

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ANA CAROLINA RIBEIRO DOS SANTOS

*LÚCIO FLÁVIO, O PASSAGEIRO DA AGONIA: UM ESTUDO DAS RELAÇÕES
INTERTEXTUAIS ENTRE O MATERIAL JORNALÍSTICO DO “CASO LÚCIO
FLÁVIO” E O PRIMEIRO ROMANCE-REPORTAGEM DE JOSÉ LOUZEIRO*

BAURU

2021

ANA CAROLINA RIBEIRO DOS SANTOS

LÚCIO FLÁVIO, O PASSAGEIRO DA AGONIA: UM ESTUDO DAS RELAÇÕES INTERTEXTUAIS ENTRE O MATERIAL JORNALÍSTICO DO “CASO LÚCIO FLÁVIO” E O PRIMEIRO ROMANCE-REPORTAGEM DE JOSÉ LOUZEIRO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design (FAAC) da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, câmpus de Bauru, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação Midiática. Orientador: Prof. Dr. Marcelo Magalhães Bulhões.

BAURU

2021

Santos, Ana Carolina Ribeiro.

Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia: um Estudo das Relações Intertextuais Entre o Material Jornalístico do "Caso Lúcio Flávio" e o Primeiro Romance-reportagem de José Louzeiro/ Ana Carolina Ribeiro dos Santos, 2021

210 f.

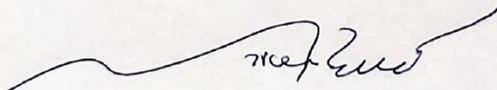
Orientador: Marcelo Magalhães Bulhões

Dissertação (Mestrado)-Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2021

1. Romance-reportagem. 2. *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*. 3. Jornalismo impresso. 4. Gênese do romance-reportagem. 5. Intertextualidade. I. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. II. Título.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE Mestrado de ANA CAROLINA RIBEIRO DOS SANTOS, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 30 dias do mês de novembro do ano de 2021, às 09:30 horas, no(a) via sistemas de videoconferência e outras ferramentas para comunicação a distância, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE Mestrado de ANA CAROLINA RIBEIRO DOS SANTOS, intitulada **Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia: um Estudo das Relações Intertextuais Entre o Material Jornalístico do “Caso Lúcio Flávio” e o Primeiro Romance-reportagem de José Louzeiro**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Professor Associado MARCELO MAGALHAES BULHOES (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design de Bauru, Professor Doutor LAAN MENDES DE BARROS (Participação Virtual) do(a) Departamento de Comunicação Social / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Professora Doutora ELIZA BACHEGA CASADEI (Participação Virtual) do(a) Programa de Pós-graduação em Comunicação e Práticas de Consumo / Escola Superior de Propaganda e Marketing - ESPM. Após a exposição pela mestranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: APROVADA. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.



Professor Associado MARCELO MAGALHAES BULHOES

DEDICATÓRIA

De forma especial, à minha amiga de Pós-Graduação Amanda Araújo que, infelizmente, faleceu em 01 de maio de 2021, vítima da Covid-19. É uma dor grande chegar até aqui sem ela.

A todas as vítimas brasileiras da Covid-19 que são, também, vítimas de uma gestão pública que optou pela disseminação do vírus e, assim, tem grande responsabilidade nessas mortes. Aos seus familiares, amigos e amores. Nutro a esperança que, enquanto sociedade, vamos superar essa lógica de violência e extermínio que foi institucionalizada como projeto político de país.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Marcelo Bulhões que me acompanha e me orienta na caminhada acadêmica desde a graduação. Sua humanidade, seus ensinamentos e todo seu apoio nesse trajeto foram fundamentais na minha formação. Sou muito grata pela parceria que desenvolvemos nesses anos e sei que é um privilégio enorme contar com um orientador atento, gentil e tão dedicado à qualidade de nossas produções.

À minha família, que tem, na mesma proporção, uma grande quantidade de pessoas e de afeto. À minha amada mãe, Thais Martins Ribeiro, que pavimentou o caminho para que eu pudesse chegar até aqui. Sem seu suporte material e emocional seria muito difícil acessar o Ensino Superior e, mais ainda, a Pós-Graduação em um país tão desigual e difícil para quem vem de família pobre e da classe trabalhadora. Ao meu amado pai, Josué Shalar dos Santos, por ser meu lugar de afeto e acolhimento e por todo suporte material dedicado a mim. À minha irmã, Amanda Ribeiro dos Santos, por ser minha inspiração e a pessoa que sempre me empurra adiante. Ao meu sobrinho, Arthur Ribeiro dos Santos Alpha Corsi, por ser a leveza e alegria da minha vida. Ao meu cunhado Danilo Alpha Corsi por todo apoio e carinho. À minha tia e segunda mãe, Lilian Martins Ribeiro, que traz alegria, amor e carinho aos meus dias. Às minhas primas Letícia Ribeiro dos Santos e Giovana Ribeiro dos Santos por serem parte importante de quem sou e por serem uma fonte de amor e carinho nessa caminhada. Aos meus irmãos Luzia Shalar dos Santos e Luiz Felipe Shalar dos Santos e à minha madrastra Márcia Santos por serem mais um ponto de amor na minha vida. Ao Carlos Roberto de Oliveira pelo cuidado e carinho que tem por mim e pela minha família. Ao Lucas Froes Surita por toda parceria que compartilhamos nessa caminhada, todo seu suporte técnico e emocional foram fundamentais para que eu chegasse ao dia da defesa desta pesquisa.

E de forma muito especial à minha avó, Maria Martins Ribeiro, que não compartilha mais os dias conosco, mas que é parte indispensável de quem eu sou e grande responsável por cada conquista minha. Sem sua presença na minha educação, talvez, nada disso fosse possível.

Às minhas amigas Laura Tanganelli e Beatriz Moraes que vão comigo pela vida desde a nossa adolescência. Tenho a sorte grande de carregá-las comigo seja onde estivermos

fisicamente. Elas também fizeram parte dessa trajetória e sem as risadas, confidências e motivações que compartilhamos, esse período seria, certamente, muito mais pesado e difícil.

Aos meus colegas de Pós-Graduação que compartilharam comigo as belezas e angústias da caminhada acadêmica. Em especial: aos meus grandes amigos José Felipe Vaz e Aracéli Carvalho com quem pude desfrutar de momentos muito felizes nos anos do mestrado; às minhas amigas de Mestrado e Especialização Heloisa Moutinho e Monielly Barbosa, tê-las como companheiras nas alegrias e dificuldades nesses dois processos fez com que eu não me sentisse tão sozinha; e ao meu amigo Bernardo Fontaniello com quem tive o prazer de compartilhar produções acadêmicas e Congressos e também pelo privilégio de contar com sua ajuda e suporte em momentos decisivos do Mestrado.

Ao Programa de Formação Didático-Pedagógica na Educação a Distância da Universidade Virtual do Estado de São Paulo (Univesp) que me abriu os horizontes sobre a Educação e me oportunizou experienciar a docência. Além disso, a bolsa recebida como aluna de especialização do programa, nos dois anos de formação, foram fundamentais para que eu continuasse e concluísse meu Mestrado.

Aos professores Laan Mendes de Barros e Eliza Bachega Casadei que foram parte da Banca do Exame de Qualificação da minha Dissertação de Mestrado e irão compor a Banca de Defesa.

Por fim, à Educação pública, gratuita e universal. Sou filha do Ensino Público e sem essa oportunidade de acesso eu, com certeza, não estaria ocupando um lugar em uma Pós-Graduação de uma Universidade de Ensino Superior do Brasil.

SANTOS, Ana Carolina Ribeiro. *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia: um Estudo das Relações Intertextuais Entre o Material Jornalístico do “Caso Lúcio Flávio” e o Primeiro Romance-reportagem de José Louzeiro* [Dissertação]. Bauru: Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2021.

RESUMO

Esta pesquisa tem como propósito analisar a construção narrativa de *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*, de José Louzeiro - publicado em 1975 pela Editora Civilização Brasileira - por meio de cotejo com o material jornalístico publicado na imprensa carioca a respeito do “caso Lúcio Flávio” na época de sua maior repercussão (1970 a 1975). A pesquisa busca, pois, suprir uma lacuna fundamental das pesquisas acadêmicas acerca da obra: descortinar de maneira concreta - aferindo-se as relações intertextuais entre as fontes jornalísticas e o romance-reportagem - como a cobertura jornalística a respeito do caso se relaciona com o desenvolvimento do primeiro romance-reportagem de José Louzeiro. Dessa forma, o corpus fundamental desta pesquisa é composto pelo livro *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* e pelas reportagens publicadas a respeito do “bandido” Lúcio Flávio por dois veículos cariocas: o jornal diário *O Globo* e a revista semanal *Manchete*, entre os anos de 1970 a 1975. Assim, são desenvolvidas análises comparativas entre os textos publicados em ambiente editorial jornalístico e a composição textual do romance-reportagem, a fim de identificar as relações intertextuais *stricto sensu* que as narrativas estabelecem entre si. O aporte teórico desenvolvido - que busca apresentar e indagar os estudos a respeito do romance-reportagem brasileiro, levantar as condições de produção da imprensa brasileira na década de 1970 e apresentar a vida e obra de José Louzeiro - forma a base conceitual sobre a qual se assenta os caminhos interpretativos traçados na investigação. Os resultados desta pesquisa evidenciam que há uma relação de continuidade entre a narrativa a respeito do “caso Lúcio Flávio” desenvolvida na imprensa e a narrativa do romance-reportagem. As reportagens publicadas a respeito de Lúcio Flávio e dos fatos que o envolvem nos veículos jornalísticos analisados subsidiam o “efeito” de verdade no livro de Louzeiro e mais do que isso, é possível visualizar que a narrativa jornalística a respeito do “caso Lúcio Flávio” faz uma espécie de “gestação” da história sobre o bandido que depois poderá ser lida em um romance-reportagem. Tais resultados ampliam os horizontes de compreensão acerca dos atores decisivos no alvorecer do romance-reportagem brasileiro.

Palavras-chave: Romance-reportagem; *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*; Jornalismo impresso; Intertextualidade; Gênese do romance-reportagem.

SANTOS, Ana Carolina Ribeiro. *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*: a study of the intertextual relations between the journalistic material of the Lúcio Flávio criminal case and the first non-fiction novel by José Louzeiro [Dissertation]. Bauru: Architecture, Arts, Communication and Design College, São Paulo State University “Júlio de Mesquita Filho”, 2021.

ABSTRACT

This research aims to analyze the narrative construction of *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*, by José Louzeiro - published in 1975 by the *Editora Civilização Brasileira* - by comparing its content with the journalistic material published in the Rio de Janeiro press about the Lúcio Flávio criminal case in the time of its greater repercussion (from 1970 to 1975). The research seeks, thus, to fill a fundamental gap pertinent in academic research about the work: to concretely uncover - assessing the intertextual relations between journalistic sources in newspapers and magazines and the non-fiction novel - how the journalistic coverage regarding the event relates to the development of José Louzeiro's first non-fiction novel. In this way, the fundamental corpus of this research is composed by the book *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* and by the articles published about the Lúcio Flávio by two news outlets from Rio de Janeiro: the daily newspaper *O Globo* and the magazine *Manchete*, between the years from 1970 to 1975. Thus, comparative analyzes are developed between the texts published in a journalistic editorial environment and the textual composition of the non-fiction novel, in order to identify the stricto sensu intertextual relationships that the narratives establish with each other. The theoretical contribution developed - which seeks to present and investigate studies on the Brazilian non-fiction novel, survey the conditions of production of the Brazilian press in the 1970s and present the life and work of José Louzeiro - forms the conceptual basis on which to sets the interpretative paths traced in the investigation. The results of this research show that there is a relationship of continuity between the narrative about the Lúcio Flávio criminal case developed in the press and the narrative of the non-fiction novel. The articles published about Lúcio Flávio and the facts that involve him in the analyzed news outlets subsidize the “effect” of truth in Louzeiro's book and more than that, it is possible to see that the journalistic narrative about the Lúcio Flávio criminal case it makes a kind of “gestation” of the story about the criminal that can later be read in a non-fiction novel. Such results broaden the horizons of understanding about the decisive actors in the germinate of the Brazilian non-fiction novel.

Keywords: Non-fiction novel; *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*; Print Journalism Intertextuality; Genesis of the non-fiction novel.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Capa do suplemento “Os Mistérios do Caso Lou”.....	25
Imagem 2: Capa do romance-reportagem <i>O Caso Lou</i>	26
Imagem 3: Capa do romance-reportagem <i>Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia</i>	27
Imagem 4: Poster do filme <i>Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia</i>	36
Imagem 5: Reportagem de <i>Manchete</i> “O festival de violência que assola o país”.....	50
Imagem 6: Abertura da reportagem “Um certo Mariel Mariscott” publicada em <i>Manchete</i>	134
Imagem 7: Reportagem “Um certo Mariel Mariscott” publicada em <i>Manchete</i>	135
Imagem 8: Reportagem “Lúcio Flávio 200 anos de cadeia” publicada em <i>Manchete</i>	136
Imagem 9: Reportagem “Lúcio Flávio: o bandido dos olhos verdes” publicada em <i>Manchete</i>	137
Imagem 10: Abertura da reportagem “Lúcio Flávio: o homem que sabia demais” publicada em <i>Manchete</i>	138
Imagem 11: Reportagem “Lúcio Flávio: o homem que sabia demais” publicada em <i>Manchete</i>	139
Imagem 12: Capa do romance-reportagem <i>Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia</i>	169
Imagem 13: Quarta capa do romance-reportagem <i>Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia</i>	170
Imagem 14: Lado a lado: capa do romance-reportagem <i>Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia</i> e reportagem “Lúcio Flávio 200 anos de cadeia” publicada em <i>Manchete</i>	171
Imagem 15: Lado a lado: quarta capa do romance-reportagem <i>Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia</i> e reportagem “Lúcio Flávio: o homem que sabia demais” publicada em <i>Manchete</i>	172
Imagem 16: Reportagem “A fuga para a morte” publicada em <i>Manchete</i>	194

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Material jornalístico d' <i>O Globo</i>	77
Quadro 2: Material jornalístico da revista <i>Manchete</i>	121

SUMÁRIO

Introdução.....	13
1. Na Fronteira Entre Dois Campos: Literatura e Jornalismo.....	19
1.1 Jornal e Letras: um Caso Antigo	19
1.2 Um Tal de Romance-reportagem.....	24
2. O Homem de Frente do Romance-reportagem Brasileiro: José Louzeiro.....	34
2.1 Do Lugar de Partida ao de Chegada: do Maranhão ao Rio de Janeiro.....	34
2.2 Romance Social e Linguagem “Popular”.....	37
3. O Lugar da Imprensa.....	42
3.1 Um Novo Século e o Nascer de uma Nova Imprensa.....	42
3.2 O Jornalismo de Sensações da Década de 1920.....	46
3.3 A Década de 1950, Consolidação da Modernização da Imprensa; Ditadura Militar e o Cenário das Décadas de 1960 e 1970.....	51
3.4 <i>O Globo</i>	59
3.5 <i>Manchete</i>	63
4. Análise dos Corpus.....	71
4.1 A Intertextualidade.....	71
4.2 Material Jornalístico de <i>O Globo</i> e da Revista <i>Manchete</i> e a Textualidade do Romance-reportagem: uma Análise.....	75
4.2.1 Matérias de <i>O Globo</i>	77
4.2.2 Tópicos de Análise: <i>O Globo</i>	100
4.2.3 Matérias da Revista <i>Manchete</i>	121
4.2.4 Tópicos de Análise: <i>Manchete</i>	124
4.2.5 <i>Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia</i> : o Romance-reportagem de José Louzeiro em Perspectiva Analítica.....	147
5. Mirada Analítico-interpretativa.....	171
5.1 Cotejo entre o Material Jornalístico e o Romance-reportagem.....	171
5.2 Caminhos Interpretativos.....	189

Considerações Finais.....197

Referências.....203

Introdução

No dia 31 de janeiro de 1974, o jornal *O Globo* publicou uma carta de Lúcio Flávio Vilar Lório - bandido famoso no Rio de Janeiro pela quantidade e extravagância de suas fugas da prisão e um dos principais denunciadores dos crimes do Esquadrão da Morte. Na carta que escreveu e endereçou ao editor chefe de *O Globo*, Lúcio Flávio lançou sérias acusações de corrupção no sistema prisional do Rio de Janeiro. Chegou a dizer que “[...] ninguém pode negar o covil de ratos esfomeados e pestilentos que é o corpo de guardas das Penitenciárias cariocas [...] enquanto eu, Lúcio Flávio viver, de uma maneira ou de outra provarei e levarei a público a corrupção, o desleixo e a covardia destes homens [...]” e reclamou que “[...] coisa que há muito já deveria ter tido fim é o fato de quando um preso faz qualquer queixa a uma autoridade, ser imediatamente castigado sem que ninguém procure saber até onde alcança a veracidade da denúncia [...]”. A carta foi publicada na íntegra pelo jornal, no mesmo dia em que Lúcio Flávio foi recapturado de sua última fuga. Praticamente um ano depois da publicação, em 28 de janeiro de 1975, Lúcio Flávio Vilar Lório foi morto por um companheiro de cela dentro da prisão.

Na data em que Lúcio Flávio tem sua “carta-depoimento” publicada pelo *O Globo*, o bandido não somente era conhecido pela sociedade carioca, mas havia se tornado figura midiática nacional. Suas fugas escandalosas e flagrantes de um sistema de segurança falho e suas denúncias contra Mariel Mariscott - ex-policia acúsado de liderar o Esquadrão da Morte - haviam sido sistematicamente registradas e relatadas pela imprensa carioca. O caso do bandido Lúcio Flávio e do “policia-bandido” Mariel Mariscott era, de certa forma, popular e figurava constantemente em notícias, notas e reportagens nos jornais e revistas do Rio de Janeiro.

No mesmo ano em que Lúcio Flávio morre, José Louzeiro, jornalista, publica seu primeiro romance-reportagem. *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1975) é o volume de número dois da coleção *Romance-reportagem* lançada pela Editora Civilização Brasileira e conta parte da trajetória de Lúcio Flávio. O livro de Louzeiro é, portanto, oficialmente considerado o segundo romance-reportagem brasileiro. Devido ao sucesso de vendas que alcança, torna-se espécie de ícone ou referência imediata quando se passa a tratar, em âmbito acadêmico e nos circuitos intelectuais de modo geral, do fenômeno romance-reportagem no Brasil.

Depois de *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*, José Louzeiro deu seguimento à produção de outros romances-reportagem, como *Aracelli, Meu Amor* (1976) e *Infância dos Mortos* (1977). Outros jornalistas brasileiros também embarcaram na vertente da

fronteira entre o jornalismo (reportagem) e a literatura (romance) sob a etiqueta do romance-reportagem e publicaram obras que possuíram certa repercussão na vida nacional, como *Porque Claudia Lessin Vai Morrer* (1978), de Valério Meinel, *Lili Carabina: Retrato de uma Obsessão* (1988), de Aguinaldo Silva ou *Rota 66* (1992), de Caco Barcellos.

Tal fenômeno editorial, em que jornalistas passam a publicar narrativas extensas em formato de romance, histórias colhidas do labor jornalístico, possui notada ênfase na década de 1970 e se estende, com variações, até o presente como vertente de peso no mundo editorial. Não espanta, pois, que o fenômeno não tenha passado despercebido pela crítica jornalística e literária e o romance-reportagem a ser pesquisado e recebido algumas interpretações na academia.

As (poucas) pesquisas que se dedicam a estudar o romance-reportagem brasileiro, em sua grande parte, vêm da área das Letras. Partindo prioritariamente de um enfoque sobre sua constituição textual, sua filiação literária e sua pertença ao campo jornalístico ou literário, tais pesquisas se concentram em abordar o romance-reportagem como um “produto” quase separado das fontes textuais da produção jornalística da década de 1970. Uma das principais conclusões a que chegam é que o romance-reportagem brasileiro seria uma consequência direta da censura imposta pela ditadura militar. Segundo tal interpretação, jornalistas impedidos, pela censura, de publicar tais narrativas na imprensa migraram para o campo editorial livresco para explorar narrativas que serviriam de circunstância para denunciar nossas “fissuras” sociais na contracorrente do discurso de que “Esse é um País que Vai Pra Frente” (um dos principais bordões nacionalistas da época).

Uma das vozes que problematizam essa interpretação vem do pesquisador Rildo Cosson. Em sua tese de doutorado, Cosson (2007) redimensiona o papel da censura colocando-a como um dos fatores, mas não como ator decisivo e exclusivo para o surgimento do romance-reportagem brasileiro. Para o pesquisador, a soma de variantes sociais, históricas, culturais, estéticas e econômicas constrói um todo complexo no cenário da emergência do fenômeno no Brasil.

No campo da Comunicação, as pesquisas se debruçam, quase exclusivamente, em analisar adaptações cinematográficas que os romances-reportagem renderam. Ou seja, estudos que buscam em fontes jornalísticas, na produção jornalística da época “respostas” para a emergência do romance-reportagem, não comparecem; de fato inexistem pesquisas que buscam em acervos de jornais e revistas as relações que a produção da imprensa

mantém com a gênese do romance-reportagem no Brasil. As interpretações a que chegam os pesquisadores sobre o emergir do fenômeno e suas características de composição dispensam - o que não deixa de produzir certo espanto - a aferição documental de materiais impressos lançados na imprensa de jornal diário ou de revista, seus componentes textuais em reportagens e notícias, produzidos pela cobertura jornalística acerca dos casos que receberiam, posteriormente, a “versão” de romance-reportagem.

É dessa ausência que essa pesquisa se nutre. É nessa brecha de investigação que essa pesquisa nasce. Queremos avaliar como o “fazer jornalístico”, em dimensão textual o mais circunstanciada possível, da década em que nasce o romance-reportagem (1970) se relaciona diretamente com ele. Ou seja, como a cobertura feita por jornais e revistas sobre o “caso Lúcio Flávio” se relaciona, em termos intertextuais *stricto sensu*, com o primeiro romance-reportagem de José Louzeiro. Analisar tais relações nos trará “respostas” importantes do papel desempenhado pela imprensa no emergir do fenômeno no Brasil.

Para tanto, nos debruçamos em uma pesquisa de acervo, visitamos o material jornalístico impresso publicado na época. Mais especificamente, partimos do romance-reportagem considerado pelos pesquisadores como o ícone do fenômeno no Brasil: *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* e da cobertura feita por dois veículos cariocas sobre a trajetória de Lúcio Flávio no crime até a sua morte na prisão. O movimento de aproximação convida a um cotejo de procedimentos textuais.

O corpus dessa pesquisa se constitui, portanto, do romance-reportagem *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* e, principalmente, do material jornalístico produzido pelo jornal diário *O Globo* e pela revista *Manchete* - os veículos mais dedicados ao caso - dirigido estritamente ao “*affair* Lúcio”. O recorte temporal das reportagens recolhidas dos dois veículos diz respeito aos principais anos em que Lúcio Flávio ocupou as páginas da imprensa carioca, de 1970 a 1975 (ano de sua morte). O critério de escolha de qual veículo analisar levou em consideração dois formatos distintos: jornal diário impresso e revista semanal impressa. Dentre esses formatos, elegemos os principais veículos que circulavam no Rio de Janeiro e no Brasil, levando em consideração aqueles que José Louzeiro passou como colaborador e aqueles que continham um material jornalístico mais abundante e promissor a respeito de Lúcio Flávio. Além disso, como já mencionado, o jornal *O Globo* tem em seu acervo um material caro a essa pesquisa: a “carta-depoimento” escrita por Lúcio Flávio e publicada na íntegra pelo jornal. Quanto a *Manchete* é, na década de 1970, a revista de maior destaque nacional, além de ser uma

revista de construção narrativa rica, tanto em seu material textual escrito como em seu abundante e majestoso material imagético.

Partindo desse corpus, o objetivo dessa pesquisa é investigar as relações intertextuais *stricto sensu* (Koch; Bentes; Cavalcante, 2012) que o romance-reportagem de Louzeiro estabelece com o material jornalístico diretamente envolvido com o “caso Lúcio Flávio”. Buscamos analisar como a construção narrativa, no âmbito da forma de expressão, de *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* “dialoga” com o material jornalístico publicado sobre o criminoso, na época de sua maior repercussão. O intuito final é desvendar como a imprensa e seus processos de produção atuam na “gênese” do romance-reportagem brasileiro.

De acordo com Koch, Bentes e Cavalcante, todo texto é um objeto heterogêneo que revela uma relação radical entre seu interior com seu exterior. Nele estão sempre presentes textos anteriores com os quais dialoga: ao retomar, aludir ou se opor, (2012). Tal condição textual recebeu o nome de intertextualidade. Julia Kristeva introduziu a designação e o conceito na década de 1960, baseando-se no conceito de dialogismo bakhtiniano. Segundo Kristeva, “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*” (1974, p. 64, grifo da autora).

Considerando essa perspectiva teórica, utilizaremos o conceito de intertextualidade *stricto sensu*, ou seja, a que ocorre quando um texto remete ou “acolhe”, de modo direto ou indireto, outros textos ou fragmentos de textos anteriormente produzidos e que circulam na memória social de uma coletividade ou na memória discursiva de interlocutores (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2012). Nessa direção a análise que movimenta a pesquisa dirigir-se-á à construção textual narrativa dos materiais que constituem o corpus para avaliarmos suas supostas relações intertextuais.

Como primeiro procedimento metodológico, foi feita uma coleta dos textos jornalísticos publicados pela revista *Manchete* e pelo jornal *O Globo*, no período já mencionado. Tais materiais foram estabelecidos em quadros e detalhados em categorias como data, título, assinatura e assunto. Na finalização desta pesquisa, decidimos apresentar os quadros no corpo do texto (e não nos apêndices) porque consideramos ser primordial para a construção de sentido da análise narrativo-textual o contato prévio com a materialidade textual das reportagens que compõem o corpus desta pesquisa. Após tal coleta e organização, dedicamo-nos a avaliar a dimensão do significante de alguns procedimentos narrativo-textuais desse material jornalístico “primacial”. Tal

procedimento vale para o componente narrativo-textual no romance-reportagem de José Louzeiro. Por fim, foi feito um cotejo com envergadura analítica do material significativo narrativo-textual para aferir a natureza das relações que se estabelecem entre os textos jornalísticos e o texto do romance-reportagem de José Louzeiro. Os resultados do cotejo dispõem-se, então, para um movimento interpretativo, levando em conta o aporte teórico desenvolvido nos primeiros capítulos.

O levantamento do material jornalístico produzido por *O Globo* e *Manchete* e a análise narrativo-textual desse material trazem apontamentos reveladores, no âmbito dos acontecimentos narrados. O primeiro a ser notado é que as fugas, as denúncias e os depoimentos de Lúcio Flávio contra Mariel foram sistematicamente relatados pela imprensa. E, mais do que isso, todas as acusações que Lúcio Flávio fazia sobre a corrupção no Sistema de Segurança prisional do Rio de Janeiro foram consideradas pelo jornal, vide a publicação da “carta-depoimento” em janeiro de 1974. A família de Lúcio Flávio também tinha grande espaço nas notícias sobre o bandido, suas falas comprovavam as denúncias que Lúcio Flávio fazia publicamente. Quando ele morre dentro da prisão, o grande destaque que se dá, por meio de depoimentos e falas de seus familiares, é o caráter de execução e silenciamento de uma testemunha importante contra os crimes do Esquadrão da Morte e da corrupção dentro do sistema prisional brasileiro.

“Lúcio Flávio: o bandido dos olhos verdes”, “Lúcio Flávio: um pássaro difícil de engaiolar” e “Lúcio Flávio: o homem que sabia demais” são títulos de algumas das reportagens levantadas e selecionadas para esta pesquisa. Tais títulos apontam para uma produção jornalística do “caso Lúcio Flávio” que contará sua história de maneira sequencial. As reportagens coletadas sinalizam para a construção do “personagem” Lúcio Flávio correlacionando-o com a discussão, de modo mais ou menos direto, sobre o sistema político e de segurança do Rio de Janeiro muito antes de ser contado no romance-reportagem de Louzeiro. O caso do criminoso Lúcio Flávio e do policial corrupto Mariel Mariscott foi explorado fartamente pela imprensa antes que virasse intriga “empolgante” do segundo romance-reportagem brasileiro. Inclusive, foi possível estabelecer semelhanças na condução narrativa das reportagens publicadas na imprensa e a narrativa desenvolvida no romance-reportagem.

Para aferir melhor o que tais resultados nos dizem e que relações estabelecem com *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*, faremos um percurso teórico, analítico e interpretativo. Ele começa no capítulo um em que passamos pela compreensão de como jornalismo e literatura mantêm relações antigas e persistentes na cena cultural brasileira,

para depois apresentarmos e interrogamos algumas das correntes teóricas que se dedicam a estudar o romance-reportagem brasileiro. Seguimos, então, pelo capítulo dois, no qual apresentamos a trajetória e a escrita de José Louzeiro.

No capítulo três, falaremos um pouco da história da imprensa, do cenário jornalístico da década de 1970 no Brasil e de movimentos importantes do jornalismo, como as narrativas que apelam à sensações e que permanecem na nossa história cultural da imprensa. Além de comentarmos alguns aspectos das trajetórias dos veículos *O Globo* e *Manchete*. No capítulo três encerramos o percurso teórico para iniciarmos os processos analíticos.

O capítulo quatro é dedicado à análise da pesquisa. Iniciamos com a conceituação, para os propósitos específicos deste trabalho, de intertextualidade e intertextualidade *stricto-sensu*. Após conceituarmos a intertextualidade, nos dedicamos a apresentar e analisar o material jornalístico coletado nesta pesquisa, além de desenvolvermos um caminho de análise do romance-reportagem.

No capítulo cinco prosseguimos por um caminho analítico-interpretativo. Com as análises narrativo-textuais dos corpus desta pesquisa realizadas, nos dirigimos ao cotejo desse material em um movimento analítico-interpretativo das relações identificadas. Por fim, direcionamo-nos a uma interpretação do que essas relações nos revelam a respeito do papel que a imprensa desempenha na “gênese” do romance-reportagem brasileiro.

Nas considerações finais lançamos ideias e provocações que ligam as denúncias e o contexto apresentados em *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* ao momento político que vivemos e aos desafios que enfrentamos no Brasil de hoje. As provocações se estendem às produções jornalísticas que circulam, na atualidade, e que remetem a processos produtivos de uma imprensa que parece continuamente se interessar a contar histórias de forma criativa e a inspirar que tais histórias ultrapassem as fronteiras do jornalismo do jornal diário e das revistas e se estendam a outros ambientes editoriais.

1. Na Fronteira Entre dois Campos: Literatura e Jornalismo

1.1. Jornal e Letras: um Caso Antigo

Quando pensamos em jornalismo e literatura como áreas com algo em comum, a primeira ideia que vem à cabeça é a matéria que compartilham, o texto verbal. Tal eixo, aliás, não raramente é sinalizado pelos próprios agentes que almejam a carreira jornalística, os estudantes universitários. Quando questionados - principalmente no primeiro ano do ensino superior - do porquê escolheram o curso, grande parte das respostas inclui o gosto pela leitura de obras literárias e a “vocação” para a escrita. Ou seja, certo ímpeto inicial para tornar-se jornalista passa pela apreciação da palavra escrita, o que inclui em larga medida o campo literário.

Esse fato pode ser, todavia, contrariado por um acolhimento das contribuições teóricas que respaldam as especificidades dos dois campos. Assim, diversos manuais de jornalismo indicam que se trata de um ofício voltado ao imediato e urgente da vida cotidiana; enquanto a literatura é uma expressão calcada na dimensão estética, posta, portanto, para uma fruição que ultrapassa a urgência ou a contingência em que é realizada a obra. Sendo o jornalismo um ofício a que se cobra a “objetividade” e a precisão informativa, a linguagem é tomada como meio, enquanto para a literatura a linguagem seria um fim, uma manifestação “em si mesma”. O jornalismo trabalharia com o fato, o que realmente aconteceu, enquanto a literatura é um dos campos abertos à prática imaginativa, à construção da ficção. Partindo de tais aspectos, se apresentam como áreas com maior distanciamento do que de aproximação.

No entanto, um olhar mais cuidadoso e com lastro histórico aponta um caminho em que esses diferentes campos se esbarram e, por vezes, convivem sob o mesmo teto, principalmente a página de jornal. Na trajetória da imprensa no Brasil, é revelador no século XIX sua associação com o modelo francês, modelo muito marcado pela presença da literatura ou de componentes textuais de flagrante associação entre o informativo, o doutrinário-opinativo e a expressividade literária (BULHÕES, 2007).

O Jornalismo que se pratica no Brasil até o início do século XX, antes de sua sofrida industrialização e modernização administrativa, esteve essencialmente ligado a uma prática de doutrinação ideológica, de proselitismo político, em uma produção mais de feição artesanal (SODRÉ, 1999). Essa prática mais ligada ao texto opinativo e doutrinário que dá espaço ao texto literário (e muitas vezes ao pseudo literário), aos

poucos, vai sendo substituída em razão de novas demandas do capital. O padrão industrial e a incorporação de um modelo empresarial moderno vai se afigurando paulatinamente, pelo menos nas grandes cidades do país, a partir do século XX, como aponta Nelson Werneck Sodré em *História da Imprensa no Brasil* (1999):

Tais alterações serão introduzidas lentamente, mas acentuam-se sempre: a tendência ao declínio do folhetim, substituído pelo colunismo e, pouco a pouco, pela reportagem; a tendência para a entrevista, substituindo o simples artigo político; a tendência para o predomínio da informação sobre a doutrinação; o aparecimento de temas antes tratados como secundários, avultando agora, e ocupando espaço cada vez maior, os policiais com destaque, mas também os esportivos e até os mundanos. Aos homens de letras, a imprensa impõe, agora, que escrevam menos colaborações assinadas sobre assuntos de interesse restrito do que o esforço para se colocarem em condições de redigir objetivamente reportagens, entrevistas, notícias. (SODRÉ, N. 1999, p. 296 e 297)

Um vestígio dessa presença - no século XIX e primeiras décadas do século XX no jornalismo brasileiro - de uma linguagem que se afastava do texto estritamente dedicado à informação é o chamado nariz de cera. Expressão textual de “abertura” da edição do dia, escrita quase sempre pelo dono do jornal, era um campo com divagações “inspiradas”, um texto distante do acesso direto à informação mais urgente e que foi logo apontado como recurso a não ser utilizado pelos defensores da modernização do jornalismo, a partir da década de 1950, e seus derivados manuais de redação. O nariz de cera foi um vestígio cuja permanência tardou a ser removida, marca de uma pseudo sofisticação ou de mera afetação retórica, índice da permanência do beletismo tão forte em nossa cultura letrada. Já a crônica, texto que se constrói, justamente, no hibridismo entre o jornal e as letras, essa sim nos aponta a um encontro vigoroso entre jornalismo e literatura, embora seus contornos sejam variáveis: crônica como comentário dos acontecimentos semanais, crônica com feição de conto, crônica como reflexão com pendor filosófico etc.

Massaud Moisés (1994), por sua vez, define a crônica como um texto que oscila entre a literatura e a reportagem, entre um relato frio e impessoal de um acontecimento e a recriação do cotidiano pela fantasia. Marcelo Bulhões (2007) a caracteriza como um respiro para o peso da folha diária de jornal, um texto marcado por leveza e descontração, ainda que possa se debruçar sobre um acontecimento urgente. Inúmeros e importantes escritores brasileiros estiveram presentes nas páginas de jornais por meio de suas

crônicas, como Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade e Olavo Bilac. Aliás, poucos entre os maiores não se dedicaram a ela.

Observamos por meio desse texto híbrido e consagrado na literatura brasileira e nas páginas de jornais um fenômeno concreto de aproximação significativa entre os dois campos. No entanto, essas aproximações não se resumem e não se restringem à crônica. A presença dos homens de letras nas redações brasileiras e suas contribuições para a imprensa é mais um fenômeno muito mais vasto, que ultrapassa as páginas do jornal diário.

O poeta Carlos Drummond de Andrade em entrevista concedida a Gilberto Mansur, em 1984, traz um depoimento que em larga medida indica, incide sobre a condição do homem de letras no Brasil:

Me deram esse título de poeta, na verdade, eu sou é jornalista. Eu fui jornalista desde rapazinho, desde estudante e é aí que eu me sinto bem, muito à vontade. Fui chefe de redação de um jornal em Minas e fui redator em outros três jornais. Então, a minha vocação é mesmo para o jornal (MANSUR, G. 1984 apud BRITO, J. 2008, p. 50).

Não é desprezível ter sido isso proferido por aquele que muitas vezes foi e é apontado como o maior poeta brasileiro do século XX, o qual exerceu a profissão de jornalista em grande parte da vida. Drummond não é uma exceção, muitos outros autores brasileiros passaram pela imprensa, tiveram nela sua fonte de renda - embora não seja exatamente o caso de Drummond. Aliás, tal caso não se restringe ao Brasil, pois abrange importantes escritores de outros países, como Gabriel Garcia Marques - que inclusive ostenta um Prêmio Nobel de Literatura, Ernest Hemingway, George Orwell, Aldous Huxley.

Em pesquisa sobre a atuação jornalística de escritores brasileiros na imprensa nacional em um século, de 1904 a 2004, Cristiane Costa (2005) traz algumas considerações reveladoras a respeito desse relacionamento no campo de nossa vida intelectual. A autora revela de modo circunstanciado, em *Pena de Aluguel: Escritores Jornalistas no Brasil 1904 a 2004* (2005), como o jornalismo e as letras sempre estiveram, em distintos contextos históricos, ligados de modo estreito na carreira de diversos escritores. A imprensa se constituía como um espaço não só de sobrevivência financeira aos homens das letras, mas funcionava como um importante meio de divulgação de suas produções:

Os jornais e revistas tinham como trunfo servirem de berçário, vitrine, pedestal e mesmo de trampolim para o homem das letras, encarregando-se do recrutamento, da visibilidade e dos mecanismos de consagração dos escritores. Era a imprensa que dava as condições de sobrevivência e de divulgação para a produção dessa massa crescente de intelectuais brigando por um lugar ao sol. (COSTA, C. 2005, p. 25)

Costa (2005) aponta como mais um ponto dessa relação a busca do jornalista por reconhecimento, status e ascensão social na figura do escritor. Ao mesmo tempo, tal caminho de ascensão passava indiscutivelmente pela imprensa, como os próprios exemplos de grandes escritores brasileiros demonstrava:

Nova forma de dependência econômica, o jornalismo tem, por outro lado, um efeito libertador, oferecendo a jovens sem diploma ou renda a possibilidade de viver do próprio trabalho intelectual – mesmo que batalhando literalmente como um burro, como reclamava o polígrafo Olavo Bilac. Por outro lado, impede que o escritor se dedique exclusivamente a sua vocação.

O movimento é circular. O desenvolvimento da imprensa é indício do aumento da população escolarizada, da expansão do mercado de bens no Brasil. Ele alimenta-se de uma crescente população de jovens literatos sem fortuna, que, incentivados pela valorização social da figura do escritor, vão tentar “viver de uma arte que não pode fazê-los viver”. (COSTA, C. 2005, p. 27).

O trabalho de Cristiane Costa, em uma verificação particularizada de décadas de imprensa e literatura, ilumina traços do contexto cultural em que se desenvolve a relação próxima do jornalismo com as letras, de homens afeitos ao cotidiano mais vibrante das salas de redação que, em horas mais calmas, dedica-se a ser escritor de ficção - ou vice-versa. Esse cenário possui, todavia, nuances ao longo dos anos. Assim, conforme a imprensa vai se industrializando e se modernizando em âmbito administrativo, com paulatina assimilação do padrão jornalístico estadunidense, a tendência é de distanciamento entre letras e jornal; e os jornalistas passam a se impregnar de uma identidade profissional que os distingue de poetas e ficcionistas. Em seguida, a partir da década de 60, o surgimento dos cursos de jornalismo iriam reforçar a tendência. Ainda assim, e sendo esse processo longo, a convivência entre os dois campos não seria interrompida.

José Gonçalves e Roberto Muggiati, jornalistas, contam um pouco dessa presença dos homens das letras no ambiente jornalístico no livro *Aconteceu na Manchete: as Histórias que Ninguém Contou* (2008). Em um relato sobre os bastidores do que acontecia em uma das maiores revistas brasileiras, afirmam:

Além dos colunistas, a revista sempre contou com escritores famosos trabalhando no dia-a-dia da Redação: R. Magalhães Jr., Joel Silveira, Carlinhos de Oliveira, Caio de Freitas, Macedo Miranda, Carlos Heitor Cony. Muitos deles foram eleitos para Academia Brasileira de Letras, e chegou-se até a falar, em tom de brincadeira, sobre a existência de uma “máfia da *Manchete*” na Casa de Machado de Assis - houve época que um bom número das vagas da ABL era ocupado por homens da casa de Adolpho Bloch: Josué Montello (até 2006), Magalhães Jr. (até 1980), Lêdo Ivo, Arnaldo Niskier, Carlos Heitor Cony, Murilo Melo Filho e Cícero Sandroni, atual presidente da instituição. (GONÇALVES, J.; MUGGIATI, R., 2008, p. 37).

Somam-se a tais fatos algumas incursões da literatura brasileira que se constituem na fronteira entre a imprensa e as letras. A obra de Euclides da Cunha *Os Sertões*, de difícil classificação, é um exemplo. O escritor é enviado por *O Estado de São Paulo* em 1897 para cobrir a guerra de Canudos e a partir de tal imersão passa a dispor de “material” narrativo para a escrita de *Os Sertões*, lançado em 1902, obra monumental da literatura brasileira em que se nota como uma das vertentes a reportagem. Mais um exemplo, este especificamente no âmbito da reportagem - talvez o início do gênero no Brasil - que pode ser evocado são os textos de João do Rio, publicados inicialmente em jornal e depois acolhidos em brochura. Trata-se de “uma das mais importantes realizações estéticas da conexão entre jornal e letras no Brasil” (BULHÕES, 2007, p. 104).

Décadas à frente, *Realidade* é mais um exemplo contundente desse caso no cerne da grande reportagem. Criada em 1966 com circulação até março de 1976, a revista brasileira empreendia reportagens com grande esmero de pesquisa e inserção do jornalista no palco dos temas - um verdadeiro mergulho na vida brasileira, no campo e na cidade - em que se buscava dar vazão ao exercício estilístico de cada repórter-escritor. É reconhecível em *Realidade*, aliás, um lastro discursivo que remete à tradição de escritores brasileiros do “neorrealismo” de 30. Há em *Realidade* um exercício textual criativo, uma postura aderente a procedimentos literários (BULHÕES, 2007).

Tal cenário de aproximações e afastamentos entre os dois campos não é exclusivo da realidade brasileira. No Brasil, as redações começam a passar por um processo de industrialização e padronização de seus textos a partir da década de 1950, fazendo ecoar a matriz nos Estado Unidos, cujo padrão jornalístico será importado por muitos países. Na contramão dessa normatização dos textos jornalísticos pela qual passa a imprensa estadunidense, surge um “movimento” que a ele tenta se opor, o *New Journalism*. Protagonizado por autores como Tom Wolfe, Norman Mailer, Gay Talese, John Hersey,

entre outros, representou a negação dos manuais de redação em que o *efeito* discursivo de objetividade funcionava como regra e trouxe à tona textos marcados por certa feição individual: o estilo, como marca de uma *persona* discursiva. Como afirmado por Rildo Cosson:

Inicialmente um fenômeno ligado às transformações socioculturais dos anos 1960, o *new journalism* é concebido como uma frente ampla de novas formas e práticas dispostas a revolucionar um jornalismo considerado estereotipado e incapaz de dar conta da pluralidade dos acontecimentos contemporâneos (COSSON, R. 2007, p. 134).

Com um percurso polêmico, agregando críticas e rendendo, por outro lado, status aos seus principais expoentes, o *New Journalism* ganhou espaço e se tornou um fenômeno cujos contornos se estenderam em dimensão internacional. Em 1965, Truman Capote lança, na revista *The New Yorker*, em quatro edições, uma narrativa que se tornaria marco mundial do “movimento”, embora estivesse longe do ineditismo das associações entre processos provindos da narrativa de ficção e procedimentos de apuração factual. Capote compõe *A Sangue Frio*, a história do brutal assassinato de uma família na cidade de Holcomb, Kansas, designando a obra de “romance de não-ficção” por conjugar o factual a contornos literários. Marcelo Bulhões aponta, “Com *A sangue frio* Capote exercitará seus dotes de escritor na realização de uma extensa e impactante reportagem, mobilizando, ainda, altas doses de suspense e recursos apreendidos no trabalho de roteirista de cinema” (2007, p 147).

Partindo de tal percurso associativo, é possível dimensionarmos como são tanto antigas quanto persistentes as relações desses dois campos do conhecimento. Literatura e Jornalismo, apesar de distanciamentos “ontológicos”, insistem em se aproximar. Basta conferir autores e obras. Nesse cenário de imbricamento e distanciamento, para esta dissertação interessa o romance-reportagem, expressão inscrita em certo momento peculiar da vida brasileira.

1.2. Um Tal de Romance-reportagem

Em 1975, a editora Civilização Brasileira lança uma coleção de livros intitulada *Romance-reportagem*. O volume de número um é *O Caso Lou: Assim é se lhe Parece*, de Carlos Heitor Cony. Em nota da editora (1975, p. X) presente na primeira e única edição, diz-se que nos livros que compõem a coleção “os personagens, que estão à procura de

autor, por certo os encontram” e ainda aponta que a intenção é “emprender uma grande reportagem, um romance da realidade” (1975, p. X, grifos do autor). Assim, *O Caso Lou* é oficialmente, por assim dizer, o primeiro romance-reportagem brasileiro. Traz em suas páginas distintos ângulos a respeito de um caso criminal, um fato que ocupou massivamente as páginas do jornalismo policial brasileiro, o caso Maria de Lourdes.



Imagem 1: capa do suplemento “Os Mistérios do Caso Lou” publicado junto com a edição N. 1.119 da Revista *Manchete* em 12 de abril de 1975. Fonte: acervo da pesquisadora.

A narrativa tem como protagonista Maria de Lourdes Leite de Oliveira, filha de um militar, acusada de matar dois ex-namorados à bala, na Barra da Tijuca. Está envolvido na história seu então namorado, Vanderlei Quintão, cujo perfil de ciumento e possessivo comparece como indício de que teria participado das mortes. Maria de Lourdes e Vanderlei se desentendem no meio do processo criminal e passam a acusar um ao outro como culpado. A história se estende como uma novela intrincada pelas páginas de jornais

e revistas brasileiros e antes mesmo do seu desfecho, ou seja, do julgamento dos principais acusados, o livro *O Caso Lou* é publicado com um final em aberto.

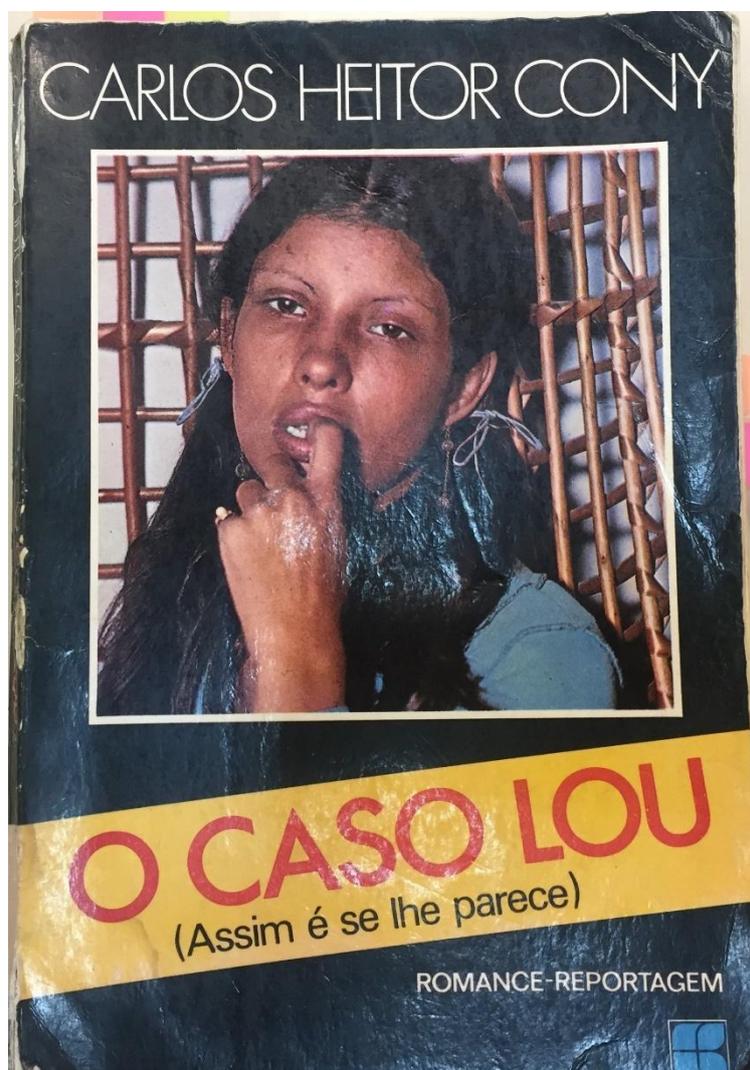


Imagem 2: capa do romance-reportagem *O Caso Lou* de Carlos Heitor Cony, publicado pela Editora Civilização Brasileira em 1975. Fonte: acervo da pesquisadora.

Embora o caso Maria de Lourdes tenha sido um fato extremamente ruidoso na imprensa da época, principalmente nas páginas da revista *Manchete*, o primeiro romance-reportagem brasileiro não teve grande sucesso editorial. Curiosamente, quando se fala no percurso do romance-reportagem brasileiro, Carlos Heitor Cony e seu *O Caso Lou* são pouco abordados. Coube, aliás, a esta pesquisadora desenvolver um trabalho de Iniciação Científica (Fapesp, 2017) a respeito da gênese jornalística deste que é considerado o nosso primeiro romance-reportagem.

A publicação do segundo volume da coleção por sua vez tornou-se sucesso de vendas - uma espécie de *best-seller* para os padrões brasileiros - e seu autor, José Louzeiro, passou a ser o nome de maior destaque, espécie de representante oficial do romance-reportagem brasileiro. Assim, *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1975) e José Louzeiro, autor do livro, foram largamente referenciados pela crítica e mereceu atenção de pesquisadores acadêmicos, principalmente no campo dos estudos literários.



Imagem 3: capa do romance-reportagem *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* de autoria de José Louzeiro, publicado pela Editora Civilização Brasileira em 1975. Fonte: acervo da pesquisadora.

O sucesso de *Lúcio Flávio* parece ter infundido a publicação de outros romances-reportagem que tomam o cenário editorial brasileiro da década de 1970 se estendendo até a décadas posteriores, com feições reconhecíveis até aproximadamente os anos de 1990 e mesmo início dos 2000, caso das obras de Caco Barcellos, por exemplo. Formando assim um fenômeno que não poderia ser ignorado pela crítica literária. Esses livros feitos

por jornalistas, com histórias colhidas do labor jornalístico e escritas com recursos próprios da ficção, sinalizam mais um capítulo das relações entre jornalismo e literatura no Brasil. Conhecê-los e estudá-los tornou-se então uma necessidade.

Malcom Silverman, brasileiro e pesquisador da San Diego State University, em *Protesto e o Novo Romance Brasileiro* (2000) dedica um capítulo ao que ele denomina de Romance Jornalístico. Nele o autor faz algumas conjecturas acerca do romance-reportagem que vão nortear as pesquisas dessa área de estudo por um tempo. Para Silverman, o romance-reportagem nasce como uma consequência direta da censura imposta pela ditadura militar. O trecho a seguir aponta esta posição:

Aliás, através da imprensa, as tentativas de jornalismo honesto se frustravam pela crescente dificuldade de conseguir informações, dada a atmosfera prevalecente de desconfiança e coação. Assim, o cenário estava armado. A combinação simbiótica de um público ansioso por notícias confiáveis com jornalistas desejosos e capazes de oferecê-las através de um canal paralelo criou o romance-reportagem, uma alternativa viável, bem como um negócio de edição lucrativa. (SILVERMAN, 2000, p. 37)

No entanto, tal visão deve ser questionada ou atenuada. Afinal, se o romance-reportagem surge no Brasil, em 1975, trata-se de período de início do abrandamento da face mais drástica do regime, momento de início de abertura política, o que não muda drasticamente o contexto de um regime autoritário. Ainda assim, considerando o momento histórico e uma das principais características desses livros, a denúncia social, o pesquisador norte americano caracteriza o que seria o romance-reportagem: “É uma mímica que faz suas afirmativas desmistificando, com licença romanesca, a conduta oficialmente aprovada, extra-oficialmente tolerada ou convenientemente ignorada” (2000, p. 39).

Na leitura de Silverman, o romance-reportagem seria uma fonte alternativa utilizada por jornalistas para reportar fatos que denunciavam os problemas sociais que emergiam na sociedade brasileira do regime ditatorial, supostamente impedidos pela censura que vigia no ambiente das redações. Assim, passam a escrevê-las em forma de livro e encontram guarida em uma das principais editoras que funcionavam como foco de resistência cultural ao regime, a Civilização Brasileira de Ênio Silveira. Quanto ao plano da expressão de tais narrativas, Silverman não as considera algo significativo, apontando que suas “qualidades literárias nunca pretenderam ser grande coisa” (2000, p.40).

Concentra, pois, sua importância em um caráter mais sociológico, como um “retrato” de um tempo sombrio.

Tal perspectiva apresenta algumas fragilidades - como poderemos ver depois. Assim, Flora Sussekind, traz outra perspectiva e significativas contribuições para o estudo do romance-reportagem no Brasil. Sua leitura aponta para uma análise estética do que seria o fenômeno. Sussekind, em *Tal Brasil, Qual Romance?* (1984), classifica o romance-reportagem como uma releitura do naturalismo brasileiro.

Flora faz um percurso interpretativo que aloca a estética naturalista em três momentos da literatura brasileira. Seu momento inicial, no século XX, é a "importação" do Naturalismo francês, sobretudo segundo as proposições de Émile Zola. As duas outras reconfigurações do Naturalismo seriam o “Romance de 1930”, em autores como Jorge Amado, Graciliano Ramos e Raquel de Queiroz e, finalmente, o romance-reportagem. Para Sussekind trata-se de uma matriz comum (re)atualizada em diferentes perspectivas históricas. Enquanto no Naturalismo do século XX a lente era a científica, a narrativa dedica-se a “casos clínicos”, no romance “regionalista” de 30 assume a perspectiva marxista, própria da sociologia, incidindo de modo contundente no universo da desigualdade social, da opressão econômica derivada da concentração de terras e da possibilidade (em Jorge Amado) da superação de tais condições por meio da organização política do povo. Já no romance-reportagem, para Sussekind parte-se da prática e do labor jornalístico como material discursivo para atingir o cerne de nossas mazelas sociais:

Quando se observam as reedições do naturalismo no Brasil, dá para perceber como são diversos os trajes utilizados por esta ideologia estética, dotada de extraordinário poder de transformação. Ora usa os trajes brancos e higiênicos do *médico*, ora a decadente roupagem do *herdeiro* patriarcal, ora as vestes “heroicas” e marginais do *repórter*. Ora o romance naturalista assume a forma do *caso clínico*, ora se estende por longos *ciclos*, ora se assemelha à *reportagem de jornal*. Modificações que se fazem acompanhar de referências a saberes igualmente diversos: às *ciências naturais* no século passado, às *ciências sociais* nos anos Trinta e às *ciências da comunicação* na década de Setenta. Sejam quais forem, no entanto, os personagens e as ciências que ocupam a cena romanesca, uma coisa ao menos é certa: cumprem a delicada função de restaurar, por meios terapêuticos, econômicos ou jornalísticos, fraturas e divisões especialmente flagrantes na sociedade brasileira. (SUSSEKIND, F. 1984, p. 172 e 173, grifos da autora).

Tanto Sussekind (1984) quanto Silverman (2000) apostam ainda no fator da dependência cultural ao modelo norte-americano: o *New Journalism* do “romance de não-

ficção” de Truman Capote seria um inegável paradigma. Para eles, assim, o romance-reportagem tem muito de cópia e importação desse modelo discursivo em que se mesclam a prática jornalística ao formato do romance realista do século XIX. Ambos pesquisadores também entendem a denúncia social como fator decisivo do romance-reportagem brasileiro. Sussekind (1984) é enfática ao dizer que o romance-reportagem se utiliza da “roupagem” naturalista e da prática jornalística para evidenciar as fraturas sociais do Brasil da ditadura militar.

Em certa contramão dessa interpretação, Rildo Cosson (2007) desenvolve em sua tese de doutorado considerações que traçam novos horizontes a respeito do romance-reportagem brasileiro. O primeiro ponto que o pesquisador vai refutar é a relação direta do surgimento do fenômeno com a censura imposta pela ditadura militar. Para Cosson a censura é um contexto importante no cenário em que o fenômeno se desenvolve, no entanto existiriam outros aspectos a se considerar, como a padronização que as redações começam a passar na década de 1950.

Como já dito, a partir da década de 1950 as redações passam por um processo de modernização e de padronização textual segundo o padrão norte-americano. Surgem os manuais de redação e uma formatação textual em que a objetividade deveria ser seguida. Esse novo padrão vai recusar textos com traços literários e fechar o espaço na imprensa para textos que flertam com a estética literária (COSSON, 2007). Tal fechamento, portanto, seria um dos fatores impulsionadores do romance-reportagem brasileiro, já que eles surgiriam como uma alternativa aos jornalistas escritores com dificuldade de se adaptar às tais mudanças e que viram no fenômeno uma possibilidade para produzir e difundir tais narrativas (COSSON, 2007).

Para Cosson, a censura não poderia ser a causa direta do surgimento do romance-reportagem porque no momento de seu advento o Brasil já passava pela fase de abertura política, pelo abrandamento da censura. Assim, ao contrário do que defende Silverman (2000), para Rildo Cosson (2007) a censura não deve ser apontada como principal fator do surgimento do gênero no Brasil, embora tal contexto não deva ser ignorado.

A respeito da concepção de matriz estética do romance-reportagem, o Naturalismo, defendida por Flora Sussekind, o pesquisador também traça uma perspectiva distinta. Para Cosson, o romance-reportagem não pode ser reduzido ao Naturalismo, já que sua história possui vínculo com a cultura brasileira. O pesquisador ainda defende para o romance-reportagem um estatuto de autonomia, reivindicando que o gênero seja avaliado em sua suposta especificidade, como uma expressão narrativa

separada tanto da reportagem como do romance. Por fim, não aceita a interpretação de dependência cultural ao *New-journalism*, modelo a partir do qual o romance-reportagem costuma ser avaliado. Para Cosson (2007) o romance-reportagem brasileiro e o romance de não ficção de Truman Capote fazem parte do mesmo gênero, com denominações diferentes, sem que haja uma relação de dependência.

Um ponto, no entanto, em que todos os três autores convergem para o romance-reportagem brasileiro é a marca da denúncia social como uma das mais importantes características de tais narrativas. Assim, o romance-reportagem teria seu caráter definitivo de denúncia de uma sociedade desigual e violenta, a brasileira, sobretudo no âmbito da vida urbana.

A perspectiva de Rildo Cosson busca trazer à tona algumas fragilidades da interpretação de Malcom Silverman. Estabelecer o surgimento do romance-reportagem em uma relação de causa e consequência com a censura militar para Cosson incorreria em uma espécie de miopia na visada contextual. O contexto social por qual passava o Brasil seria importante, mas nunca como fator definidor e praticamente exclusivo do fenômeno. Como se constata com o primeiro romance-reportagem brasileiro, *O Caso Lou*, acontecimento criminal que recebeu cobertura intensa da imprensa do período, nunca tendo sido objeto de censura.

A hipótese de dependência cultural ou cópia do modelo estadunidense também não teria sustentação, já que haveria delineamentos contextuais e culturais muito próprios, do Brasil e da América Latina, que emolduram e ao mesmo tempo são impregnados por um cenário na produção desse fenômeno híbrido em terras brasileiras. Em pesquisa de iniciação científica desenvolvida por esta pesquisadora e orientada por Marcelo Bulhões intitulada *O Caso Lou: um Estudo da Mediação Editorial no Primeiro Romance-reportagem Brasileiro* (2017)¹, o acolhimento inédito de material textual que funcionou como espécie de gênese do romance-reportagem, ou seja, as grandes reportagens publicadas na revista *Manchete* sobre o caso criminal Lou, indica claramente que a censura não foi um fator de “migração” de uma necessidade de cobertura de um caso jornalístico para as páginas do livro devido à ação da censura. Com alguns dos resultados da pesquisa publicado em artigo *O Caso Lou: A Gênese Jornalística do Primeiro*

¹ A pesquisa de iniciação científica foi financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo e foi desenvolvida de março a dezembro de 2017.

Romance-Reportagem Brasileiro (2019) na Revista Alceu - PUC Rio, é possível identificarmos o papel fundamental exercido pelo jornalismo de revista brasileiro no cenário que emoldura o surgimento do fenômeno. Ao analisar as reportagens publicadas pela revista *Manchete* antes da publicação de *O Caso Lou* pela editora Civilização Brasileira, foi possível identificar grande semelhança discursiva entre as reportagens sobre o caso Maria de Lourdes publicadas em ambiente jornalístico e o romance-reportagem de Carlos Heitor Cony. E para além disso, a revista *Manchete* publicou um suplemento produzido por Cony em que se observa uma espécie de cápsula do primeiro romance-reportagem brasileiro. Há uma transposição de partes do texto do suplemento para o livro. Tais resultados, que podem ser visualizados no artigo já mencionado, apontam para direções ainda inexploradas no ambiente acadêmico, mas que apontam para horizontes promissores acerca do surgimento do fenômeno no Brasil.

Além dessas evidências apresentadas pela pesquisa, visualizamos, ao consultar alguns estudiosos da história da imprensa no Brasil, um cenário que traz alguns apontamentos nessa direção. Nelson Werneck Sodré, por exemplo, afirma que as transformações pelas quais passam a imprensa no processo de modernização também impulsionam a proliferação de revistas ilustradas, espaço jornalístico no qual se refugiaram os homens das letras (1999). A revista *Realidade*, já mencionada aqui, é um dos mais destacados exemplos desse espaço editorial no século XX, em que os textos jornalísticos não raramente podiam adquirir feições de prosa de ficção literária. Folhear um exemplar de *Manchete* também trará observações nesse sentido, diferentemente dos textos breves e urgentes do jornal diário. Pelo território textual mais dilatado e tempo disponível, é compreensível que as revistas apresentem desenvolvimento discursivo com maior labor estético.

Ditadura militar, processo de modernização das redações brasileiras, releituras estéticas do Naturalismo, denúncia social e uma história cultural brasileira em que jornalismo e literatura mantêm relações antigas e persistentes. Tudo isso parece formar um cenário indispensável à avaliação do romance-reportagem - e do livro-reportagem. No entanto, para avaliarmos de forma mais rigorosa o papel do jornalismo brasileiro nesse processo, nos aventuramos nessa pesquisa à mirada do material jornalístico de revistas e jornais.

Com nossa Iniciação Científica, o acolhimento de textos jornalísticos comprovou um vínculo direto entre textos da revista *Manchete* na gênese do primeiro romance-reportagem brasileiro, *O Caso Lou*. Demonstrou-se, pois, proveitoso o trabalho de cotejo

entre os impressos, da revista ao livro. Tal caminho pode ser, a princípio, realizado também aqui. Advirta-se, todavia, que em Lúcio Flávio a relação não comparece de modo tão direto. De todo modo, nosso intento é mirar e avaliar os vínculos textuais entre o jornalismo de revista e de jornal com o emblemático romance-reportagem brasileiro. Que conexões intertextuais se flagram entre o que se produziu na imprensa nacional a respeito do “affair Lúcio Flávio” e o que realizou José Louzeiro? Que caminhos intertextuais se podem captar do material jornalístico “primário” até se concretizar em uma brochura de um romance de sucesso no território nacional? Como *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* se comporta nesse processo? Como o material jornalístico publicado sobre o “bandido” Lúcio Flávio se relaciona com a textualidade do primeiro romance-reportagem de José Louzeiro? Para estabelecer e investigar tais relações, com o cenário do fenômeno brevemente apontado aqui, antes do cotejo textual, é importante traçar algumas considerações sobre o escritor e jornalista José Louzeiro.

2. O Homem de Frente do Romance-reportagem Brasileiro: José Louzeiro

2.1 Do Lugar de Partida ao de Chegada: do Maranhão ao Rio de Janeiro

Nascido em 19 de setembro de 1932 em São Luís, Maranhão, José de Jesus Louzeiro tornou-se um dos nomes mais importantes do romance-reportagem brasileiro. Mas para que sua trajetória chegasse a esse momento, o jornalista, escritor e roteirista trilhou uma longa estrada e ela começa em sua cidade natal.

Seu pai, Aproniano Louzeiro, era pedreiro, depois passou a mestre de obras e foi também pastor da Igreja Presbiteriana. Sua mãe era Raimunda de Souza Louzeiro. No seio dessa família de classe popular, operária, moradora do subúrbio de São Luís, nasce José de Jesus Louzeiro. É desse lugar físico e social que o escritor, jornalista e roteirista parte.

Tal origem parece ter marcado sua obra, pois uma das marcas indiscutíveis dela é o caráter social. Sejam eles os romances-reportagem ou os livros de ficção. Vivendo a infância no subúrbio do Maranhão, sua trajetória sempre esteve conectada a diversos tipos populares. Em entrevista a Antônio Roberto Espinosa², Louzeiro conta que seu primeiro contato com pessoas marginalizadas vem mesmo da infância. Seu pai trabalhou na construção de várias ruas em São Luís e a mão de obra utilizada era de presidiários. Ele ia levar almoço ao pai e ficava conversando com os presos e por meio desse contato aprendeu o quanto de história poderia conhecer. Propiciado por essas relações que se repetirão ao longo do depoimento em sua biografia, Louzeiro cresce como um homem que sabe ouvir e falar a língua popular e se indignar com as injustiças sociais.

A vida profissional de José Louzeiro começa aos 16 anos em um jornal de São Luís. Enquanto ainda cursava o colégio regular, Louzeiro exercia a função de assistente de revisor no jornal *O Imparcial*. Lá também Louzeiro inicia sua paixão pela literatura, conhece autores como Dante Alighieri e compra seu primeiro livro com o salário de revisor. Nesse ambiente, começa a escrever as primeiras reportagens.

É também a partir de sua atuação em *O Imparcial* que Louzeiro passa a ser perseguido por “poderosos” da cidade. Suas reportagens de polícia passam a incomodar políticos do Maranhão e Louzeiro é jurado de morte. Para resolver tal questão, seus superiores do jornal e sua família dão um jeito de o enviarem ao Rio de Janeiro, em 1954.

² LOUZEIRO, José. Entrevista biográfica por Antônio Roberto Espinosa. São Paulo: Abril Educação, 1982.

Começa então sua trajetória no Rio, trabalhando como repórter no veículo de imprensa *O Jornal*. Seu início na cidade não foi fácil. *O Jornal* não era muito regular em seus pagamentos e Louzeiro dividia tarefas na redação com um segundo trabalho, de *office boy* - ou *contínuo*, como se dizia na época. A falta de pagamento regular do jornal e a baixa remuneração renderam ao jornalista alguns desconfortos e sofrimentos, como ter que escolher entre o almoço e o jantar.

Mas tudo ficou ainda mais difícil quando Louzeiro perdeu o emprego de *office boy*. Despedido da pensão em que morava, ele passa a dormir no aeroporto e em albergues. Louzeiro aponta³ essa como uma das fases de maior dificuldade da sua vida, em que a sua energia estava toda voltada para a sobrevivência. É nesse período que o contato próximo e a amizade com pessoas marginalizadas reaparece com ênfase.

A vida de Louzeiro no Rio de Janeiro começa a melhorar quando ele é contratado pela *Revista da Semana*, mas lá trabalha no departamento comercial e não como jornalista. Nessa revista começa a ter um contato mais direto com o mundo das artes, frequentando museus, bibliotecas e concertos. Em 1958 ele é contratado pelo *Correio da Manhã* e lá desempenhava a função de copidesque. Nesse mesmo ano, sai do *Correio da Manhã* e vai trabalhar no *Diário Carioca*, lá exercendo, ainda, a função de copidesque. Enquanto trabalhava no *Diário Carioca* Louzeiro produziu reportagens para jornais como *O Dia*, *Luta Democrática*, *O Popular*, *A Notícia*, *O Radical* e para a revista *Manchete*.

A partir de 1960 Louzeiro vai transitar por vários veículos cariocas. Em 1972, parte para a capital paulista para trabalhar na *Folha de São Paulo* como repórter especial. Na biografia do jornalista constam *O Globo*, *Diário Carioca*, *Correio da Manhã*, *Revista da Semana*, *O Mundo*, *Mundo Ilustrado*, *Diário de Notícias*, *O Radical*, *Última Hora*, *A Luta Democrática*, *O Jornal* e *Folha de São Paulo*.

As atividades como escritor também ocupavam parte de sua rotina enquanto exercia o jornalismo. Louzeiro escreveu novelas, contos e lançou, em 1958, seu primeiro livro de contos, *Depois da Luta*. Mas é em 1975, quando retorna ao Rio de Janeiro para trabalhar no jornal *Última Hora*, que Louzeiro vai publicar seu primeiro livro de sucesso, *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*. O primeiro romance-reportagem de Louzeiro tem considerável sucesso editorial, no contexto de leitores brasileiros, e vai subsidiar o cinema nacional. Em 1978, *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* estreia no cinema, com direção

³ LOUZEIRO, José. Entrevista biográfica por Antônio Roberto Espinosa. São Paulo: Abril Educação, 1982.

de Hector Babenco e roteiro do próprio Louzeiro. A partir de 1976, passará a viver apenas de seus livros e da sua nova atividade, a de roteirista de cinema.

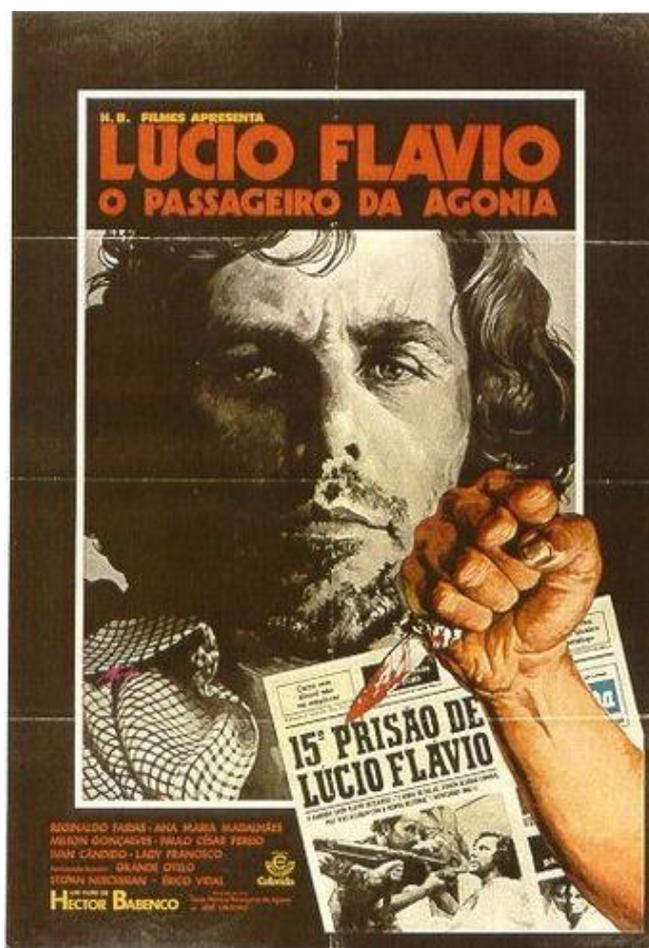


Imagem 4: poster do filme *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1976) com direção de Hector Babenco. Fonte: Weekpédia.

Depois de *Lúcio Flávio* Louzeiro publicará *Infância dos Mortos* (1977), *Araceli, Meu Amor* (1979), *Em Carne Viva* (1980) e *Devotos do Ódio*, todos romances-reportagem. Louzeiro também escreverá livros de ficção, de contos, novelas e até livros infantis. Dentre os seus livros de ficção e contos estão *Depois da Luta* (1958), *Judas Arrependido* (1968), *O Estranho Hábito de Viver* (1978), *20º Axioma* (1980) e *M-20* (1981).

Sua trajetória como roteirista de cinema deslanchou após as filmagens de *Lúcio Flávio*. Seu romance-reportagem *Infância dos Mortos* também inspirou o cinema e chegou às telas como *Pixote, a Lei do Mais Fraco* (1980), com direção de Hector Babenco e roteiro de José Louzeiro. Outros filmes nacionais contarão com a roteirização de

Louzeiro, como *Os Amores da Pantera* (1978), *Amor Bandido* (1978), *O Caso Cláudia* (1979), *Parceiros da Aventura* (1979), *Fruto do Amor* (1981) e *O Sequestro* (1981).

Percebemos na história de José Louzeiro que o contato com o mundo marginalizado - narrado em grande parte de suas produções, sejam elas em livro ou filme - não se restringe ao universo narrativo, pois ele perpassa a história do jornalista, ora como ouvinte, ora como indivíduo que viveu situações de vulnerabilidade e pôde sentir na pele o que é estar à margem da sociedade. Em entrevista do documentário *José Louzeiro: Depois da Luta* (2018), Ednalda Tavares, amiga do escritor, o define como “defensor dos humilhados e ofendidos” e aponta a posição do Louzeiro como autor “sempre do lado do oprimido”. Essa característica de uma atividade de denúncia social será sempre relatada por quem estuda as obras do jornalista e pode ser apontada como uma de suas marcas fundamentais.

Repórter de polícia, copidesque, escritor, nome mais destacado do romance-reportagem no Brasil e roteirista, essas são algumas das posições assumidas por Louzeiro na sua trajetória profissional. Tal percurso o fez alcançar lugares de destaque ou legitimação, como ocupar uma cadeira na Academia Maranhense de Letras. Indicado em 1987, ocupou a cadeira 25 até a eleição de Félix Alberto Lima em 21 de junho de 2018.

Para além das atividades como jornalista de polícia, autor e roteirista, Louzeiro foi Presidente do Sindicato dos Escritores do Rio de Janeiro (1984 a 1987), membro do Conselho Nacional do Direito Autoral (1985 a 1986), do Conselho Superior de Censura (1987) e do Conselho de Direitos Humanos e Liberdade de Expressão da ABI (1987).

Depois dessas diversas vivências, de contar tantas histórias e de se consagrar como um dos nomes mais importantes do romance-reportagem, José de Jesus Louzeiro morreu em 29 de dezembro de 2017, no Rio de Janeiro. Deixando como legado uma produção de forte cunho social, uma literatura de modo geral pouco valorizada pela crítica, principalmente acadêmica, cuja marca parece ser a de “falar para todos”, em linguagem de fácil acesso e que, após tantos anos, toca em assuntos flagrantemente atuais no Brasil.

2.2 Romance Social e Linguagem “Popular”

José Louzeiro não conta com grande reputação na crítica literária brasileira. Assim como o romance-reportagem não conta com grande apreciação por parte dos estudiosos das letras. Em grande parte das análises acerca do romance-reportagem feitas por

pesquisadores da literatura, o “gênero” é apresentado com muitas fragilidades. É o que Cosson nos aponta:

Reduccionistas, populares, naturalistas, parajornalísticos, excessivamente documentais, pouco literários e politicamente ineficazes, os romances-reportagem parecem quase nada ter a dizer e a oferecer, na perspectiva dos balanços da época, para a literatura brasileira. A impressão final é que são parte de um equívoco literário, uma rua estreita e sem saída onde se adentrou, premida pela conjuntura, uma parcela da literatura da época (ou seria mais correto dizer do jornalismo da época?). (COSSON, R. 2007, p. 50).

Malcom Silverman, pesquisador norte americano da literatura brasileira contemporânea, não faz apontamentos favoráveis quando o assunto é o caráter estético-estilístico textual do romance-reportagem. Para o pesquisador, o fenômeno é esvaziado estilisticamente e sua relevância está, apenas, em seu caráter social, de denúncia:

um romance cuja significância reconhecida, isto é, sua janela social de um ponto específico no tempo, é subitamente (e provavelmente para sempre) *passé* para muitos, restando somente a casca externa ficcional, cujas qualidades literárias nunca pretenderam ser grande coisa, além de um veículo para uma finalidade jornalística (SILVERMAN, M. 2001, p. 40, grifo do autor).

Assim, José Louzeiro com sua “escrita popular”, direta e pouco sofisticada estilisticamente não agrada a maioria dos analistas da literatura brasileira. Uma vez que ele é considerado um dos maiores representantes do romance-reportagem, é compreensível que as críticas sobre sua escrita estejam associadas às avaliações a respeito do próprio fenômeno romance-reportagem. Malcom Silverman aponta a escrita de Louzeiro como muito próxima de um texto jornalístico:

José Louzeiro (nascido em 1932), um dos autores que mais contribuíram para a popularidade do romance jornalístico, não poupa palavras para descrever, em termos notavelmente genéricos, como encara a sua ficção. Ele se esforça para eliminar os elementos puramente formais e elitistas, fazendo com que sua obra, antes de tudo e principalmente, seja “útil às camadas socialmente mais baixas do país” (um objetivo paradoxal, dado o baixo poder aquisitivo e o alto índice de analfabetismo dos pobres). Seu objetivo é “quase uma literatura de cordel” urbana, com cada aspecto tornado tão simples quanto possível, mesmo com o risco da repetição, produzindo, no final, “praticamente um texto jornalístico”. (SILVERMAN, 2000, p. 40)

Granville Ponce, em *Repudiado Pela Crítica, Lido Pelo Povo* (1982), nos dá o tom de como é delicado falar de José Louzeiro quando o assunto é a crítica literária de sua produção. Ele diz que é “como atirar pedras num vespeiro: o risco de ferroadada é muito alto” (1982, p. 105). O fato é que a “crítica oficial” não tem uma visão favorável à escrita de Louzeiro, Ponce aponta o motivo: “Isso porque ainda há críticos e intelectuais, de excessivo rigor, que não só questionam a condição de escritor como condenam qualquer tentativa de jornalista se meter a fazer literatura com os fatos do cotidiano” (1982, p. 105).

O próprio Louzeiro definirá sua escrita no prisma da linguagem popular e acessível às camadas populares. Uma produção textual que não poderia ser excessivamente formal, seu estilo era outro. Louzeiro conta⁴, que tentou enveredar para uma linguagem mais sofisticada e formal quando escreveu a novela *Ponte sem Aço* (1960), mas um amigo seu, Bolívar Costa, deu o recado: era “Muito formal. De difícil entendimento”, não tinha nada a ver com José Louzeiro. Preocupado com a recepção de seus livros pelos leitores e com os problemas sociais do país que precisavam ser evidenciados, Louzeiro define sua escrita no prisma de uma linguagem direta, de simplicidade de estilo e socialmente engajada (COSSON, 2007). Avaliação semelhante aparecerá na contra-capá da primeira edição de *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*:

Em linguagem clara e direta, sem temer a verdade nem curvar-se diante das conveniências, este romance-reportagem nos relata a vida e a morte de um homem inteligente e audacioso, condicionado pela selva de concreto em que vivemos a se transformar num inimigo público perseguido a ferro e forro. Revelações surpreendentes e chocantes nos demonstrarão que este modelo de sociedade tanto criará outras feras como *Lúcio Flávio Lírio*, quanto as hienas que covardemente o assassinaram (LOUZEIRO, J. 1975, itálico do autor).

Isso não quer dizer, no entanto, que ele considerava sua produção parte de uma literatura de massas ou trivial, mas dentro de um prisma de obras de “impacto” e “reflexão”. Suas obras poderiam não contribuir para uma evolução da linguagem literária, de acordo com a crítica do campo das letras, mas atenderia às indagações sociais dos leitores ao tocar e desvelar o “real” e seus problemas estruturais (COSSON, 2007). “Para

⁴ LOUZEIRO, José. Entrevista biográfica por Antônio Roberto Espinosa. São Paulo: Abril Educação, 1982.

Louzeiro, público e denúncia social são mais legítimos e legitimadores do que qualquer crítica e preocupação estética” (COSSON, 2007, p. 46).

Sem uma elaboração estética rigorosa, mas com lastro discursivo que remonta ao romance realista-naturalista do século XIX, o romance-reportagem e sua evidente marca de denúncia social, assim como, a produção de José Louzeiro também se fizeram notar pela crítica jornalística. O material jornalístico que se dedicou a avaliar tais obras traz apontamentos que vão nesse mesmo sentido, o do caráter social.

Rildo Cosson (2007), faz um apanhado das resenhas publicadas na imprensa e traz um panorama da recepção jornalística. O primeiro ponto das análises jornalísticas a respeito do romance-reportagem e da escrita de José Louzeiro dizem respeito ao seu caráter de denúncia social que vem acompanhada das observações sobre como ela se dá dentro da narrativa, seja por meio da construção dos personagens que são baseados em marginais, criminosos e em diversos tipos populares ou ainda por meio da reprodução fiel da linguagem do submundo do crime, recriada por meio dos diálogos nas obras (COSSON, 2007).

Os detalhes factuais impressos nos livros que indicam uma pesquisa rigorosa do jornalista-escritor e que trazem um forte peso documental à história contada também são apontados como importantes mecanismos de fortalecimento da denúncia social. Para alguns resenhistas, o romance-reportagem divulga “verdades” que foram distorcidas ou não divulgadas por completo nos veículos de imprensa do jornalismo diário (COSSON, 2007).

A respeito do caráter ambíguo de sua localização entre a literatura e a reportagem, parte das resenhas jornalísticas não o considera um ponto negativo e nem o problematiza. Entre análises que vão de uma maior valorização do lastro jornalístico e outras que enfatizam o lastro literário, o juízo é que, em sua maior parte, elas tendem a tratar o romance-reportagem como uma literatura que se utiliza de ferramentas do jornalismo (COSSON, 2007).

Em geral, o romance-reportagem é avaliado positivamente pela recepção jornalística, mas algumas interpretações negativas são notáveis. Nelas, a maior crítica diz respeito ao entrelaçamento do jornalístico com o literário, o que resultaria em uma previsibilidade da história narrada, situando tais obras no nível de uma literatura de massa com personagens estereotipados envolvidos em situações narrativas de pouco fôlego em desvelamentos sociais. A denúncia social, nesse caso, estaria comprometida já que a

história fica na superfície dos fatos sem que ocorra um verdadeiro questionamento da realidade (COSSON, 2007).

Validado ou não pela crítica literária da época ou pela crítica jornalística, o romance-reportagem e os livros de José Louzeiro gozaram de significativo sucesso editorial, naturalmente segundo os índices de um país com baixíssimo índice de leitores. Tal êxito “popular” parece explicar que seus livros tenham se difundido para além da brochura e ocupado as telas dos cinemas nacionais. Seja pelo seu caráter de denúncia, por sua leitura de facilitado acesso às diversas camadas sociais, seja pelo contexto nacional vivido na época ou ainda pela grande repercussão que os casos narrados geraram na sociedade, o fato é que a lavra de romances-reportagem de Louzeiro vai iniciar uma tendência da literatura nacional da década de 1970 e que se estenderá de forma marcante até, pelo menos, a década de 1980. Uma das marcas mais visíveis dessa produção narrativa é a forma como expõe as estruturas reveladoras de desigualdade, impunidade e violência no Brasil.

Na “soma final” do que devemos considerar da produção de José Louzeiro, o que se tem como resultado é uma obra cujo significado maior está no seu caráter de denúncia social e na sua posição dianteira de um fenômeno textual híbrido que ainda hoje tem relevância e espaço social. Assim, podemos dizer que José Louzeiro produziu “obras populares” - ou com apelo popular, em que a narrativa criminal faz ecoar o universo do *fait divers* - com lastro no real advindo de sua atividade como jornalista e de sua vivência pessoal, socialmente engajadas e denunciantes de uma realidade marcada pelo desalento. Com uma escrita de fácil entendimento e que apenas tangencia a dimensão da escrita literária, suas obras levarão sempre o legado de uma produção que vai desnudar as “verdades” que precisavam ser ditas sobre a realidade brasileira e as aflições do seu povo.

3. O Lugar da Imprensa

A imprensa brasileira deve ser tomada como um dos atores de destacada importância no percurso de investigação que propomos nesta pesquisa. Para que possamos dimensionar e interpretar as relações intertextuais *stricto sensu* que os textos publicados na grande imprensa carioca - mais especificamente em *O Globo* e na revista *Manchete* - estabelecem com o texto de *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*, é preciso mergulhar na constituição do espaço editorial em que esses veículos estão imersos. Entender os processos de produção da imprensa, suas mudanças e permanências será fundamental para a interpretação dos resultados.

Buscamos, neste capítulo, visualizar como essa imprensa vai se desenhar do início do século XX até a década de 1970 e quais serão os vestígios deixados pelo caminho, nesse processo de formação e estruturação corporativa, que mantém relações estreitas com a textualidade do romance-reportagem. Estamos interessados na aferição de como alguns “tipos” ou padrões textuais que surgem no início dessa imprensa que se quer moderna e comercial vão se transmutando, mas insistem em reaparecer e se fazer presente nas páginas da imprensa. Desnudar essa tradição em publicar histórias que, textualmente, transitam entre o factual e o fabulativo, entre a referencialidade e processos textuais próprios do ficcional é de interesse desta pesquisa. As relações entre a imprensa e o poder e como ela se relaciona com a censura imposta na Ditadura Militar também é um aspecto a se considerar, para o vislumbre do posicionamento do romance-reportagem em seu contexto peculiar.

Se buscamos entender como a imprensa brasileira pode estabelecer ligações importantes no surgimento do romance-reportagem brasileiro, é imprescindível que vislumbremos processos históricos e modos de produção editorial no momento que o fenômeno desponta.

3.1. Um Novo Século e o Nascer de uma Nova Imprensa

A virada do século XIX para o século XX vem acompanhada de grandes transformações tecnológicas e econômicas no cenário brasileiro. Tais transformações atingem diretamente a imprensa jornalística, a qual paulatinamente muda a forma como se fazia jornalismo no Brasil. A introdução de aparelhos tecnológicos modernos produz alterações no comportamento e na percepção de quem convive diariamente com eles (BARBOSA, 2010).

O cinematógrafo, o fonógrafo, o gramofone, os daguerreótipos, a linotipo, as Marinonis são algumas das tecnologias que invadem a cena urbana e o imaginário social na virada do século XIX para o XX, introduzindo amplas transformações no cenário urbano e nos periódicos. (BARBOSA, M. 2010, p. 21).

O nascer do século XX é cenário do desenvolvimento de uma nova imprensa em solo brasileiro, mais particularmente no Rio de Janeiro, a capital federal em sintonia, mesmo que precária, com as novidades parisienses. Vê-se, então, a produção artesanal ser substituída, gradativamente, por processos de caráter industrial. Rotativas mais velozes alteram a forma de compor e reproduzir textos e imagens e tudo isso passa a ser utilizado pelos diários das principais capitais brasileiras (LUCA, 2018). O telefone e o telégrafo são também aparelhos importantes na transformação da imprensa, já que se constituíam em instrumentos aceleradores da transmissão de dados nas redações (LUCA, 2018). Tais novidades tecnológicas passam a fazer parte do dia a dia da imprensa e a direcionar a forma em que se produz o jornalismo. Marialva Barbosa traz um exemplo de como isso se deu na prática:

No texto publicado pelo *Jornal do Brasil* no primeiro dia do ano de 1901, fica evidente a importância que as novas tecnologias têm no dia a dia das publicações. As rotativas Marinonis possibilitam o aumento da tiragem que naquele ano chega à extraordinária cifra de 60 mil exemplares. Por outro lado, o telégrafo permite a atualização constante – e com rapidez – das notícias recebidas de última hora. Não é mais possível apenas anunciar o que se passa no mundo, mas é preciso informar com rapidez. Os jornais constroem um tempo cada vez mais comprimido (BARBOSA, M. 2010, p. 23).

As novas máquinas e invenções que transformam o modo de produção de notícias e afetam o comportamento de sua difusão vão também ditar uma nova noção de tempo. A velocidade com que as informações circulam começa a se acelerar na virada do século XX. Lá no nascer do século XX uma nova lógica do tempo traz o imperativo da rapidez:

A tecnologia da linotipo ao lado das modernas máquinas a vapor, que invadem as publicações da cidade na alvorada do século XX, traz na sua essência a ideia de rapidez [...] Rapidez é mais do que uma palavra de ordem: dá sentido a uma ideia de tempo que se espraia pela sociedade” (BARBOSA, M. 2010, p. 27).

Se a experiência com o tempo se transforma no novo ambiente técnico, a representação do real também vai ser atravessada pelas novas tecnologias, com maior

presença da imagem, em gravuras, caricaturas e na fotografia. A imagem começa a adquirir um status diferente e será cada vez mais importante e presente nos periódicos. Seu caráter indicial vai sendo construído ao longo do tempo, o que repercutirá na sua ligação direta com noções como neutralidade e objetividade no jornalismo. É o que nos apresenta Marialva Barbosa:

O Jornal do Brasil se apresenta a seu público como um caleidoscópio de imagens, nas quais cenas em que procuram reproduzir a realidade figuram ao lado de alegorias. Se os artefatos tecnológicos estão representados em detalhes, se o repórter apresenta-se com a indumentária que reproduz a sua ação cotidiana, se o pequeno jornalista de fato sobraça dezenas de exemplares de jornais, há na mesma página imagens figuradas que apelam um universo simbólico. Assim, a utilização da ilustração como uma espécie de arremedo da imagem técnica – que logo ocupará lugar de destaque na imprensa – constrói paulatinamente o seu caráter aparentemente objetivo, fazendo com que sejam olhadas como espécies de janelas e não como imagens (BARBOSA, M. 2010, p. 32).

Acessada por meio de um aparato técnico, que traz embutido a ideia de neutralidade, a imagem “congela” o tempo e, dessa forma, ao lado do repórter presente na cena dos fatos, narrando-os, tem-se a máquina que pode “registrar o real” (BARBOSA, M. 2010). Partindo dessas imagens, os jornais produzem ilustrações que as retratam e que, por consequência, carregam esse mesmo efeito de “real”. Nesse contexto, em que a imagem tem esse caráter de um registro neutro e objetivo captado por um aparelho técnico, nascem “os preceitos centrais que irão construir emblemas do jornalismo desde os anos 1900” (BARBOSA, M. 2010, p. 37).

No mesmo vetor da busca e propagação célere da informação jornalística, as redações absorvem outras mudanças. Começa-se a separar os artigos de opinião das matérias informativas. As notícias policiais passam a aparecer com destaque nas páginas dos principais veículos cariocas e o gênero reportagem começa a se desenvolver no interior das redações (BARBOSA, M. 2010). É o início, o “nascer” do campo jornalístico que construirá, de forma lenta e gradual, o efeito de objetividade jornalística. Como afirma Barbosa:

Observa-se, pois, que as bases para a construção do ideal de objetividade do jornalismo, que seriam aprofundadas com as reformas que passariam os jornais cinquenta anos mais tarde, estão lançadas na virada do século XIX para o XX. A rigor, o mito da objetividade deve ser percebido na longa duração, como um simbolismo construído pelas

próprias empresas jornalísticas e pelos jornalistas para assim cunhar uma distinção, no sentido que confere a esta palavra Bourdieu (1989), ou um lugar de fala autorizado (BARBOSA, M. 2010, p. 40).

Tal construção leva tempo e se efetivará de modo mais claro em meados do século XX. Interessa-nos observar, todavia, as práticas que têm início nesse “alvorecer” da imprensa industrial e que se estenderão pós-anos 1950. Uma delas é o protagonismo das notícias policiais. Com os principais jornais constituindo-se como empresas que visam o lucro, a busca por leitores intensifica-se, dessa forma, é preciso produzir materiais que seduzam os leitores. Observa-se que “os acontecimentos policiais têm cada vez mais a preferência do público” (BARBOSA, M. 2010, p. 39) e, por isso, os principais jornais apostam nas notícias criminais. “A valorização do ineditismo também transforma o trabalho. O repórter passa a ser o elemento principal para a composição da notícia. Dele se espera “o furo de reportagem, a informação sensacional, todos os detalhes do fato” (BARBOSA, M. 2010, p. 39). E mais do que isso, para além dos detalhes narrados nas notícias, é preciso mais: a partir de 1901 é comum que as matérias policiais venham acompanhadas de ilustrações, sejam reproduzindo a cena do crime ou por meio de fotografias tiradas no local da tragédia (BARBOSA, M. 2010).

Nesse mesmo contexto de transformações técnicas, começam a ter destaque as revistas ilustradas. As novas impressoras que possibilitavam a impressão em cores e o aumento do número de páginas dão sustentação à produção das revistas. E no desdobramento dessa “nova” imprensa inicia-se a diferenciação entre jornais e revistas, como nos apresenta Ilka Stern Cohen:

O desdobramento do setor traduziu-se também na diferenciação de jornais e revista: ao primeiro, normalmente diário e vespertino, caberia a divulgação da notícia, o retrato instantâneo do momento, abrangendo desde as disputas políticas até o descarrilamento do trem de subúrbio. À revista reserva-se a especificidade de temas, a intenção de aprofundamento e a oferta de lazer tendo em vista os diferentes segmentos sociais: religiosas, esportivas, agrícolas, femininas, infantis, literárias ou acadêmicas, essas publicações atendiam a interesses diversos, não apenas como mercadorias, mas ainda como veículos de divulgação de valores, ideias e interesses (COHEN, I. 2018, p. 105).

Há ainda as práticas editoriais que vão se alterando conforme essas transformações se sedimentam na imprensa. Um exemplo é a publicação de folhetins nos jornais diários. Com o objetivo de atrair mais leitores “assiste-se a difusão dos folhetins” (BARBOSA, M. 2010, p. 48), os jornais também publicam charges, escândalos

sensacionais, palpites do jogo do bicho, notícias dos cordões e blocos carnavalescos (BARBOSA, M. 2010).

O cenário que visualizamos é um “movimento da criação de um novo tipo de jornalismo que muda drasticamente o padrão editorial das publicações” (BARBOSA, M. 2010, p. 48). Um novo padrão editorial em que as notícias policiais aparecem com destaque, as reportagens “vestidas” de neutralidade buscam representar a realidade e os artigos nitidamente opinativos são separados dos que se pretendem informativos e objetivos na página dos jornais (BARBOSA, M. 2010). São também lançadas na cena cultural as revistas ilustradas, os folhetins fazem parte dos jornais diários, as charges aparecem nas páginas da imprensa e a imagem começa a adquirir seu caráter indicial. Diante desse cenário, interessa-nos observar como se desenvolverá as notícias policiais, como se caracteriza o jornalismo de sensações da década de 1920 e o quanto dele podemos observar nas reportagens que serão aqui analisadas.

3.2. O Jornalismo de Sensações da Década de 1920

Marialva Barbosa, em seu livro *História Cultural da Imprensa: Brasil – 1900-2000* (2010), apresenta um panorama relevante da imprensa sensacionalista da década de 1920. De acordo com ela (2010), a partir dos anos 1910 as notas e notícias “sensacionais” invadem as páginas das principais publicações e “disseminam” os horrores do cotidiano, em texto e imagens. No lugar da feição amadorística e da associação a causas ideológicas contingentes, os jornais passam a ser empresas que buscam o lucro. Para isso, atingir um maior público leitor passa a ser um objetivo e são essas notícias “sensacionais” que atraem o interesse dos leitores. É nesse processo que as notícias policiais, formatadas em notícias sensacionalistas, ganham destaque. Partindo de um texto publicado pelo *O Paiz* em 1916 que discorre criticamente sobre essas notícias que circulam em jornais ilustrados do Rio de Janeiro, Barbosa apresenta as características desse jornalismo:

O texto publicado no jornal *O Paiz* em 1916 é um exemplar da popularidade dessas notícias que apelam a toda ordem de sensações do público. Envolvendo crimes, desastres, roubos, incêndios, enfim, as tragédias diárias, transportam para os textos um Rio de Janeiro construído de lugares existentes e personagens perfeitamente identificáveis. A sociedade parece de tal forma contida nessas narrativas que o leitor tem a impressão de participar daquela realidade. Composto o texto a partir de um mundo, o repórter gera um novo mundo: um mundo que mescla realismo e romance, uma vez que a estrutura narrativa lembra a dos romances folhetins, ainda que os personagens sejam tirados da realidade (BARBOSA, M. 2010, p. 50).

Interessante notar nessa caracterização feita pela pesquisadora a vertente narrativa dessas notícias. Os textos das notícias policiais criam “um mundo que mescla realismo e romance”, em uma narrativa que se assemelha aos folhetins. São histórias das tragédias cotidianas contadas em uma narrativa envolvente e em um formato narrativo que remonta ao romance. É a vida real em textos e imagens que apelam às sensações. “Ao procurar traspor a realidade para a narrativa, o autor dessas notícias procura construir personagens e representações arquetípicas. Quando isso ocorre, a narrativa passa a representar a existência, atingindo, em consequência, diretamente o público” (BARBOSA, M. 2010, p. 50).

O repórter de polícia está no centro desse processo. Esse homem da imprensa do início do século, que abriga escritores e profissionais de outras áreas relacionadas à escrita e que veem na imprensa um modo de subsistência, produz as narrativas de maior desenvolvimento e resultantes de dedicada apuração. Cabe ao repórter investigar crimes, narrar tragédias e decifrar mistérios, é dele “o papel de investigador, descrevendo com todas as minúcias os crimes e outros fatos que interrompem o cotidiano [...]. Aos repórteres correndo pelas ruas da cidade cabe a tarefa de desvendar fatos, confundindo-se sua ação com a da polícia” (BARBOSA, 2010, p. 66).

Nelson Rodrigues é um desses homens da imprensa do século 1920. Em um relato sobre sua iniciação na profissão, apresenta-nos um pouco desse jornalismo de polícia que vigora na segunda década do século XX:

Comecei fazendo um atropelamento (...). Um dia, mandaram-me fazer um pacto de morte na Pereira Nunes. Com mais confiança em mim mesmo, inundei de fantasia a matéria. Notara que, na varanda da menina, havia uma gaiola com respectivo canário. E fiz do passarinho um personagem obsessivo (RODRIGUES, N. 1977, p. 202 e 203 apud BARBOSA, M. 2010, p. 53).

A declaração de Nelson Rodrigues em que ele relembra sua atuação na imprensa como repórter de polícia nos apresenta como se desenrolava em larga medida a produção das matérias policiais. São relatos das tragédias em que a fantasia se mescla com a descrição da cena do acontecimento e nos quais os detalhes recebem relevo; é preciso relatar com minúcias fatos e pintar espaços para que os leitores possam “reviver” o acontecimento quando consomem a notícia. É preciso que o texto explore a dramaticidade do acontecimento. É preciso que desperte sensações.

Mas, claro, é preciso também que o texto não se descole demais da realidade, ou seja, que traga “efeitos de verdade”. Como diz Barbosa: “a edição fantasiosa deve, entretanto, ser apresentada dentro de determinados parâmetros, onde a verossimilhança é o principal deles. É preciso construir narrativas atendendo a esses dois aspectos: a realidade e a fantasia” (2010, p. 50). Não perdendo a mão, da mesma forma que os “elementos passionais” não devem ficar de fora, não se pode exceder na imaginação para que a notícia não se transfigure para o lugar do folhetim (BARBOSA, 2010).

Estamos em um cenário em que as notícias “inserem” os leitores em ambientes estranhos e recontam a “realidade” como em um conto folhetinesco ou como uma cena dos cinematógrafos (BARBOSA, M. 2010). É o jornalismo sendo contado dentro dos parâmetros de narrativas próprias do ficcional. Assim, constroem-se “textos documentos, na esteira de um naturalismo realista que também triunfa na literatura, os diários procuram convencer e seduzir, criando uma espécie de intimidade com o público” (BARBOSA, M. 2010, p. 51).

Esse é o jornalismo de sensações, que terá seu ápice na década de 1920 e que, ao longo de seu desenrolar no cenário cultural brasileiro, vai se modificando e se transformando. É importante salientar elementos de sua constituição discursivo-narrativa, a de um modelo narrativo que conta o factual misturando-o à fabulação e a processos imaginativos, próprios do ficcional. Nas palavras de Marialva Barbosa:

Essas narrativas, em primeiro lugar, apelam a um imaginário que navega entre o sonho e a realidade. As tragédias quotidianas, por outro lado, descrevem conteúdos imemoriais, que aparecem e reaparecem periodicamente sob a forma de notícias. Mudam os personagens, não as situações. De tal forma que podemos dizer que existe uma espécie de fluxo sensacional que permanece interpelando o popular a partir da narrativa que mescla ficcional com a suposição de um real presumido. São temáticas que repetem, com as inflexões necessárias ao tempo e lugar de sua construção, os mitos, as figurações, as representações que falam de crimes e mortes violentas, de milagres, de desastres, enfim, de tudo o que foge a uma ideia de ordem presumida, instaurando a desordem e um modelo de normalidade (BARBOSA, M. 2010, p. 53).

O grande representante desse tipo de noticiário será o jornal matutino *Crítica*. Fundado em 28 de novembro de 1928 por Mário Rodrigues (pai de Nelson Rodrigues). O jornal teve apenas dois anos de duração e um fim tão trágico quanto as notícias que figuraram em suas páginas. *Crítica* foi o matutino mais popular da década de 1920 no Rio de Janeiro e o “responsável pela explosão das páginas de sensação na imprensa da cidade”

(BARBOSA, M. 2010, p. 60). Segundo a mesma autora, nas oito páginas que compunham a primeira edição do jornal, distribuíam-se as notícias sensacionais e de esporte, com destaque aos crimes e atrocidades que chocavam a cidade. “Todos os dias, cenas de horrores da vida cotidiana transportam-se para as suas páginas: incêndios, estupros, adultérios, atropelamentos, assassinatos, suicídios, entre dezenas de temas cujo mote é a miséria humana” (BARBOSA, 2010, p. 60).

É um jornal popular e se reconhece como tal; o slogan adotado em 1929 dá o recado: “o matutino de maior circulação do Brasil”, além disso, tem um preço popular para época, cem réis (BARBOSA, 2010). Algumas estratégias para aumentar a proximidade com o público são colocadas em prática pelo jornal. Uma delas é a “Caravana de Crítica” que vai aos locais em que é chamado para registrar fatos, apurar denúncias e crimes, a seção “Correspondência” é outra, nela o matutino responde as cartas enviadas pelos leitores (BARBOSA, 2010). Com uma proposta popular, sendo as notícias sensacionais o carro chefe da redação, *Crítica* se caracteriza com um dos principais jornais do Rio de Janeiro da década de 1920. O sucesso e a vida do periódico, no entanto, são curtos. Em 24 de outubro de 1930 o jornal publica seu último número (BARBOSA, 2010).

O desfecho do jornal, ironicamente, se dá de forma trágica. Em dezembro de 1929 uma mulher, revoltada com uma notícia publicada pelo jornal, entrou na redação de *Crítica* solicitando falar com Mário Rodrigues ou um de seus filhos. Mário Rodrigues não estava na ocasião, é Roberto Rodrigues quem a atende, em uma sala reservada a mulher atira em Roberto que não aguenta o ferimento e morre. Após a tragédia, Mário Rodrigues fica muito abatido e morre dois meses depois de seu filho, assim se dá o fim do jornal (BARBOSA, 2010). A morte de Roberto Rodrigues “encerra um capítulo de uma história na qual as sensações davam a senha da construção de um mundo como texto” (BARBOSA, M. 2010, p. 74).

Interessa-nos pensar nesse capítulo da história da imprensa a partir da vertente dos modelos narrativos que ela lança para o jornalismo. Um modelo que assume uma forma intensa e exagerada, na década de 1920 e nas páginas de *Crítica*, mas se observarmos com atenção tem seus resquícios nas páginas de jornalismo policial das próximas décadas. Folhear um exemplar de *Manchete*, por exemplo, traz essa lembrança. Durante a pesquisa do material jornalístico que compõe esse estudo, encontramos reportagens policiais que remetem a tal narrativa, em que as sensações são evocadas - seja pelo texto, pelas imagens que o acompanha ou pela junção dos dois. Deixamos abaixo um exemplo, uma página de

Manchete que aborda a crescente da violência no Brasil publicada em 25 de março de 1972.



Imagem 5: reportagem da revista *Manchete* sobre o aumento da violência no Brasil, presente na edição n° 1040, de 25 de março de 1972. Fonte: acervo pessoal da pesquisadora.

O título e a imagem que abrem a reportagem de *Manchete* conduzem o teor de como a violência se tornou um problema crônico do Brasil. E os processos formais, a dimensão do significante ou do plano da expressão, manejados pela revista para transmitir tal conteúdo, apontam para a dramatização ou uma espécie de estilização visual do horror. Destaque há no campo imagético, com uma fotografia que expõe um homem, supostamente morto e estirado ao chão, com uma arma deitada em seu peito. A camisa branca faz ressaltar o negror do revólver. Não se vê seu rosto integralmente, mas sua mão, recoberta de anéis (fazendo ecoar certa “mística” dos bandidos afeiçãoados a joias, como retratou Nelson Rodrigues em *O Boca de Ouro*). Seu corpo ocupa a parte inferior do quadro enquanto a superior compõe-se, quase exclusivamente, de crianças que o contemplam, entre indiferentes e amedrontadas. A imagem acompanha um título que nos informa que um “festival” de violência “assola” o Brasil. É nítido como a relação entre texto e imagem fotográfica busca despertar o componente sensorial do leitor. Se medo e

insegurança ocupam o eixo semântico da matéria, texto e imagem buscam produzir um "efeito de violência".

Para esses resquícios desse modelo de jornalismo sensacional que ainda podem ser observados nas reportagens de polícia que chamamos atenção. Nas reportagens de *Manchete* a respeito do “caso Lúcio Flávio” esses mesmos recursos narrativos podem ser notados. Portanto, pensar na trajetória dessa imprensa e do quanto dela há no jornalismo da década de 1970 é fundamental para os propósitos desta pesquisa.

A imprensa brasileira passará por ainda mais transformações ao longo do século XX. As mudanças tecnológicas e de suportes são sempre atores fundamentais, correlacionados diretamente com reações ou mutações no comportamento do seu material significativo. Nesse sentido, interessa-nos flagrar alguns contornos das condições de produção da imprensa brasileira da década de 1970 em conexão com o romance-reportagem brasileiro. Para isso, é preciso dar mais um passo em retrospecto: a década de 1950 e o que ela representou como ponto de inflexão da modernização da imprensa no Brasil.

3.3 A Década de 1950, Consolidação da Modernização da Imprensa; Ditadura Militar e o Cenário das Décadas de 1960 e 1970

A década de 1950 é tida por muitos estudiosos do jornalismo como o momento decisivo na modernização e industrialização da imprensa brasileira. Muitos se referem ao período como um “virar de chaves” para a concretização de uma imprensa industrial e de feição empresarial moderna, seja no seu caráter técnico, com a introdução de aparelhos tecnológicos modernos, seja pela adoção de procedimentos textuais e gráficos renovados que passam a vigorar nas redações, seja no aspecto da gestão administrativa. A década de 1950 se apresenta como o marco em que a imprensa artesanal, partidária e intimamente ligada ao campo literário passa a dar lugar a uma imprensa industrial “neutra” e que se quer autônoma no campo profissional, o jornalismo. É o que aponta Ana Paula Goulart Ribeiro, em seu artigo *Jornalismo, Literatura e Política: a modernização da imprensa carioca nos anos 1950* (2003):

Na década de 1950, isto começou a mudar, principalmente no Rio de Janeiro, onde o jornalismo empresarial foi pouco a pouco substituindo o político-literário. A imprensa foi abandonando a tradição polêmica, de crítica e de doutrina, substituindo-a por um jornalismo que privilegiava a informação (transmitida “objetiva” e “imparcialmente”

na forma de notícia) e que a separava (editorial e graficamente) do comentário pessoal e da opinião (RIBEIRO, A. P. 2003, p. 148).

Como afirmado no início deste capítulo, as transformações sociais por que passa a sociedade brasileira no início do século XX formam um solo fértil para a gestação das mudanças que se estabelecem em 1950 na imprensa brasileira. Essa década é o momento em que essa imprensa industrial, moderna e “objetiva” se consolida como o padrão jornalístico brasileiro, é o momento de cristalização da modernização. Marialva Barbosa traz esse panorama:

Na verdade, todo o processo de modernização do jornalismo da década de 1950 sedimentou uma série de mudanças que já vinham sendo implementadas desde a primeira década do século e que encontra na conjuntura histórica dos anos 1950 eco favorável ao discurso de neutralidade. Na década seguinte, as condições políticas brasileiras – o Golpe de 1964 e a censura à imprensa – consolidariam de vez o processo de transformação do jornalismo carioca (BARBOSA, M. 2010, p. 150).

Interessa-nos pensar, para os interesses desta pesquisa, principalmente nas mudanças textuais e discursivas dessa imprensa e como elas são fundamentais para a construção de um novo “lugar” para o jornalismo. Os padrões textuais que passam a direcionar os textos jornalísticos e as mudanças gráficas da composição dos jornais serão elementos geradores de uma ideia de imparcialidade, de construção de “verdades” que passa a ser associado ao jornalismo. “A mítica da objetividade – imposta pelos padrões redacionais e editoriais – é fundamental para dar ao campo lugar autônomo e reconhecimento, construindo o jornalismo como a única atividade capaz de decifrar o mundo para o leitor” (BARBOSA, M. 2010, p. 150).

Ana Paula Goulart acrescenta pontos a esse novo lugar que a imprensa passa a ocupar:

A imprensa foi deixando de ser definida como um espaço do comentário, da opinião e da experimentação estilística e começou a ser pensada como um lugar neutro, independente. O jornalismo não era mais visto como um gênero literário de apreciação dos acontecimentos (como o havia definido Alceu Amoroso Lima). Passava a ser reconhecido como um gênero de estabelecimentos de verdades (RIBEIRO, A. P. 2003, p. 148).

As transformações editoriais são acompanhadas de transformações gráficas, como explica Ribeiro:

Ao lado do moderno conceito de notícia, que ganhou forma com as técnicas redacionais, também surgia, na década de 1950, uma nova maneira de conceber o design, que estabeleceu novos padrões editoriais e gráficos para o jornalismo diário (RIBEIRO, A. P. 2003, p. 151).

Assim, tem-se um jornalismo construindo novas bases de sustentação da profissão, as quais estão ligadas a técnicas textuais formatadas para darem um efeito de neutralidade e impessoalidade do discurso; e um modelo gráfico que demarca visualmente o espaço da notícia (do espelhamento da “verdade”) em relação ao espaço do comentário, da opinião (dos “conteúdos personalizados”).

Tais mudanças editoriais que sedimentam um novo padrão trazem para a imprensa jornalística um novo lugar no campo social. “O que se constrói naquele momento é a autonomização do campo jornalístico em relação ao literário, fundamental para a autoconstrução da legitimidade da própria profissão” (BARBOSA, M. 2010, p. 150). Tais retificações inscrevem um momento de construção para o jornalismo que passaria a se dizer moderno e constituído de um efeito de neutralidade indispensável para “espelhar o mundo” (BARBOSA, M. 2010).

Correlativamente, no processo de “autonomização do campo jornalístico em relação ao literário” é preciso que no cerne da forma de expressão sejam distintas suas textualidades. Não caberão mais ao espaço do jornal – a notícia, a nota, a reportagem – aspectos literários, a assunção da subjetivação da narrativa, muito menos qualquer fabulação. Assim, é preciso imprimir marcas textuais que certifiquem a “objetividade”, que “apaguem a pessoalidade” do jornalista e que apontem para a dimensão da exatidão factual. Dessa forma:

Os jornais, ao priorizarem, a partir daí, um conteúdo enfeixado pela ideia de imparcialidade contida nos parâmetros do lide e na edição, no qual o corpo de copy-desk ganha destaque, e ao promoverem a padronização da linguagem, constroem para a imprensa o espaço da neutralidade absoluta. Com isso, passam a ter o reconhecimento do público como lugares emblemáticos para a difusão da informação, ainda que a carga opinativa não tenha sido alijada das publicações (BARBOSA, M. 2010, p. 151).

Se antes a imprensa era reconhecida como o lugar da opinião combativa, do partidarismo político, da polêmica acalorada e do texto pertencente a um “gênero literário de apreciação dos acontecimentos”, a partir dessas transformações ela passa a ser o lugar estabelecido e certificado para levar o “mundo” e suas “verdades” ao leitor. A imprensa

se consolida como um campo social autorizado para “espelhar” a realidade. Como propõe Marinalva Barbosa:

Ao implementar – através da eleição de parâmetros que são construídos como sendo os da modernização da imprensa – a imagem peculiar de intérpretes isentos e objetivos do mundo social, os jornalistas idealizam a profissão e o papel que devem ter na sociedade. Essa imagem, divulgada ao extremo e disseminada através de múltiplos discursos, se constitui na memória do grupo forjada por ele mesmo: um jornalismo moderno que entra numa nova fase profundamente diversa de todos os momentos anteriores (BARBOSA, M. 2010, p. 151).

Com tais mudanças estruturais sedimentadas principalmente nos jornais das capitais do país, o jornalismo vai desenhando e definindo, na sua prática e na circulação do discurso, principalmente entre os próprios jornalistas, esse espaço que hoje é automaticamente tido como exclusivamente seu: o lugar em que o “mundo real” pode ser lido, compreendido e interpretado, principalmente com a presença de informações urgentes, recentes a respeito do que se passa na vida social, política, etc. É o lugar do factual, do “espelhamento da verdade”. Essas transformações são pertinentes, sobretudo, ao momento político em que se vive. Na década seguinte, 1960, o Brasil passa pelo Golpe Militar de 1964 e a censura torna-se parte central da produção jornalística no país.

Manter um discurso distante, “neutro” e sem espaço evidente para opiniões, é favorável a um regime autoritário em que não se podem apontar críticas, pelo menos, não de forma direta. Para Marialva Barbosa, a censura política imposta é também definidora da prática jornalística nas décadas seguintes:

Falar da década de 1960 é também se referir às consequências da censura política que se abate sobre a imprensa, o que foi decisivo para o apartamento da polêmica em torno desse tema nos meios de comunicação. Esse silêncio vai produzir drástica alteração nos conteúdos dos jornais diários, uma vez que terão que abandonar gradativamente o papel de amplificadores e, muitas vezes, construtores desses enredos, afastando-se dos protagonistas e deixando de ser eles mesmos personagens do campo político (BARBOSA, M. 2010, p. 175).

Quando o assunto é Regime Militar, censura e imprensa, há muitos aspectos a se considerar. O primeiro a se levar em conta é que grande parte dos veículos da grande imprensa, com exceção do jornal *Última Hora*, apoiou o Golpe Militar de 1964 no seu alvorecer. Como expõe Marialva Barbosa:

O Exército articulado e aliado a setores conservadores desfecharia o golpe contra o governo Goulart no dia seguinte, tomando o poder. A imprensa quase de forma unânime (a exceção representativa é a do jornal *Última Hora*) dá ‘vivas’ à ação dos militares afirmando, em inflados editoriais, a legitimidade do movimento (BARBOSA, M. 2010, p. 184).

A crítica ao regime começa a se fazer presente quando redações de jornais são invadidas e depredadas. Após a *Tribuna da Imprensa* e *O Globo* terem seus jornais invadidos por uma tropa de choque de fuzileiros navais, o *Correio da Manhã* publica editorial criticando a ação (BARBOSA, 2010). “No dia seguinte, em editorial, repudia não a ação dos militares ao deporem o presidente, mas a investida contra os jornais, estampando com destaque, na página 6, o título: Basta: fora ditadura!” (BARBOSA, M. 2010, p. 186, grifo da autora). Mesmo apoiando um projeto político e econômico conservadores, os grandes jornais não abriam mão de perder o poder de exercer o papel de direcionadores da opinião pública. Assim, como explica Barbosa, jornais que antes estavam em espectros políticos opostos passam a se unir para defender o direito de permanecerem como porta-vozes da sociedade:

O que importa para os jornais é continuar a exercer o papel de direcionadores da opinião do país, funcionando como atores políticos privilegiados, já que sua orientação, sua opinião, sobretudo, seus ecos discursivos é que tornam o mundo real para o leitor. Assim, se no momento anterior figuram como adversários, ao ter afetado seu papel de porta-vozes reconhecidos, se unem em favor de um objetivo mais amplo: a construção da imprensa como o lugar do exercício da verdadeira liberdade (BARBOSA, M. 2010, p. 187).

A censura à imprensa durante a ditadura militar é mais um aspecto importante a se considerar. É evidente que ela interfere e molda muito do que se produz no jornalismo da época, e claro, é indiscutível seu papel silenciador e opressor aos veículos de comunicação, aos jornalistas, aos fotojornalistas e à produção de bens culturais como um todo. Mas é preciso também considerarmos que sua ação não é homogênea e que a resistência a ela também não. A respeito disso Marialva Barbosa traz os seguintes apontamentos:

Há, portanto, idealização na forma como se percebe a atuação da imprensa durante períodos de exceção. Há também, idealização na divulgação recorrente do discurso de que a imprensa luta bravamente – de maneira indiscriminada e genérica – contra a ação da censura. Na prática, essa luta não é tão uníssona, como também se observam

acomodações. Como uma empresa que procura aferir lucros e ganhos simbólicos, a imprensa se defronta entre a construção de um discurso que a coloca num lugar heroico e a sua própria sobrevivência no mercado jornalístico e de bens simbólicos (BARBOSA, M. 2010, p. 187).

Há que se salientar as diversas formas de censura atuantes no regime, como a censura prévia, em que jornais passam a ser ocupados por censores militares ou censores que são servidores públicos contratados para a função, e a feita por meio de telefonemas ou bilhetes que chegavam às redações; e a autocensura. Como explica Barbosa:

Assim, ainda que haja múltiplas formas censórias à imprensa, sobretudo no período do pós-AI-5, há que se considerar também que a reação da imprensa também é diversificada. Há aqueles que optam por aceitar as ordens que chegam à redação por meio de bilhetes e telefonemas; há aqueles que de fato sofrem censura prévia e há aqueles que promovem um discurso de inclusão no ato censório posteriormente a sua efetiva existência, como forma de se incluir num movimento de defesa do interesse público. Para muitos jornalistas e para muitos jornais é mais interessante construir uma história de destemor e lutas – sendo identificado como portadores dos anseios do público – do que revelar as aproximações que de fato têm com o poder (BARBOSA, M. 2010, p. 192).

Segundo a autora (2010), a autocensura é a forma mais comum de censura nos veículos de comunicação e quando há censura prévia, são múltiplas as atuações dos censores instalados nos jornais. “[...] mesmo naquelas publicações em que há efetiva censura – *O Estado de S. Paulo*, o *Jornal da Tarde*, a *Tribuna da Imprensa*, a revista *Veja*, além dos jornais da chamada imprensa alternativa como *O Pasquim* e *Opinião*, a ação é diversa, variando de censor para censor” (BARBOSA, M. 2010, p. 194). Marialva Barbosa (2010) traz o exemplo da censora que atuava no *Pasquim* e que gostava de beber com o pessoal da redação durante o expediente, assim, entre um drink e outro as matérias iam sendo liberadas. Dessa forma, fica evidente que a ação da censura aos meios de comunicação não é homogênea, assim como a resistência a ela nos veículos de comunicação. Tal perspectiva nos coloca diante de nuances quando o tema é censura, ditadura militar e imprensa brasileira.

Assim, podemos considerar que o contexto histórico da imprensa no Brasil a partir de 1950 envolve a cristalização de um novo padrão editorial, gráfico e administrativo na imprensa brasileira, principalmente nos jornais impressos das capitais do país, o que se dá não só pela concretização de um padrão industrial na formatação do trabalho – padrão

esse que envolve novas formas textuais e editoriais a serem seguidas –, mas também pela apropriação dos jornalistas desse novo lugar que a imprensa e o jornalismo passam a ocupar legitimando e construindo, assim, o discurso de um novo momento. O golpe de 1964 é, drasticamente, mais um ator decisivo na construção dessa imprensa. Seus mecanismos de silenciamento e censura aos meios de comunicação e a imposição de um discurso favorável ao governo – principalmente economicamente – são ações fundamentais dos conteúdos que passam a fazer parte das páginas de jornais e revistas. É também parte de grande importância desse arranjo cultural a introdução da televisão na cultura nacional, na década de 1960. A linguagem audiovisual passa a ser mais um fator a ser considerado no caldo que compõe o contexto da comunicação jornalística a partir de 1960.

Por fim, e de grande relevância para esta pesquisa, o que se pode visualizar com destaque, no fim da década de 1960 e início dos anos 1970, é “o novo sensacionalismo que vigoraria na imprensa popular de grande tiragem, representada sobretudo por *O Dia* [...]” (BARBOSA, M. 2010, p. 196). Assim, é válido apontar que ao mesmo tempo que visualizamos a construção de um jornalismo “moderno”, com um discurso que busca construir uma ideia de neutralidade, objetividade e imparcialidade na imprensa brasileira, há espaço para a uma produção jornalística, de caráter e tiragem populares, em que o apelo às sensações – construído por um texto que mescla realidade e imaginação – é o cerne das notícias.

Segundo Barbosa (2010), o jornalismo de sensações a partir de 1950 ganha, aos poucos, uma nova caracterização no cenário midiático, ele continua se apoiando em conteúdos e formatos narrativos já conhecidos do público, mas há uma ruptura: a inclusão de temas pertencentes ao cotidiano dos leitores que têm apelo político. Apesar da inclusão dessas temáticas o que não deixa de fazer parte dessas publicações é a estrutura em que se constroem essas narrativas: “O que permanece como ênfase nessas temáticas é o exagero, a hipérbole, a descrição densa, a linguagem incisiva” (BARBOSA, M. 2010, p. 213). O que é interessante ressaltar é a popularidade desse tipo de jornalismo, como exposto por Barbosa:

É, portanto, esse jornalismo de sensações que constitui a essência de *O Dia*, na década de 1970, o segundo jornal mais vendido na cidade. Esse sucesso editorial, a rigor, vem desde o seu surgimento em 5 de julho de 1951. Em pouco tempo possuía uma das maiores circulações, com tiragem de quase 100 mil exemplares. Atinge, sobretudo, os grupos de menor poder aquisitivo e tem enorme força como veículo de

propaganda política, sendo instrumento importante do chamado “populismo de direita”. Segundo o *Anuário Brasileiro de Imprensa* (1953:4), a receita do seu êxito era simples: 70% de notícias de crime e polícia, 20% de política e reivindicações operárias e 10% de esportes e divertimento (BARBOSA, M. 2010, p. 214).

Interessa-nos, aqui, apresentar como se constituem essas narrativas. Para Barbosa (2010), tais notícias evocam sensações contidas em representações arquetípicas do melodrama. São narrativas que mesclam os dramas cotidianos aos melodramas, em uma estrutura que apela ao imaginário e que navega entre o sonho e a realidade (BARBOSA, 2005 apud BARBOSA 2010). E mais uma vez podemos identificar em tais estruturas narrativas do campo jornalístico apropriações de procedimentos próprios do ficcional. Para a historiadora, essa ligação é evidente na caracterização desse jornalismo de sensações:

Esse tipo de jornalismo pode ser caracterizado como de sensações também porque estabelece como central a construção narrativa de mitos, figurações, representações de uma literatura que subsiste há séculos. Uma literatura que falava de crimes violentos, mortes suspeitas, milagres, ou seja, de tudo o que fugia à ordem, instaurando um modelo de anormalidade. Mas uma anormalidade baseada na presunção de uma normalidade também sensorial. Há, portanto, permanências de um imaginário da longa duração que faz com que os conteúdos dessa mídia ainda reproduzam mitos de um passado imemorial (BARBOSA, M. 2010, p. 217).

É revelador, aos propósitos desta pesquisa, observar o quanto é recorrente na trajetória da imprensa essa tipologia de narrativas. E mais do que ser recorrente, tais estruturas narrativas estão sempre atreladas à popularidade e ao apelo por audiência. Essas notícias sensacionais aparecem no início do século XX e se configuram como chamariz para a compra dos jornais, após a década de 1950 reaparecem, com algumas rupturas, e ainda sim são parte de um jornalismo popular, ligado a uma tiragem significativa. Ou seja, contar histórias, fatos por meio de textos que se utilizam de recursos narrativos próprios do campo ficcional nunca deixou de fazer parte do jornalismo, o que podemos observar é que essa forma de narrar foi sendo, aos poucos, deslocada para ambientes específicos da imprensa como os jornais populares, algumas revistas ou mesmo dentro de seções específicas em jornais diários. A respeito dessa recorrência Marialva Barbosa faz o seguinte apontamento:

Portanto, o sucesso de *O Dia* na década de 1970 deve ser atribuído à permanência de uma mesma tipologia narrativa que constitui uma rede de textos. Uma rede de textos que ganha significações múltiplas e que, fazendo parte de um fluxo imemorial, reaparece periodicamente. Mudam os atores, mas os cenários continuam praticamente inalterados. Dependendo da tessitura da intriga, da possibilidade de estabelecer vínculos com o leitor, da capacidade de moldar uma espécie de modelo de mundo, aumentam a identificação do público com o veículo, via estratégias narrativas ligadas às sensações (BARBOSA, M. 2010, p. 218).

Este é o cenário em que está imersa a imprensa e o jornalismo nas décadas de 1950, 1960 e 1970. É, claro, que foi apresentado aqui, com destaque, os atores que compõem esse contexto histórico e que são imprescindíveis para a compreensão e interpretação que desejamos desenvolver nesta pesquisa. Até porque, seria impossível descrever e relatar com detalhes todas as nuances, atores e histórias que envolvem a imprensa em um período tão longo, três décadas. Mas, acreditamos, que para o que propomos descortinar nesta pesquisa, o contexto dado é o que importa e o suficiente. Partimos, agora, para descortinar os contextos específicos dos veículos de comunicação que compõem o corpus desta pesquisa. Como o jornal impresso *O Globo* e a revista impressa *Manchete* e seus ambientes internos de produção. Como suas formas de narrar e de fazer jornalismo se apresentam e dialogam com a narrativa presente no Romance-reportagem *Lúcio Flávio: O Passageiro da Agonia*? São esses pontos que iluminarão nossa apresentação a respeito desses dois veículos de imprensa.

3.4 O Globo

O jornal *O Globo* foi fundado em 29 de julho de 1925 por Irineu Marinho, em parceria com alguns jornalistas do jornal *A Noite*. Segundo consta na memória institucional do jornal (O GLOBO, Memória, 2013), Irineu Marinho vendeu o controle de *A Noite* (fundado por ele em 1911) a um dos sócios do jornal com o compromisso de comprá-lo novamente. No entanto, o acordo não foi cumprido e ele perdeu sua titularidade no periódico. Após isso ele viaja à Europa e ao voltar decide criar um jornal, em parceria com alguns de seus colegas jornalistas de *A Noite*. Surge, então, *O Globo*, um jornal vespertino que circulou pela primeira vez em 29 de julho de 1925, na cidade do Rio de Janeiro. Irineu Marinho fica pouco tempo à frente do jornal, pois ele morre, prematuramente, aos 49 anos e após 21 dias da fundação de *O Globo*. Assume seu lugar na direção do jornal o jornalista Eurycles de Matos, que fica nesse cargo até a sua morte,

em 1931. Quem assume o jornal após 1931 é Roberto Marinho, filho primogênito de Irineu Marinho.

Roberto Marinho fica na direção de *O Globo* de 1931 até a sua morte, em 06 agosto de 2003 (O GLOBO, Memória, 2013). É na direção do jornal que Roberto Marinho torna-se um dos homens mais influentes e poderosos do país (RIBEIRO, 2000), sendo as Organizações Globo, hoje, o maior conglomerado de mídia e comunicação do Brasil e da América Latina.

De acordo com Ana Paula Goulart Ribeiro (2000, p. 92), *O Globo* assume uma posição “discretamente conservadora” desde sua fundação. Durante o Estado Novo tinha uma posição favorável ao regime – como a maioria dos jornais – e assim que ele enfraqueceu passou a defender a anistia e as eleições livres; em 1945 apoiou a UDN e a candidatura à presidência da República do brigadeiro Eduardo Gomes Filho. A relevância política nacional de *O Globo* começa após a cobertura feita da II Guerra Mundial, no início dos anos 1940, quando o jornal teve um aumento significativo de sua tiragem, o qual se deveu à sua cobertura da Guerra (RIBEIRO, 2000).

Nos anos 1950, *O Globo* já era o jornal vespertino de maior circulação do Rio de Janeiro, com uma tiragem de cerca de 100 mil exemplares (RIBEIRO, 2000). De acordo com pesquisas do IBOPE, os leitores do jornal eram majoritariamente das classes média e alta, mas com alguma expressão nas classes populares (AnBI, 1995 apud RIBEIRO, 2000). Em 1954, o jornal muda de sede e inicia importantes modernizações gráficas. *O Globo* sai da Rua Bettencourt da Silva – onde funcionava desde sua criação em 1925 – e se dirige a um novo prédio na rua Irineu Marinho, construído e projetado para abrigar todos os serviços do jornal (O GLOBO, Memória, 2013). É nessa nova sede que rotativas de última geração (Hoe Super Production) são instaladas e começam a rodar (O GLOBO, Memória, 2013).

É importante notar como a memória construída a respeito de *O Globo* sempre busca frisar a modernidade como uma marca do jornal desde sua criação. Irineu e Roberto Marinho são sempre rememorados no discurso institucional do jornal e de jornalistas que acompanharam a sua criação e evolução como figuras importantes na modernização do jornalismo brasileiro. Como expõe Barbosa,

Noticiando o aparecimento do novo periódico, a imprensa destaca o que classificam como ‘a modernidade do jornal’, em função de tentar reproduzir o caráter noticioso que também possui *A Noite*. O destaque

à informação estabelece a sua diferença em relação aos outros (BARBOSA, M. 2010, p.96)

A historiadora acrescenta:

Outro ideal que aparece com frequência está associado às novidades introduzidas pelo periódico: a noção de moderno. Como um conceito, moderno, nas palavras dos jornalistas, é o jornal que divulga a informação, numa linguagem que procura a isenção. A informação passa a ter lugar de destaque. A valorização dessa pretensa neutralidade – apresentada pela formatação discursiva do periódico e pela delimitação dos espaços destinados à opinião que não mais se confundiria com as colunas de informação – retira da narrativa jornalística a ideia de suspeição (BARBOSA, M. 2010, p. 96).

Tal ideia de um jornalismo isento e neutro em torno do periódico não muda, mesmo quando ele passa a se posicionar mais enfaticamente, a partir de suas mudanças em 1954. Como nos apresenta Ana Paula Goulart Ribeiro (2000), o *Anuário Brasileiro de Imprensa* de 1955 define que *O Globo* “há um ano” passou a opinar com veemência, sem que com isso, tenha perdido seu grau de objetividade dificilmente alcançado. Separando opinião e informação de forma clara ou exemplar, como sugere o *Anuário Brasileiro de Imprensa* de 1955, *O Globo* sempre sustentou uma posição política conservadora, como nos fala a pesquisadora Ana Paula Goulart Ribeiro:

O Globo sempre assumiu uma postura visceralmente anti-comunista. Na era Vargas apoiou as perseguições desencadeadas contra os seus militantes. Durante o governo Dutra, solidarizou-se com o lançamento do PCB na ilegalidade, fez campanha para que fossem cassados os seus deputados e apoiou o rompimento das relações diplomáticas com a União Soviética.

[...]

O jornal apoiou Café Filho, por sua proximidade com a UDN. Durante o período JK, manteve-se uma oposição moderada. Apoiou irrestritamente a campanha de Jânio Quadros, mas foi, obviamente, contra a condecoração de Che Guevara e o reatamento das relações com os países socialistas. Foi contra a posse de João Goulart, mas aceitou a opção conciliatória do parlamentarismo. Apoiou prontamente o movimento militar de 64, transformando-se gradualmente no mais governista dos jornais. No ano seguinte ao Golpe, em maio de 1965, foi inaugurada a TV Globo, que se tornaria, em pouco tempo, a maior rede de televisão da América Latina e a principal força do grupo (RIBEIRO, A. P. 2000, p. 94).

A partir da década de 1960, a imprensa carioca passa por uma grande crise, que leva a uma concentração empresarial dos veículos de comunicação (BARBOSA, 2010). Nesse período, *O Globo* consegue se perpetuar relevante e manter sua tiragem em torno

de 200 mil exemplares (RIBEIRO, 2000). De acordo com Ana Paula Goulart Ribeiro (2000, p. 94), “Foi um dos jornais mais beneficiados com o processo de concentração empresarial ocorrido nesse período”. Ao seu lado, nesse processo de concentração, também continuam a circular com tiragens significativas *O Dia* e o *Jornal do Brasil* (BARBOSA, 2010).

A década de 1970 chega para *O Globo* com mais modernizações. Impulsionado pelo crescimento de seu concorrente, o *Jornal do Brasil*, o periódico passa por renovações tecnológicas e administrativas (BARBOSA, 2010). Roberto Marinho é apontado como o idealizador dessas mudanças, mas quem está à frente da redação é o jornalista Evandro Carlos de Andrade. “As mudanças incluem não apenas ajustes e inovações na parte gráfica, como também transformações de natureza administrativa. Assim, *O Globo* passa também a circular aos domingos” (BARBOSA, M. 2010, p. 210).

No fim da década, em 1978, há a adoção da impressão *off-set*, o que dinamizou o processo de produção dos jornais (BARBOSA, 2010). Há também mudanças editoriais relevantes, como a criação de uma editoria de Economia e o fim da editoria de polícia; assim, as reportagens de polícia passaram a fazer parte da reportagem geral (BARBOSA, 2010). De acordo com Ribeiro (2000), tais mudanças editoriais levam o jornal à liderança do mercado no Rio de Janeiro.

Como já salientado nesta seção, notemos o quanto esses processos de inovações por que passa *O Globo* são sempre lembrados como nascidos de ideias “iluminadas” de seus proprietários. Na memória institucional do jornal, Irineu e Roberto Marinho assumem esse papel, o de homens da imprensa responsáveis por criar e inovar um dos principais jornais do país. A esse respeito Marialva Barbosa faz o seguinte apontamento:

Observa-se na construção memorável de Evandro Carlos de Andrade a mesma estratégia utilizada por outros atores quando se referem ao chamado período de modernização da imprensa carioca. Também em relação às inovações da década de 1970, que atingem sobretudo *O Globo*, elas foram gestadas, segundo esses discursos, graças ao gênio criativo e inventivo de um só homem. Dessa forma, se constrói uma narrativa mitológica, como se da cabeça de um iluminado saíssem ideias que são fundamentais para o sucesso do jornal não apenas naquela década, mas nas décadas anteriores e seguintes. A história do jornal liga-se, por esta estratégia, de maneira indelével a Roberto Marinho (BARBOSA, M. 2010, p. 211).

Sendo ou não essas inovações ideias exclusivas de um único homem, Roberto Marinho, importa o destaque de *O Globo* como um dos principais periódicos do Rio de

Janeiro (e do país) na década de 1970. Um jornal que “nasce” com a ideia de ser um periódico “moderno”, seja por meio de sua linguagem, de sua pretensa neutralidade ou pelos processos tecnológicos que vão sendo incorporados ao longo de sua história. Curiosamente, é válido notar que na década em que publica as variadas reportagens a respeito do “caso Lúcio Flávio” o jornal está deslocando a centralidade que dava às reportagens de polícia.

Durante a coleta das reportagens que são analisadas nesta pesquisa, foi possível notar (em termos gráficos e editoriais) essa mudança. As reportagens coletadas a partir de 1972 não vêm mais sob a inscrição da editoria de polícia, já as reportagens publicadas em 1971 contêm essa demarcação. Já em termos textuais, de estilo, não há diferença entre as reportagens publicadas antes de 1972 e as publicadas depois. A respeito dessa mudança editorial, o chefe de redação à época, Evandro Carlos de Andrade, aponta que é neste momento que o jornal começa a se desfazer do “império policial de *O Globo*”, minando de forma gradativa o campo da reportagem de polícia (BARBOSA, 2010). Assim, o que podemos inferir é que até as mudanças que o jornal adota a partir de dezembro de 1971 há uma importante tradição em produzir reportagens de polícia, havendo, inclusive, uma seção exclusiva para essas reportagens nas edições do jornal. E como apontado por Marialva Barbosa (2010), tais reportagens vão sendo deslocadas para a seção de reportagem geral e perdendo espaço e destaque de forma gradativa.

Para concluir, podemos compreender que *O Globo* nasce como um jornal que quer incorporar para si a ideia de um jornal moderno, que separa notícia e opinião e dá ênfase à informação. Da mesma forma, constitui-se como um periódico “discretamente conservador” e “visceralmente anti-comunista”, sendo, durante a ditadura militar, um dos jornais mais governistas do Rio de Janeiro. Na década de 1970, passa por transformações tecnológicas, gráficas e editoriais, o que o leva a ser o líder no mercado jornalístico do Rio de Janeiro. Por fim, e de grande importância para essa pesquisa, é um jornal com uma tradição na reportagem de polícia, mas que a partir das reformas que se iniciam em dezembro de 1971, passa a descolá-las de centralidade deixando, assim, de ser um jornal que dá destaque a esse tipo de reportagens. A editoria de Economia é incorporada, neste período, e toma o lugar antes destinado às reportagens de polícia.

3.5 *Manchete*

A revista *Manchete* foi criada pelos Bloch, família de imigrantes judeus ucranianos com tradição na área gráfica. Joseph Bloch, o patriarca, possuía uma gráfica

de prestígio em Jitomir, na Ucrânia, e a família gozava de uma boa posição financeira (BLOCH, 2008). A família migra para o Brasil, em 1922, fugindo da revolução russa de 1917 (BLOCH, 2008). Assim que chegam ao Brasil, Joseph compra duas prensas tipográficas alemãs e funda um pequeno empreendimento gráfico em que imprimiam cartazes, folhetos e embalagens (BLOCH, 2008). A gráfica cresce e, na década de 1950, mesmo imprimindo revista para terceiros, títulos infantis e Gibis para Roberto Marinho, há folgas em que as rotativas ficam sem funcionar (BLOCH, 2008). Os irmãos Bloch, Bóris, Arnaldo e Adolpho, que estão à frente da gráfica após adoecimento do pai, Joseph Bloch, veem nessa pausa uma oportunidade para imprimir uma revista de peso (BLOCH, 2008).

A ideia de lançar uma revista semanal foi de Adolpho Bloch, que ficava incomodado com a ausência da produção industrial da gráfica nesses dias, assim, a criação da revista seria “uma consequência industrial”, como nos conta José Esmeraldo Gonçalves e Roberto Muggiati *em Aconteceu na Manchete: as Histórias que Ninguém Contou*:

As luzes apagadas, a ausência dos zumbidos do equipamento, a falta do ruído seco da guilhotina em ação, toda essa trilha sonora industrial *off* incomodava Adolpho Bloch. O empresário, estimulados por seus amigos da boemia intelectual – Henrique Pongetti era seu companheiro de praia, Raymundo Magalhães Jr. era seu parceiro de noitadas no Assirius, onde a dupla angariava damas para dançar maxixes e tangos -, topou o desafio de unir o útil ao agradável: acionar as rotativas em tempo integral e editar uma revista ilustrada. Foi assim que a *Manchete* nasceu (GONÇALVES, J; MUGGIATI, R. 2008, p. 27).

A ideia não era simplesmente lançar uma revista ilustrada semanal, mas lançar uma revista para concorrer com a maior revista ilustrada da época: *O Cruzeiro*. A iniciativa de Adolpho Bloch era ousada e todos sabiam disso. Pelo menos, é assim que ela é lembrada pelos jornalistas que faziam parte da revista. José Esmeraldo Gonçalves e Roberto Muggiati relatam:

Manchete chegou às bancas na semana em que se comemorava o dia de São Jorge. Coincidência ou não, a nova publicação precisaria mesmo da lança e do escudo do santo guerreiro para enfrentar *O Cruzeiro*, dragão e potência do jornalismo da época” (GONÇALVES, J; MUGGIATI, R. 2008, p. 24).

Assim, *Manchete* chega às bancas com seu primeiro número em 23 de abril de 1952. Sim, essa data parece errada, mas não há aqui um erro de digitação. Os jornalistas José Esmeraldo Gonçalves e Roberto Muggiati nos esclarecem:

Embora a data grafada na capa fosse dia 26, *Manchete* foi lançada no dia 23 de abril, uma quarta-feira. Até o fim cumpriu essa tradição: a Redação concluía às segundas-feiras, a gráfica imprimia na madrugada e em parte da manhã das terças-feiras e o leitor recebia a revista sempre às quartas-feiras (GONÇALVES, J; MUGGIATI, R. 2008, p.26).

A revista que chega às bancas em abril de 1952 tem a pretensão de ser uma das principais revistas ilustradas do país e para isso buscará montar uma equipe consistente e que dê conta do trabalho. O editorial de abertura da edição número um de *Manchete* aponta para esse caminho. *Manchete* pretende ser uma revista de “primeiros planos” e para isso convocará jornalistas, escritores, fotógrafos e ilustradores de “primeira ordem”:

[...] **Manchete** quer ser uma revista de primeiros planos. O máximo que o homem da rua costuma dizer do interesse de um assunto, é que saiu em *Manchete*. E, de hoje em diante, ele dirá, reforçando, que saiu no alto de uma página desta revista.

Depois de trinta anos de trabalho como gráficos resolvemos condensar numa revista semanal os resultados de nossa experiência técnica, convocando, para aproveitá-la uma equipe de escritores, jornalistas, fotógrafos e ilustradores de primeira ordem. **Manchete** nasce no momento exato em que nos consideramos aparelhados para entregar ao Brasil uma revista de atualidades, correta e modernamente impressa [...] (MANCHETE, 1952, N. 1, p. 01, grifos do autor).

Até que a revista alcance a almejada relevância, serão necessários alguns anos e a derrocada de sua maior concorrente, *O Cruzeiro*, a partir de 1958 (CASADEI, 2014). Se o exemplar de número um da *Manchete* chegava aos leitores com 40 páginas e uma tiragem que não ultrapassou 30 mil exemplares, em contrapartida *O Cruzeiro* esbanjava suas 130 páginas e uma tiragem de 400 mil exemplares (GONÇALVES; MUGGIATI, 2008). O que não se pode negar é que desde o seu primeiro número *Manchete* contava com bons nomes em seu expediente:

[...] Entre repórteres e colaboradores pontificava um grupo de ilustres escritores como Eneida, José Mauro Gonçalves, Carlos Drummond de Andrade, Raymundo Magalhães Jr., Guilherme Figueiredo, Rubem Braga, Joel Silveira, Orígenes Lessa, Otto Maria Carpeaux, Fernando

Sabino, Antonio Callado, Paulo Mendes Campos e Elsie Lessa [...] (GONÇALVES, J; MUGGIATI, R. 2008, p. 24).

Manchete vai manter vias de franca associação entre jornalismo e literatura em suas páginas, seja por meio da veiculação de textos próprios do campo ficcional, como contos, ou pela presença de nomes na fronteira da literatura com o jornalismo no cerne da crônica, além de abrigar entre seus repórteres importantes escritores brasileiros, tais como Carlos Heitor Cony, Joel Silveira, Carlinhos de Oliveira e R. Magalhães. Como apontam José Esmeraldo Gonçalves e Roberto Muggiati – em trecho já apontado nesta dissertação -, “Muitos deles foram eleitos para a Academia Brasileira de Letras, e chegou-se até a falar, em tom de brincadeira, sobre a existência de uma ‘máfia da *Manchete*’ na Casa de Machado de Assis [...]” (2008, p. 37). Os jornalistas ainda apontam mais uma evidência dessa associação:

A vocação literária da *Manchete* ficou evidente numa série chamada *As Obras-primas que Poucos Leram*, iniciada em 1972 e que durou cinco anos sem interrupção, um recorde digno do *Guinness*. Entre os autores, além das pratas da casa (Montello, Magalhães Jr., Lêdo Ivo, Paulo Mendes Campos, Carlos Heitor Cony, Ruy Castro), figuravam colaboradores como Barbara Heliadora, Roberto Alvim Corrêa, José Guilherme Mendes e o mais assíduo e brilhante de todos, Otto Maria Carpeaux. A série mereceu recentemente, em 2005 e 2006, quatro volumes publicados pela Editora Record sob a organização de Heloisa Seixas. Ao todo, são 135 artigos dos mais de 200 publicados em *Manchete*, distribuídos em quatro volumes (GONÇALVES, J; MUGGIATI, R. 2008, p. 38).

A literatura não figurava sozinha no ambiente da revista no auge do império comunicacional levantado pelos Blochs. O prédio sede localizado na rua do Russel – projetado por Oscar Niemeyer - que abrigava as revistas, rádio e demais empreendimentos do grupo, contava também com teatro e museu.

Assim como as revistas da Bloch abriam páginas para a cultura, o prédio do Russel cedia espaço físico para as artes cênicas e plásticas. O Museu Manchete, no *foyer* do Teatro Adolpho Bloch, era uma das maravilhas do suntuoso edifício (GONÇALVES; MUGGIATI. 2008, p. 38).

Assim, importa-nos destacar como o ambiente interno de produção da revista está envolto em arte e literatura.

Mas até a revista chegar ao seu auge, representado emblematicamente pelo suntuoso edifício da Bloch Editores na rua do Russel, ela percorrerá um caminho que

culminará nos anos de 1960. É o que aponta Roberto Muggiati (2008, p. 80): “Os anos do Russel foram a época de ouro da Manchete. Uma pedreira foi dinamitada a fim de abrir espaço para o prédio de dez andares, fachada de vidro e alumínio, projetado por Oscar Niemeyer”.

Partindo de levantamento feito em junho de 1992 pela própria *Manchete*, que traz um resumo anual de vendas da revista, os jornalistas José Esmeraldo Gonçalves e Roberto Muggiati informam que desde seu lançamento a revista passou a aumentar gradativamente o número das tiragens e vendas. “Ao fim do ano de 1952, o desempenho da revista, se não fora ótimo, mostrava definitivamente que, apesar do poderio de *O Cruzeiro*, havia espaço no mercado para uma revista semanal modernamente impressa” (GONÇALVES; MUGGIATI, 2008, p. 30). Em 1952, foram vendidos 1.146.329 exemplares, 79% do total impresso; em 1953 “foram impressos 2.863.374 exemplares e comercializados 2.672.899 [...] A partir de 1954, tiragens e vendas não paravam de subir” (GONÇALVES; MUGGIATI, 2008, p. 30). Após a inauguração da moderna gráfica de Parada de Lucas *Manchete* alcança “o apuro gráfico que perseguia” e logo supera o concorrente nesse quesito (GONÇALVES; MUGGIATI, 2008). Em meados de 1960, passa a dominar o mercado como a principal revista ilustrada brasileira, superando, assim, *O Cruzeiro* “que já não exibia o brilho e a pujança que a tornaram líder (GONÇALVES; MUGGIATI, 2008, p. 31). As décadas seguintes continuam boas para a revista: em 1970 a média de vendas é de 10 milhões de exemplares; em 1980 a revista bate um recorde histórico de vendas, “Abençoada pela visita do papa João Paulo II ao Brasil, a revista alcançou uma tiragem anual de 11.577.120 exemplares. Foram vendidos 90% desse total” (GONÇALVES; MUGGIATI, 2008, p. 31).

A queda do império construído pelos Bloch se inicia com a empreitada no mundo televisivo, de acordo com José Esmeraldo Gonçalves e Roberto Muggiati, “O impacto da TV Manchete sobre a Bloch Editores foi fatal” (2008, p. 47). A primeira transmissão da TV Manchete vai ao ar em 1983, em agosto de 2000 a Bloch Editores declara falência. A TV Manchete demandava muito investimento e, mesmo assim, sua audiência não decolava; as revistas foram ficando em segundo plano e se transformam em meros boletins de divulgação da emissora de televisão (GONÇALVES; MUGGIATI, 2008). Carlos Heitor Cony conta como esse majestoso império midiático terminaria:

Foi na Manchete que fiz e conservei alguns dos amigos mais queridos. Por ocasião da falência do grupo, eu ocupava o antigo escritório de JK no décimo

andar do 804, dava apenas uma assistência não mais às revistas, mas à diretoria, sofri com Adolpho o trauma das tentativas de venda da TV a outros grupos, convidei gente de fora para dirigir a revista principal, mas os grandes nomes que contatei recusavam o convite quando tomavam conhecimento das dificuldades que a empresa atravessava. De um dos sucessivos e meteóricos compradores da TV, a Indústria Brasileira de Formulários (IBF), cheguei a trazer, no bolso, um cheque equivalente a três milhões de dólares; Adolpho quis deixá-lo comigo, com medo de que ele próprio gastasse em qualquer projeto mirabolante que durante a noite lhe passasse pela cabeça. No dia seguinte, fui entregar aquele dinheirão ao Carlo Brandão, presidente do Banco do Estado do Rio de Janeiro (Banerj) na gestão de Leonel Brizola. Suspeitando do cheque, Brandão não quis recebê-lo. Mandou que eu o colocasse sobre a mesa. Sem tocá-lo, com uma régua comprida, provavelmente esterilizada como uma pinça de cirurgia abdominal, empurrou-o para uma gaveta aberta e mandou verificar. Não tinha fundos.

Uma pena. Foram trinta e três anos ao todo. Idade de Cristo. Não morri, é bem verdade, mas também não ressuscitei (CONY, C. 2008, p.75).

Em termos políticos, pode-se dizer que *Manchete* é uma revista que evitou tensões, trazendo sempre uma imagem favorável do Brasil. Aliás, no editorial da edição da revista de número um, lê-se: “Em todos os números daremos páginas em cores – e faremos o possível para que essas cores se ponham sistematicamente à serviço da beleza do Brasil e das manifestações do seu progresso” (MANCHETE, 1952, N. 1, p. 01). A esse respeito Muniz Sodré aponta: “*Manchete* era o medium adequado para o otimismo das elites desejosas de ver o mundo em imagens coloridas – ou seja, o mundo fabricado pelo mercado de bens de luxo – e com textos de irrefreável entusiasmo bandeirante” (1989, p. 93 apud CASADEI, 2014, p. 187).

É, também, imprescindível ressaltar que há declarada aproximação de Adolpho Bloch com Juscelino Kubitschek, o que, segundo Casadei (2014), foi decisivo para o sucesso de *Manchete*. A aproximação do empresário com JK foi tamanha que no prédio da Russel havia um escritório exclusivo para o presidente. Sem falar da importância que *Manchete* teve na construção de um imaginário favorável a respeito da construção de Brasília, com sua ampla cobertura sobre a fundação da nova capital, o que trouxe uma vantagem a *Manchete* em detrimento de *O Cruzeiro*, que não deu muita atenção a esse fato (CASADEI, 2014). Nas páginas de *Manchete* podemos observar uma cobertura sempre favorável e “heroica” de Juscelino Kubitschek. A revista é um dos atores decisivos na construção de um imaginário quase mítico a respeito do ex-presidente (FONTANIELLO; SANTOS, 2020).

No entanto, a aproximação com Juscelino Kubitschek e a farta cobertura que *Manchete* faz da construção de Brasília não são fatores exclusivos que levam a revista à

liderança, na década de 1960. Eliza Bachega Casadei (2014) afirma que a percepção aguçada de uma mudança nos padrões editoriais contribui para o sucesso da *Manchete*. De acordo com a autora:

A partir de 1958, *Manchete* dá início a uma mudança editorial, alicerçando-se em novos modelos de reportagem. Ao invés de investir no estilo de matéria exploratória praticada pela *O Cruzeiro*, a *Manchete* (que, inicialmente, havia sido inspirada pela *Paris-Match*) começa a importar um modelo inspirado na revista *Time e Life* – um desenho de jornalismo interpretativo que, embora, não tenha se realizado completamente em *Manchete*, irá se consolidar na década seguinte com a criação da revista *Veja* (CASADEI, E. 2014, p. 187 e 188).

Em sua tese de doutorado, publicada em livro intitulado *Como Contar os Fatos: A História da Narrativa do Jornalismo de Revista no Século XX* (2014), Eliza Bachega Casadei investiga como os padrões de narração jornalísticos mudaram com o tempo, mais precisamente a narrativa jornalística de revistas no século XX. Assim, ela vai analisar como se configuram os códigos jornalísticos de importantes revistas brasileiras durante o século XX. A *Manchete* é uma das revistas visadas por Casadei. Segundo a autora, *Manchete*, em termos de padrões narrativos, vai se configurar como uma revista de transição: “isso porque, de um lado, ela não abandona diversos dos códigos padrões de narração que já estavam presentes em *O Cruzeiro*, embora, por outro, já seja possível notar uma mudança acentuada, em determinadas reportagens, no modo de narrar a notícia” (CASADEI, E. 2014, p. 188). Assim, *Manchete* é entendida como uma revista heterogênea em seus padrões narrativos.

De acordo com Casadei (2014), podem ser observados nas páginas da revista tanto códigos narrativos em que o repórter é o centro da narrativa, o fiador da “verdade” que está sendo espelhada na reportagem, como também códigos narrativos que vão deslocando o repórter do centro da reportagem, até chegar no código narrativo em que a impessoalidade é a marca da reportagem, ou seja, o repórter é apagado como “actante narrativo” e a história passa a se contar “sozinha”. Como exposto a seguir:

Ao longo da década de 1960 – e muito embora o texto em revista tenha permanecido como um texto muito diferente do praticado no jornal diário – essa construção do anonimato, através do uso do código impessoal, finalmente, se torna um código padrão de narração dominante também nas reportagens do jornalismo de revista. Ora, a partir desses parâmetros, o que vemos em *Manchete* – devido à heterogeneidade de suas edições, que eram formadas tanto por reportagens estruturadas em torno do código experiencial em primeira

pessoa ou do código do código experiencial impressionista, quanto por reportagens estruturadas em torno do código impessoal – é o confronto entre dois regimes de reportagem distintos. Mais do que isso, fica patente em suas edições, *um embate entre dois modelos de verdade diferenciados que estruturam o jornalismo brasileiro ao longo de sua história* (CASADEI, E. 2014, p. 200, grifo da autora).

Para concluir este capítulo, podemos compreender a revista *Manchete* como um veículo, em termos narrativos, de transição, em que a reportagem centrada no repórter e na sua impressão dos acontecimentos está perdendo espaço para um novo modelo narrativo, em que a informação precisa ser o centro, para isso, o apagamento do repórter no texto enunciativo é primordial. Assim, *O Cruzeiro* perde seu lugar de principal revista ilustrada e *Manchete* o assume em meados dos anos 1960, sendo na década de 1970 a principal revista ilustrada do país. E mantendo, em suas páginas, reportagens que transitam entre esses dois “mundos” narrativos. Por fim, não podemos esquecer o ambiente editorial em que a revista é produzida: uma redação que abriga importantes nomes da literatura, que conta com colaboradores ilustres como Carlos Drummond de Andrade e que coloca a arte em um lugar de destaque, tanto nas páginas da revista, como em seu edifício sede.

4. Análise dos Corpus

O percurso traçado até aqui nos proporcionou certa visão aproximada de como jornalismo e literatura mantêm relações longas e persistentes na trajetória cultural brasileira. Além disso, pudemos conhecer um pouco mais a respeito de José Louzeiro, o jornalista e escritor icônico do romance-reportagem e autor de *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*. Também foi possível adentrar o contexto de desenvolvimento e estruturação da imprensa brasileira e entender alguns de seus processos de ruptura e continuidade, principalmente do início do século XX até a década de 1970. Para que possamos avançar nos propósitos desta pesquisa, antes de iniciarmos efetivamente a análise, é preciso revisitar um conceito primordial para esta dissertação: a intertextualidade. E, mais profundamente, a intertextualidade *stricto sensu*. Nosso apoio para essa conceituação está na obra de Ingedore Koch, Anna Christina Bentes e Mônica Cavalcante, *Intertextualidade: Diálogos Possíveis* (2012).

4.1 A intertextualidade

Intertextualidade é um conceito que surge no interior da Teoria Literária, introduzido, na década de 1960, pela crítica literária francesa Julia Kristeva (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2012). De acordo com Kristeva (1974, p. 64), “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. Tal perspectiva de Kristeva tem como base o conceito de dialogismo bakhtiniano:

Mas esta falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla* (KRISTEVA, J. 1974, p. 64)

A intertextualidade, segundo Kristeva (1974), seria esse fundamento textual de que todo texto carrega em seu interior outros textos, que o precedem. Sendo o texto um *tecido*, as linhas que vão se entrelaçar para construí-lo pertencem aos textos anteriores que circulam na memória discursiva de determinado grupo. Assim, no universo textual inexistente uma originalidade absoluta, uma vez que estamos sempre reelaborando e reconstruindo textos anteriores em nossas produções. Koch, Bentes e Cavalcante elucidam:

Todo texto é, portanto, um objeto heterogêneo, que revela uma relação radical de seu interior com seu exterior. Dele fazem parte outros textos que lhe dão origem, que o predeterminam, com os quais dialoga, que ele retoma, a que alude ou aos quais se opõe (KOCH, I; BENTES; A. CAVALCANTE, M. 2012, p. 15).

Tal conceito elaborado por Julia Kristeva tem um sentido amplo, uma vez que se aplica a todo e qualquer texto. Seria uma constituição fundante dirigida à questão textual. Ingedore Koch, Anna Christina Bentes e Mônica Cavalcante, todavia, vão fazer uma distinção: de um lado, a intertextualidade de todo e qualquer texto, ou seja, como condição de todo texto (a intertextualidade *lato sensu*); e de outro a intertextualidade mais específica (intertextualidade *stricto sensu*), em que há uma ligação evidente entre textos. Como explicam a seguir:

Em razão desta - necessária - presença do outro naquilo que dizemos (escrevemos) ou ouvimos (lemos) é que postulamos a existência de uma intertextualidade ampla, constitutiva de todo e qualquer discurso, a par de uma intertextualidade *stricto sensu*, esta última atestada, necessariamente, pela presença de um intertexto (KOCH, I; BENTES; A. CAVALCANTE, M. 2012, p. 16).

A intertextualidade *stricto sensu* e suas formas de composição, como vão nos apresentar as autoras Koch, Bentes e Cavalcante, nos interessa nesta pesquisa. Localizar os pontos de intertexto em dimensão estrita entre o romance-reportagem e o material jornalístico que são os corpus desta pesquisa nos interessa. Para tanto, é preciso discernir como se configura tal intertextualidade *stricto sensu* e de que formas ela pode aparecer nas relações entre textos. De acordo com as pesquisadoras:

A intertextualidade *stricto sensu* (daqui por diante, apenas *intertextualidade*) ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva (*domínio estendido de referência*, cf. Garrod, 1985) dos interlocutores. Isto é, em se tratando de intertextualidade *stricto sensu*, é necessário que o texto remeta a outros textos ou fragmentos de textos *efetivamente* produzidos, com os quais estabelece algum tipo de relação (KOCH, I; BENTES; A. CAVALCANTE, M. 2012, p. 17, grifos das autoras).

As autoras vão nos apresentar modos como a intertextualidade *stricto sensu* comparece em meio às produções textuais. Cada forma terá suas próprias características. São elas: intertextualidade temática, intertextualidade estilística, intertextualidade

explícita, intertextualidade implícita, autotextualidade, intertextualidade com textos de outros enunciadores, intertextualidade “das semelhanças” e “das diferenças”, intertextualidade intergenérica e intertextualidade tipológica (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2012). Focaremos, aqui, nas formas intertextuais que são mais observáveis entre os corpus de nosso estudo: a intertextualidade temática, intertextualidade estilística, intertextualidade explícita, intertextualidade implícita, intertextualidade intergenérica e intertextualidade tipológica.

A intertextualidade temática comparece entre textos que partilham o mesmo tema, conceitos ou que compõem uma mesma área do saber ou uma mesma corrente de pensamento (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2012). Entre tais textos é evidente que haverá uma circulação de ideias e discursos. As autoras trazem exemplos que se direcionam diretamente ao nosso objeto de pesquisa: haverá intertextualidade temática entre matérias de jornais sobre o mesmo assunto e entre textos literários pertencentes a uma mesma escola ou de um mesmo gênero (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2012). “Um livro e o filme ou novela que o encenam; as várias encenações de uma mesma peça de teatro, as novas versões de um filme, e assim por diante” (KOCH, I; BENTES; A. CAVALCANTE, M. 2012, p. 19).

A intertextualidade estilística é definida pelas autoras quando um texto, por motivos diversos, imita, repete, parodia certos estilos textuais. “São comuns os textos que reproduzem a linguagem bíblica, um jargão profissional, um dialeto, o estilo de um determinado gênero, autor ou segmento da sociedade” (KOCH, I; BENTES; A. CAVALCANTE, M. 2012, p. 19). A intertextualidade explícita será observada quando há uma menção direta no próprio texto da fonte do intertexto, “isto é, quando um outro texto ou fragmento é citado, é atribuído a outro enunciador” (KOCH, I; BENTES; A. CAVALCANTE, M. 2012, p. 28). A intertextualidade explícita é o tipo mais evidente, mais claro de intertextualidade. São exemplos as citações, referências, menções, resumos e traduções (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2012).

A intertextualidade implícita ocorre quando há no texto um intertexto alheio sem que a fonte dele seja mencionada ou citada, sua referência não está citada no texto. Geralmente, tem-se um objetivo, seja de argumentação, de contradição, de ridicularizar ou de colocar em questão (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2012). Na intertextualidade implícita há uma intencionalidade do autor de que o leitor possa ler o intertexto, como explicam as autoras:

Nos casos de intertextualidade implícita, o produtor do texto espera que o leitor/ouvinte seja capaz de reconhecer a presença do intertexto, pela ativação do texto fonte em sua memória discursiva, visto que, se tal não ocorrer, estará prejudicada a construção do sentido [...] (KOCH, I; BENTES; A. CAVALCANTE, M. 2012, p. 31).

A intertextualidade intergenérica, de acordo Koch, Bentes e Cavalcante (2012), se dá quando em “determinada cena enunciativa” há a presença de gêneros próprios de outras “molduras comunicativas”, com a intenção evidente de se produzir certo efeito de sentido. Para o efeito de sentido ser apreendido, o produtor do texto conta com o conhecimento prévio dos ouvintes/leitores a respeito dos gêneros que estão sendo colocados no ato comunicativo (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2012). Assim:

É a intergenericidade ou intertextualidade (inter)genérica, denominada também por Marcuschi (2002) de *configuração híbrida*, ou seja, um gênero que exerce a função de outro, o que revela “a possibilidade de operações e maleabilidade que dá aos gêneros enorme capacidade de adaptação e ausência de rigidez” (p. 31). É muito comum, por exemplo, o uso de fábulas, contos infantis, cartas etc. em colunas opinativas de jornais, bem como em gêneros de caráter parodístico, irônico e/ou argumentativo, inclusive as charges políticas (KOCH, I; BENTES; A. CAVALCANTE, M. 2012, p. 64, grifo das autoras).

Por fim, a intertextualidade tipológica é definida pela presença de determinadas sequências ou tipos textuais que são comuns a uma classe de textos, como as sequências narrativas, sequências descritivas, sequências argumentativas etc. Segundo a explicação de Koch, Bentes e Cavalcante:

A intertextualidade tipológica decorre do fato de se poder apreender, entre determinadas sequências ou tipos textuais - narrativas, descritivas, expositivas, etc., um conjunto de características comuns, em termos de estruturação, seleção lexical, uso de tempos verbais, advérbios (de tempo, lugar, modo etc.) e outros elementos dêiticos, que permitem reconhecê-las como pertencentes a determinada classe. Segundo Beaugrand e Dressler (1981), é pela comparação dos textos a que se acham expostos os falantes, no meio em que vivem e pela subsequente representação na memória de tais características, que eles constroem modelos mentais tipológicos específicos, a que Von Dijk (1983) denomina *superestruturas*, os quais vão lhes permitir construir e reconhecer as sequências dos diversos tipos. As superestruturas mais frequentemente estudadas são as narrativas, descritiva, injuntiva, expositiva, preditiva, explicativa e argumentativa (*stricto sensu*) (KOCH, I; BENTES; A. CAVALCANTE, M. 2012, p. 76, grifo das autoras).

Um dos exemplos utilizados pelas autoras são as sequências narrativas. Segundo Koch, Bentes e Cavalcante (2012) as sequências narrativas apresentam sucessão temporal/causal de eventos: uma situação inicial e uma situação final, em que ocorre uma modificação do estado das coisas, predominância de verbos de ação e de tempos verbais do mundo narrado, além disso é frequente a presença do discurso relatado (direto, indireto e indireto livre). Tais sequências “predominam nos relatos de qualquer espécie, em notícias, contos, romances etc.” (KOCH, I; BENTES, A; CAVALCANTE, M. 2012, p. 76). Ou seja, quando estamos diante de sequências narrativas, elas apresentarão uma intertextualidade tipológica.

Essas são as ocorrências de intertextualidade *stricto sensu* que mais nos interessam para o cotejo entre os corpus desta pesquisa. Definido o conceito de intertextualidade e evidenciadas as ocorrências, mais pertinentes para esta pesquisa, de modos da intertextualidade estrita, dirigimo-nos a partir de agora aos procedimentos analíticos. Começamos com a explicação dos corpus que compõem este estudo e dos processos e técnicas utilizados para seleção, coleta e análise. Após uma sumária exposição, partiremos às análises específicas de cada objeto e por fim o cotejo entre eles.

4.2 Material Jornalístico de *O Globo* e da Revista *Manchete* e a Textualidade do Romance-reportagem: uma Análise

Para avaliarmos as relações entre o material textual da narrativa do primeiro romance-reportagem de José Louzeiro e os textos jornalísticos publicados na época de maior repercussão do “caso Lúcio Flávio”, de 1970 a 1975, foram selecionados dois veículos, a revista *Manchete* e o jornal diário *O Globo*. *Manchete* foi escolhida por ser, na época, a revista de maior destaque e alcance no Brasil, por ser produzida no Rio de Janeiro, além de ser veículo no qual José Louzeiro contribuiu com reportagens. Já *O Globo* foi escolhido por variados motivos: o primeiro pelo destaque nacional e por ser, na década de 1970, o principal jornal diário do Rio de Janeiro; o segundo, por ser um dos veículos em que Louzeiro contribuiu como jornalista e o terceiro por publicar um texto importante, especialmente para essa pesquisa, uma carta escrita pelo próprio Lúcio Flávio, lançada na íntegra na edição de 31 de janeiro de 1974. Também é importante destacar que, durante as buscas iniciais para o desenvolvimento desta pesquisa, foi no *O Globo* que pudemos identificar uma quantidade maior de material jornalístico a respeito do “caso Lúcio Flávio”, em comparação com o *Jornal do Brasil* (outro importante jornal diário carioca na década de 1970): nas páginas de *O Globo* localizamos 391 ocorrências

da palavra-chave “Lúcio Flávio Vilar Lírío” e no *Jornal do Brasil* 225 ocorrências. Já no jornal popular *O Dia* não conseguimos localizar um acervo digital com exemplares da década de 1970 (não há acervo de *O Dia* na hemeroteca Digital Brasileira, da Biblioteca Nacional) e nem um impresso que estivesse à disposição desta pesquisadora. Assim, chegamos ao corpus aqui apresentado. Consideramos que foi primordial trabalhar com dois suportes distintos (jornal impresso diário e revista impressa), com veículos da imprensa carioca (a maior parte do “caso Lúcio Flávio” acontece no Rio de Janeiro), com os veículos que mais tivessem material a respeito do “caso Lúcio Flávio” e um acervo para consulta disponível.

Após a definição da composição dos objetos de análise, em um segundo momento, debruçamo-nos na identificação detalhada e recolhimento do material jornalístico. Foram explorados os acervos digitais de *O Globo* e *Manchete* (o acervo digital da revista *Manchete* está localizado na hemeroteca Digital Brasileira, da Biblioteca Nacional), além do acervo impresso da revista *Manchete*. Em ambos os casos, foram recolhidas as matérias publicadas entre os anos de 1970 a 1975 nas quais o nome de Lúcio Flávio Vilar Lírío comparece. No acervo do jornal *O Globo*, dentro desse recorte temporal, foram encontradas quase 200 reportagens em que o nome de Lúcio Flávio aparece no conteúdo, no entanto, como processo metodológico e de avaliação serão apresentadas aqui as mais relevantes. Assim, buscamos evitar repetições desnecessárias e a reprodução inoportuna de um volume alto de material jornalístico. No que se refere às reportagens encontradas no material de *Manchete*, estarão todas apresentadas aqui, já que o volume de material jornalístico é significativamente menor.

Começaremos nossa análise apresentando o material recolhido e selecionado de *O Globo*. As matérias são apresentadas por um quadro que as distingue por data, assinatura, título e um resumo do assunto abordado. Estão em ordem cronológica, para melhor aferição. Após tal apresentação e análise do material de *O Globo*, será apresentado e analisado o material da revista *Manchete*. As reportagens da revista também poderão ser conferidas em um quadro com as mesmas informações do material do jornal. Ambos materiais, do jornal e da revista, serão analisados à luz de componentes da teoria da narrativa; selecionamos categorias narrativas mais proeminentes no corpo textual. Esse mesmo processo será feito no corpo textual do romance-reportagem. O movimento final de análise será realizado por meio de cotejo entre os corpus: material jornalístico de *O Globo*, material jornalístico de *Manchete* e o romance-reportagem *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*. Nosso movimento de cotejo deve lançar luz sobre as relações

intertextuais *stricto sensu* que os textos mantêm. Por fim, será feito um exercício interpretativo que indaga a respeito de relações textuais que apontam para caminhos da “gênese textual” do primeiro romance-reportagem de José Louzeiro. Começaremos pela análise do material jornalístico de *O Globo*.

4.2.1 Matérias de *O Globo*

Quadro 1: material jornalístico d’*O Globo*

Data	Assinatura/ jornalista	Título	Assunto
10/11/1971	A reportagem não tem assinatura	Mariel comanda sequestro de 7 presos	A reportagem aborda a fuga/”sequestro” de sete presos que estavam sendo transportados para depor no II Tribunal do Júri. A viatura que levava os presos foi almejada por homens armados e levada por um deles. Após deixar os presos em liberdade, a viatura é abandonada na rua. Dentre os presos está Lúcio Flávio Vilar Lírio. Ele foi o único que ficou sob a guarda dos sequestradores. A reportagem aponta Mariel Mariscotte, policial acusado de corrupção e por liderar um grupo paramilitar de extermínio no Rio de Janeiro: o “Esquadrão da Morte”, como o responsável pelo “sequestro” dos presos. Dois dos guardas que estavam na operação de transporte disseram que Mariel era o homem que liderou o sequestro da viatura. O promotor e a mãe de Lúcio Flávio aparecem na reportagem também acusando Mariel pelo sequestro.
10/11/1971	A reportagem não tem assinatura	Lúcio Flávio, nome marcado	A reportagem trata da relação de Lúcio Flávio, conhecido por roubos de carros, formação de quadrilha e uso de arma de fogo, e Mariel Mariscotte. De acordo com a matéria, ambos estão ligados a uma morte em que aparece pela primeira vez um cartaz com imagem de caveira -

			<p>emblema do que ficaria conhecido como ‘esquadrão da morte’. Lúcio é acusado por esse assassinato e quando interrogado conta que foi a mando do advogado Fernando de Oliveira Salazar. Além da denúncia, Lúcio promete contar sobre o esquema que envolve o “esquadrão da morte” e ladrões de carro e o nome de Mariel aparece como o líder do “esquadrão”. Após essa ameaça, outro cadáver é encontrado com a caveira e um bilhete, a mensagem dizia que Lúcio e sua família seriam mortos se ele acusasse Mariel. A partir dessa história, a reportagem liga Lúcio Flávio e Mariel Mariscotte e sugere por que Mariel teria interesse em sequestrar os presos e, em especial, Lúcio Flávio.</p>
11/11/1971	A reportagem não tem assinatura	Trama Para Libertar Preso. O Atentado na Frei Caneca	<p>Um dos presos foragidos após o sequestro da viatura retorna à prisão. O preso é ex-guarda civil e conhecia Mariel. Ele afirma que Mariel Mariscotte não estava com os sequestradores. As investigações prosseguem, e além de Mariel, Fernando C.O. - cunhado de Lúcio Flávio, aparece como suspeito por liderar o sequestro. A polícia trabalha com duas hipóteses: do sequestro ter sido feito por Mariel com interesse em Lúcio Flávio ou de ter sido liderado por Fernando C.O., sendo uma fuga planejada por Lúcio e seus comparsas.</p>
12/11/1971	A reportagem não tem assinatura	3º Homem no sequestro dos presos	<p>A reportagem levanta um terceiro suspeito na participação do atentado contra a viatura de presos. Trata-se de Nijini Renato Vilar Lírio, irmão de Lúcio Flávio e integrante do grupo de furtadores de carro do qual Lúcio faz parte. A reportagem também não descarta Mariel e Fernando C.O como suspeitos. Além disso,</p>

			resume um pouco a crise entre Lúcio Flávio e Mariel, na qual Lúcio e seus companheiros estão ameaçados de morte pelo “esquadrão”.
13/11/1971	A reportagem não tem assinatura	Investigados Visitantes no Sequestro dos Presos	Em uma atualização das investigações sobre o sequestro dos presos, a polícia começa a colher depoimentos das visitas recebidas por Lúcio Flávio, anteriores ao atentado. A polícia continua com as hipóteses de fuga planejada por Lúcio e seu grupo ou de tentativa de sequestro de Lúcio Flávio por Mariel. O motivo seria silenciar Lúcio - que é um dos principais acusadores de Mariel como líder do “Esquadrão da Morte”. A reportagem também contempla o pronunciamento de um Deputado na Assembleia Legislativa da Guanabara em que ele critica o “Esquadrão da Morte” e cita um “livro-verdade” feito pelo jornalista Adriano Barbosa (do <i>Globo</i>) - e com prefácio de Nelson Rodrigues - intitulado <i>Esquadrão da Morte</i> . De acordo com o deputado, o livro funciona como documento e “alerta energético” com o histórico e origem desses grupos “homicidas”.
21/12/1971	A reportagem não tem assinatura. Está indicada apenas como O Globo de Brasília.	Desvendado enigma do assassinato do assaltante puxador	A reportagem traz as conclusões sobre a suspeita de morte de Armando Areia Filho, o Armandinho. Ele era ladrão de carros e fazia parte do grupo de Lúcio Flávio. Estava desaparecido, mas ainda não tinham encontrado o corpo. Pescadores encontram o corpo no rio Corumbá e avisam à polícia. Após a exumação do corpo fica confirmado que se trata de Armandinho. Lúcio assume o crime e relata que matou também Marco Aurélio Pinho Werneck Rodrigues, que também fazia parte do grupo. Os dois corpos foram jogados no rio Corumbá, mas só o de Armandinho foi encontrado. O motivo do

			assassinato, segundo a reportagem, é que Armandinho dividiu o grupo após tentar conquistar a namorada de Lúcio Flávio e Marco Aurélio é muito próximo de Armandinho.
01/08/1972	A reportagem não tem assinatura	Fuzilado Liece, o bandido n°1	A reportagem detalha a captura e a morte de dois “assaltantes” do Rio de Janeiro, Liece de Paula e Nijini Renato - irmão de Lúcio Flávio. Segundo a reportagem, os policiais faziam escolta em um prédio que supunham estar os “bandidos”. Ao verem um carro dirigido por Diamantino Soares, com Débora (amante de Liece) no banco de carona e Liece e Nijini no banco traseiro, começaram a perseguição. Diamantino abre fogo contra os policiais. Após curta perseguição o carro é parado com disparos contra o pneu, Diamantino e Débora conseguem escapar, já Liece e Nijini são alvejados com rajadas de metralhadora e mortos com dezenas de tiros. Débora é presa após o ocorrido e Diamantino consegue fugir. A matéria também traz uma breve descrição da vida de Liece e Nijini no crime.
28/08/1972	A reportagem não tem assinatura	Lúcio Flávio cumpre ameaça e foge para vingar mortos	A reportagem aborda a fuga de Lúcio Flávio e três presos da penitenciária Lemos Brito (Rio de Janeiro). De acordo com a reportagem, eles serraram as grades e escaparam por meio de uma corda que foi lançada por alguém do lado de fora. Após a morte de Liece e Nijini, Lúcio havia prometido fugir da prisão para vingá-los e matar os policiais. Ele ainda afirma saber muita coisa sobre a morte dos dois, mesmo tendo estado preso. Segundo a reportagem, Lúcio afirma que Liece e Nijini não foram mortos no local onde os corpos foram encontrados e sim no apartamento em que estavam. Disse também que quem dirigia

			o carro não era Diamantino Soares, mas um policial cujo nome ele ainda não iria revelar. A reportagem indica também que a fuga dos presos só foi anunciada aos dispositivos de segurança do Estado 5 horas após o ocorrido e traz a informação do reforço de policiais nas saídas do Rio de Janeiro.
28/08/1972	A nota não é assinada	Fuga de cinema mudo	É uma espécie de nota opinativa, em que o autor ironiza a facilidade e simplicidade da fuga de Lúcio Flávio da prisão. Ele teria usado uma serra para se livrar das grades e uma corda para deixar a prisão. A nota deixa um questionamento sobre as conivências dentro da prisão que facilitariam um criminoso da “periculosidade” de Lúcio a fugir, em companhia de mais três presos.
28/08/1972	A reportagem não tem assinatura	Vilar Lúrio, uma questão em família	A reportagem traz uma espécie de síntese do início da vida no crime de Lúcio Flávio e como ela vai se desenvolvendo até aquele momento. Aborda nesse percurso a crise entre Mariel e Lúcio, quando esse passa a denunciar o “Esquadrão da Morte” e apontar o policial como líder do grupo. O jornal traz à tona, mais uma vez, as ameaças de morte a Lúcio e Nijini feitas pelo “esquadrão”. O “sequestro”, na verdade uma fuga, também é recordado pela reportagem. Na finalização, dois temas são retratados: as confissões que Lúcio fez sobre os assaltos que participou e as declarações de Fernando C.O. sobre um delegado que eles “subornaram” para obter vantagens. A reportagem reproduz o trecho de um bilhete de Lúcio em que ele confirma os depoimentos de Fernando C.O e diz que assim como a sociedade quer punir “os bandidos” que puna também aqueles que estão por trás das leis. Ao final, a reportagem traz a informação de que

			Lúcio mandou uma coroa de flores para o enterro de Nijini e aponta que mesmo preso, ele acompanhava de perto todos os movimentos da quadrilha.
29/08/1972	A reportagem não tem assinatura	Não há pistas de Lúcio Flávio e os três fugitivos	A reportagem é extensa e ocupa praticamente a página inteira, é dividida em diversos subtítulos. Aborda a caçada a Lúcio Flávio e aos outros três presos que fugiram com ele, fala também da investigação sobre quem os ajudou a fugir, 54 pessoas estão sendo interrogadas. A mãe de Lúcio é entrevistada e afirma não saber do paradeiro dele, além disso afirma temer pela vida de Lúcio, segundo Zulma, Lúcio pode ser fuzilado, assim como aconteceu com seu irmão. O Superintendente de Polícia Judiciária, em entrevista afirma que “Lúcio Flávio Será Recapturado Vivo” e que tudo está sendo devidamente apurado. Os policiais que participaram da captura e morte de Nijini e Liece também aparecem na reportagem, um dos detetives afirma estar tranquilo quanto às ameaças de Lúcio de que vingaria a morte do irmão. O detetive diz ainda, que se algo acontecer a ele, seus familiares ou amigos será “olho por olho e dente por dente”. Por fim, a matéria aborda as fugas de Lúcio Flávio, que já somam 15, um recorde no Brasil.
29/08/1972	A matéria não tem assinatura	14 policiais são acusados no caso Mariel Mariscot	14 policiais são acusados por terem atuado na fuga do ex-policial Mariel Mariscot do presídio “Ponto Zero”. Mariel é acusado por crimes realizado pelo “Esquadrão da Morte”.
30/08/1972	A reportagem não tem assinatura	Lúcio Flávio comanda assalto a banco: 3 min,	A reportagem conta sobre um assalto a uma agência do Banco Português, no Rio de Janeiro. A reportagem diz que Lúcio Flávio foi

		Cr\$ 104 mil	reconhecido em fotografia como o líder do grupo de assaltantes, um dos presos que fugiram com ele da prisão, em sua última fuga, também foi reconhecido como um dos assaltantes. Eles estavam em cinco e conseguiram fugir.
30/08/1972	A matéria não tem assinatura	Guardas e soldados presos depõem hoje no inquérito	A matéria traz a informação de que três guardas e dois soldados do 1º Batalhão estão detidos para depor no inquérito que apura a fuga de Lúcio Flávio. Há no corpo da matéria uma restituição de como teria sido a fuga de Lúcio Flávio e dos outros três furtivos. De acordo com a restituição apurada pelo inquérito, Lúcio Flávio serrou sua cela e depois as celas dos outros três presos e juntos eles saíram pelo telhado, além disso, cortaram a fiação das luzes que iluminam o local por onde escalaram o muro.
31/08/1972	A reportagem não tem assinatura	Delegado mostra como Lúcio Flávio escapou	Matéria muito semelhante à anterior, mas agora, com a reconstituição da fuga finalizada. O passo a passo da fuga dessa reportagem confirma o que foi divulgado na anterior. Traz como informações adicionais que houve negligência por parte da guarda na noite da fuga, além disso diz que Lúcio já tinha anunciado que fugiria em um banho de sol com outros dez presos. Outro ponto de falha da segurança é que ele não deveria tomar sol na companhia de outros presos, o que aconteceu dias antes da fuga.
02/12/72	A notícia não tem assinatura	Lúcio Flávio preso num Sítio no Espírito Santo	A notícia relata que Lúcio Flávio foi recapturado por policiais cariocas em um sítio no Espírito Santo. Os policiais souberam do paradeiro de Lúcio Flávio após apreenderem Fernando C.O., Selma (irmã de Lúcio) e Osvaldo Lúrio (pai de Lúcio). Retidos pela polícia, foram obrigadas revelar o paradeiro de Lúcio Flávio. Na captura

			de Lúcio, a irmã e o pai estavam presentes, como garantia de que ele não reagiria e tentaria fugir novamente. Assim que Lúcio Flávio chegou no Rio, uma coletiva de imprensa o esperava na delegacia para acompanhar o momento, no entanto Lúcio não estava autorizado a falar.
03/12/1972	A nota não tem assinatura	Sorriso e chicletes	É uma espécie de nota opinativa. Nela, o autor analisa o comportamento “debochado” de Lúcio Flávio em frente aos jornalistas. Ele foi recapturado. O autor faz comentários irônicos em relação às 15 fugas de Lúcio e finaliza dizendo que espera que na próxima fuga, a 16 ^a , ele encontre a resistência “física e moral” que vem faltando no sistema carcerário.
05/12/72	A reportagem não tem assinatura	Fernando C.O.: - Guarda deu armas para a fuga	A matéria aponta as apurações que estão sendo feitas da fuga de onze presos do presídio Hélio Gomes (Rio de Janeiro), dentre os presos está Fernando C.O. que liderou a fuga ao lado Antônio de Barros Cavalcanti, Antônio Branco. Já capturado, Fernando C.O. em companhia de Lúcio Flávio, ao prestar depoimento afirma que o guarda Pedro Xavier forneceu as armas para a fuga. Pedro Xavier é suspeito de ter facilitado a fuga de Lúcio Flávio no episódio do “sequestro da viatura”. A matéria faz também uma reconstituição do passo a passo dos 11 presos na fuga do presídio Hélio Gomes. Há no conjunto da matéria um “box” sob o título <i>Um golpe audacioso</i> que faz a reconstituição de como foi o “sequestro da viatura dos presos” comandado por Fernando C.O. como forma de libertar Lúcio Flávio da prisão.
15/03/1973	A reportagem não tem	Mariel será interrogado no 1º	A reportagem conta sobre a recaptura de Mariel Mariscot, que estava foragido, e sobre o I

	assinatura	Tribunal na terça-feira	Tribunal do Júri no qual ele será interrogado. A acusação que pesa sobre ele é a morte do ex-ladrão de carros Roberto Mena Soares. De acordo com a reportagem, ele foi morto com “requintes de crueldade” por Mariel e Hugo Teixeira Junior. O motivo da morte teria sido porque Roberto não queria se associar ao ex-policial.
20/03/1973	A matéria não tem assinatura	Irmã de “Mexicano” depõe e confirma acusações -Mariel matou Sílvio após tomar o dinheiro do meu pai	A reportagem conta sobre o depoimento sigiloso prestado por Maria Olímpia da Silva Lopes, irmã de Sílvio Lopes, o “Mexicano”, que era ladrão de carro. Segundo Maria, ele foi sequestrado e morto por Mariel que recebeu ajuda de mais dois policiais. Maria afirma também que sua família possuía vários bens, mas que foi sistematicamente extorquida por Mariel e por isso perderam tudo. Em troca do dinheiro, Mariel e seus “comparsas” prometiam dar “proteção” a Sílvio Lopes. A reportagem diz que os policiais acusados por Maria já foram identificados e prestarão depoimento. Há mais duas informações na matéria, a de que o irmão de Mariel que também é policial prestou depoimento esclarecendo o porquê sua carteira de identidade e carro estavam sob a posse de Mariel. E a de que o escrivão que foi pego na presença de Mariel, quando esse foi recapturado, continua foragido.
21/03/1973	A matéria não tem assinatura	Mariel, cabelos oxigenados, chora, sorri e faz ameaças	A reportagem conta como foi o “sumário” de Mariel Mariscot no I Tribunal do Júri. De acordo com a reportagem, Mariel o transformou em um “show”, chegou de cabelos “oxigenados” tentando entrar pela porta central (habitualmente destinada a testemunhas, funcionários, juízes e não aos réus) após ser impedido fez uma ameaça

			<p>a um dos policiais que bloquearam sua entrada, dizendo: “Eu me arrependo de não ter matado você antes, seu canalha”. Mariel é acusado de envolvimento no crime organizado, de tráfico de “narcóticos”, de roubo de carros, de aplicar cheques falsos e por mortes do Esquadrão da Morte. Todas essas acusações foram negadas por ele no Tribunal. Em determinado momento do sumário Mariel chora “dramaticamente”, de acordo com a reportagem. A matéria traz, ainda, a informação de que o Delegado Odilon César, conhecido como ex-chefe dos “Homens de Ouro”, aparece no Tribunal para ver o “companheiro Mariel”, em determinado momento eles se abraçam e choram juntos, Odilon se dispõe a Mariel em ser sua testemunha. No fim do interrogatório, Mariel sorri e posa para as fotos, antes de ser levado de volta ao encarceramento.</p>
27/03/1973	A matéria não tem assinatura	Mariel é sumariado em mais um crime de morte	<p>A reportagem traz informações sobre mais um crime do qual Mariel está sendo acusado, a morte de Carlos Alberto dos Santos, que foi encontrado morto próximo a casa de Lúcio Flávio, Nijini e Fernando C.O., junto ao corpo de Carlos Alberto havia um cartaz com o emblema do Esquadrão da Morte e o nome dos três. A promotoria pergunta a Mariel se a morte de Carlos Alberto tinha alguma relação com Lúcio, C.O e Nijini, Mariel declara que não poderia responder à pergunta. A matéria traz também a informação de que Jacira, amante de Liece que tinha relações com Mariel, foi interrogada sobre as relações do ex-policial com o grupo de Lúcio Flávio.</p>
14/04/1973	A matéria não tem	Lúcio Flávio e Fernando, o	<p>A reportagem traz informações sobre os depoimentos de Lúcio Flávio, Fernando C.O e</p>

	assinatura	C.O., depõem contra Mariel	Francisco Rosas da Silva (outro presidiário), eles acusam Mariel pela morte de Nelson Mena Soares. Além disso, Lúcio e Fernando C.O. apontam em seus depoimentos parte de suas relações com o ex-policia. Lúcio conta que Mariel se ofereceu para “agirem” juntos no roubo de carros, e assim, Lúcio não teria problemas com a Polícia, em troca Mariel ficaria com parte do dinheiro. Já Fernando C.O. acusa também o detetive Jaime de Lima, que propôs a C.O. para que “trabalhassem” juntos.
05/07/1973	A matéria não tem assinatura	Mãe de Lúcio Flávio aponta no tribunal crimes de Mariel	A reportagem traz mais desdobramentos do julgamento de Mariel acerca da morte de Nelson Mena Soares. Dessa vez a testemunha é Zulma Vilar Lírio, mãe de Lúcio Flávio e Nijini. Ela afirma que Mariel matou Nelson, afirma também que Mariel sempre tentou se envolver com Lúcio, Fernando C.O. e Nijini no roubo de carros.
20/01/1974	A matéria não tem assinatura	1200 homens da Polícia Militar na caça aos fugitivos do presídio	A reportagem fala sobre mais uma fuga de Lúcio Flávio Vilar Lírio, dessa vez foi feito um motim na penitenciária por 22 presos liderados por Lúcio. Desses 22, 6 foram recapturados e um morreu durante a troca de tiros. Os presidiários estavam fortemente armados. A reportagem traz uma breve restituição de como foi o motim e a fuga dos presos. Na busca pelos 16 presos que ainda estão foragidos há 1200 homens da PM e polícia civil.

20/01/1974	A matéria não tem assinatura	Lúcio Flávio, um pássaro difícil de engaiolar	A matéria faz uma espécie de retrospectiva das fugas de Lúcio Flávio e Fernando C.O. da prisão. Inicia com o sequestro da viatura e acaba nessa última fuga. Afirma ainda que por suas fugas, Lúcio recebeu o codinome de “passarinho”. Termina afirmando que talvez Lúcio e C.O. teriam aprendido com Mariel Mariscot, que também tem fugas da prisão em sua história.
21/01/1974	A matéria não tem assinatura	Plano de fuga do presídio incluía até bombas juninas	A reportagem traz alguns dos desdobramentos da fuga dos presos. Foram descobertas bombas juninas em um dos pavilhões da prisão. Elas, provavelmente, faziam parte do plano de fuga, mas por algum motivo não foram acionadas. Além da descoberta das bombas, informa-se que mais um dos foragidos foi recapturado. A reportagem por fim, aponta algumas suspeitas sobre a Secretaria de Segurança que tem omitido algumas informações da imprensa.
21/01/1974	A matéria não tem assinatura	Um duelo intransferível	A matéria desenha o conflito existente entre o policial corrupto Mariel Mariscot e o “bandido” Lúcio Flávio. Por meio de uma espécie de reconstituição da origem do conflito até o seu desenvolvimento atual, a matéria vai criando essa narrativa de acerto de contas entre os dois. E finaliza apontando a vantagem para cada um quando o “acerto de contas vier”. Para Lúcio seria vingar a morte do seu irmão e preservar a própria vida, já para Mariel seria eliminar uma testemunha de acusação dos seus crimes. De acordo com o texto esse “duelo, sem hora ou local marcado” seria para os dois intransferível.
22/01/1974	A matéria não tem assinatura	Procura-se Jane	A matéria traz a informação de que a Polícia está

	tem assinatura	Milagres: ela poderá levar a Lúcio Flávio	a procura de Janice Milagres, amante de Lúcio Flávio. De acordo com a polícia o paradeiro dela pode levar até Lúcio Flávio. Janice é suspeita de ter fornecido as armas da fuga. Descobriram também que ela é irmã de um policial que estava preso no mesmo presídio de Lúcio e de acordo com a polícia é um dos foragidos. A matéria traz também a informação sobre a caça a Lúcio Flávio, o cemitério onde Nijini está enterrado está sob vigia, além dos familiares e Lúcio. A matéria finaliza com a informação de que a família do preso morto durante o tiroteio está reivindicando seu corpo para poder enterrá-lo.
22/01/1974	A matéria não tem assinatura	Diretor do presídio da fuga é afastado pelo Secretário	A reportagem traz informações adicionais sobre o inquérito de apuração do motim e fuga dos presos, o diretor do presídio e todos servidores que estavam trabalhando no dia da fuga foram afastados durante a investigação. Além disso, informa o contingente policial que está trabalhando na captura de Lúcio e que alguns policiais foram imbuídos de trazer a mãe de Lúcio Flávio sob guarda da polícia, para que não corra o risco dele recorrer a ela para conseguir dinheiro e continuar foragido. Há ao lado da reportagem um texto com o seguinte título: <i>As regalias dos condenados</i> , nele há uma indicação das “regalias” que Lúcio e alguns dos fugitivos recebiam na prisão. De acordo com a polícia, Lúcio ocupava o cargo de arquivista na sessão de disciplina. Já sobre os outros fugitivos, a maioria exercia funções no sistema prisional, como copeiros, pintores, zeladores etc. Essas são as “regalias” que o texto traz.
26/01/1974	A matéria não	Polícia atribui a	A matéria traz informações sobre um assalto a

	tem assinatura	Lúcio Flávio um assalto em Minas	uma drogaria em Minas Gerais. A polícia acusa Lúcio Flávio de ter sido o líder do assalto. Traz também informações sobre os carros roubados pelos presos durante a fuga e que estão sendo encontrados, estão procurando nos carros vestígios de Lúcio Flávio.
27/01/1974	A matéria não tem assinatura	Armas para Lúcio entraram no presídio em garrafas térmicas	A matéria traz desdobramentos do inquérito sobre o motim e fuga dos presos liderado por Lúcio Flávio. Uma das novas descobertas é que as armas usadas entraram na prisão por garrafas térmicas. Descobriram também que o diretor (naquele momento ex-diretor) do presídio, Jorge Vital, tinha relações com uma das irmãs de Lúcio Flávio. Além disso, foi feita uma perícia para reconstituição dos fatos, a matéria relata passo a passo como a fuga aconteceu. Por fim, traz a informação de que Jane Milagres, amante de Lúcio, participou ativamente da fuga (não dizem como) e que está foragida junto com Lúcio Flávio.
29/01/1974	A matéria não tem assinatura	Ex-diretor vai depor hoje sobre a fuga do Instituto Penal	Matéria traz mais informações sobre o inquérito que apura a fuga dos 23 presos. O ex-diretor do presídio, Jorge Vital, irá depor e terá que explicar o porquê sua arma estava guardada em uma bolsa na sala de controle - o que é contra o regulamento, e sobre sua relação com a irmã de Lúcio Flávio. A matéria traz também a informação de que o secretário de segurança determinou que se faça uma completa reformulação do sistema de prevenção às fugas, assim que o inquérito for concluído.
31/01/1974	A matéria não tem assinatura	As razões do fugitivo numa carta a O Globo	Lúcio Flávio escreve uma carta apontando sua responsabilidade na fuga, as razões que o levaram a fugir e faz acusações sérias sobre a

			<p>corrupção no sistema prisional. A carta é publicada na íntegra pelo <i>Globo</i>, no mesmo dia em que Lúcio é recapturado em Belo Horizonte, o jornal faz apenas uma linha fina dizendo que a carta traz revelações que a polícia deve apurar, mas que também revela a “empáfia e periculosidade do bandido” Lúcio Flávio. A carta ocupa dois terços da página do jornal. Lúcio lista 10 motivos pelos quais ele fugiu.</p>
31/01/1974	A matéria não tem assinatura	Janice: - seguirei Flávio até o fim	<p>A reportagem traz as declarações que Janice Milagres fez na delegacia assim que ela, Lúcio Flávio e outro comparsa foram recapturados. Janice declara que seguirá Lúcio até o fim, mesmo que isso tenha altos preços a pagar. Alega também que não participou da fuga e que só fugiu com Lúcio Flávio e que o seguirá aonde ele for.</p>
31/01/1974	A matéria não tem assinatura. Está indicada apenas como O Globo de Belo Horizonte	A prisão de Lúcio e seu bando hora a hora	<p>Lúcio Flávio, Janice e outro comparsa são capturados em uma pensão em Belo Horizonte, eles dormiam quando a polícia invadiu o quarto e os prendeu. A matéria faz uma reconstituição de como foi a captura hora a hora do dia. Ela começa às 10:00 da manhã e acaba às 13:30 quando Lúcio chega algemado na delegacia. O filho de Janice, Leonardo, estava junto com eles. Segundo a notícia, quando Lúcio chega na delegacia o delegado diz que é para chamar a imprensa pois “Lúcio Flávio está preso”.</p>
31/01/1974	A matéria não tem assinatura	- tive vontade de matar minha irmã e o diretor	<p>A matéria apresenta a principal justificativa que fez Lúcio Flávio fugir da prisão. Lúcio alega que fugiu para desmoralizar o diretor da prisão que estava tendo um caso com sua irmã. Ele não era a favor do relacionamento, muito pelo contrário, era contra e se sentiu traído pela irmã quando</p>

			<p>descobriu. Sua fuga teria sido uma forma de se vingar da irmã e do diretor, segundo ele. Ele também faz alguns apontamentos sobre a fuga. Disse ter pago 40.000 a alguns policiais e que as armas da fuga foram levadas até a cela dele por autoridades da penitenciária. Para Lúcio, para fugir da prisão você só precisa ter dinheiro. A matéria termina com ele esclarecendo que após a morte do companheiro durante o tiroteio os planos da fuga mudaram e por isso ele foi para Belo Horizonte.</p>
31/01/1974	A matéria não tem assinatura	Assalto dura 5 minutos e tem até metralhadoras	<p>A matéria reconstitui a tentativa de assalto a um banco de Minas Gerais liderada por Lúcio Flávio. Quem contou como se deu a cena foi o subgerente do banco, segundo ele, Lúcio carregava uma metralhadora. A agência não tinha dinheiro, os assaltantes foram embora e não machucaram ninguém. Tudo durou cinco minutos.</p>
31/01/1974	A matéria não tem assinatura	Ex-diretor do Presídio nega acusação de Flávio	<p>A matéria traz as declarações do ex-diretor do presídio Jorge Vital que nega todas as acusações feitas por Lúcio Flávio. Ele diz não ter nenhum relacionamento com a irmã de Lúcio e que essa foi a desculpa que Lúcio Flávio achou para justificar mais uma fuga. Alega também que Lúcio Flávio não recebia nenhuma regalia e que as atividades que ele tinha na prisão, como a prática artística, estavam dentro do regulamento da prisão para presos com bom comportamento. Além disso, a função de arquivista exercida por Lúcio também estava dentro do regulamento. Ele afirma também que Lúcio tinha um bom comportamento e sempre foi muito educado e respeitoso com todos na prisão, por isso tinha direito a tais atividades. A matéria finaliza com</p>

			as declarações do ex-diretor que diz não saber sobre as armas que entraram na prisão e que a fuga não foi comprada, ela só aconteceu porque eles estavam fortemente armados.
01/02/1974	A matéria não tem assinatura	General Faustino: Inquéritos vão apurar denúncias de Lúcio Flávio	A matéria informa que o secretário de segurança da Guanabara, general Faustino, declarou que todas as denúncias feitas por Lúcio Flávio na carta publicada n' <i>O Globo</i> e nas entrevistas que deu serão apuradas em dois inquéritos, um administrativo e outro criminal.
03/02/1974	A matéria não tem assinatura	Lúcio Flávio chega escoltado de Belo Horizonte	A matéria conta sobre o trajeto e chegada de Lúcio Flávio, Janice e seu filho, Leonardo, e outros dois comparsas de Lúcio ao Rio de Janeiro. Foi mobilizado um grupo de policiais do Rio de Janeiro para que trouxessem Lúcio e companhia de Belo Horizonte, eles vieram em um avião da FAB. Após a chegada no aeroporto eles foram encaminhados cada qual para o presídio apropriado. Janice ficará retida apenas para prestar depoimento, no dia seguinte a polícia irá liberá-la, de acordo com a matéria.
03/02/1974	Não tem assinatura. Apenas descrito como O Globo de Belo Horizonte	Desvios de um "Bem-dotados"	A reportagem traça o perfil de Lúcio Flávio como um "bem-dotado" a partir da análise de um psiquiatra. Ele faz parte de uma associação que desenvolve atividades com crianças "bem-dotadas". Segundo o psiquiatra, Lúcio Flávio é um bem-dotado que não teve a orientação devida para desenvolver seus talentos durante a infância, por isso se transformou em um criminoso. Lúcio foi entrevistado pelo psiquiatra que listou as principais características dele: inteligência acima do normal, raciocínio rápido, grande capacidade de coordenação e estratégia, pessoa romântica e de cultura superficial. A matéria finaliza com o

			psiquiatra afirmando da importância em se atentar às crianças bem-dotadas e educá-las.
06/02/1974	A matéria não tem assinatura	Janice, livre, perde o filho para o marido	A matéria relata que Janice perdeu a guarda de seu filho Leonardo para seu ex-marido. Após ser liberada da prisão, um oficial de justiça, na presença do ex-marido de Janice e de um advogado foram buscar o menino na casa dela. Ela e a mãe ficam muito abaladas, Janice diz que vai tentar recorrer da decisão.
13/03/1974	A nota não tem assinatura	Lúcio Flávio removido para a Ilha Grande	É uma espécie de nota que informa que Lúcio Flávio foi transferido para o presídio da Ilha Grande. Outros presos que também participaram da última fuga foram transferidos juntos. De acordo com a Susipe, a transferência se deu porque em Ilha Grande é mais difícil fugir, já que é cercado pela mata e pelo mar.
18/03/1974	A matéria não tem assinatura	Ardente, juvenil, lírica: é a poesia de Lúcio Flávio	A matéria fala sobre a produção de poesias de Lúcio Flávio na prisão. Faz uma espécie de análise sobre a estética das poesias e mescla essa análise com trechos delas. Nas poesias, Lúcio fala em sua maior parte do seu amor por Janice - atual companheira de Lúcio. A análise aponta que a poesia de Lúcio é como de um “adolescente em plena fase de primeiro amor” e que ele não se preocupa com métricas ou rimas e que há até alguns erros ortográficos. A matéria aponta também sobre a letra bonita e delicada de Lúcio e de suas poesias sobre o amor que se contrastam com o homem que a polícia apresenta “como um dos delinquentes mais perigosos do Rio”.
18/03/1974	A matéria não tem	Um retrato feito à luz da grafologia	A matéria irá construir o perfil de Lúcio Flávio a partir de sua letra evidenciada em seus poemas

	assinatura		<p>aos quais o jornal teve acesso. O grafólogo que fará a análise é o Professor Roberto das Neves, diretor do Instituto de Pesquisas Grafológicas da Guanabara. Segundo o grafólogo, o homem que escreveu tais poemas tem “inteligência nitidamente superior à média, dotado de um sentido estético apreciável, infelizmente indevidamente cultivado e de uma invejável habilidade manual e artística”. São traçados pela grafologia as seguintes características: orgulho e vaidade infantis, culto exagerado ao ego, dificuldade com limite para realização dos seus fins e de forma um pouco contraditória, há também traços de grandes gestos de altruísmo e simpatia humana. Para finalizar, o professor de psicologia e psiquiatria Elso Arruda definirá Lúcio Flávio com uma “personalidade psicopática”. Para Elso Arruda, diferente das personalidades “normais” as anormais buscam notoriedade pela ostentação, exibicionismo ou pelo crime, além disso acrescenta que as cartas e poesias de Lúcio Flávio com demonstrações de amor, piedade e religiosidade escondem uma “personalidade impiedosa, desumana e perigosa”.</p>
21/03/1974	A matéria não tem assinatura	Juiz de execuções: ninguém pode visitar Lúcio Flávio	<p>A notícia esclarece rumores de que Lúcio Flávio havia sido morto em Ilha Grande. A mãe de Lúcio Flávio em companhia de Janice foi até a Susipe e a Secretaria de Segurança para obter informações. Após esperar por quatro horas, o Juiz da vara de Execuções Criminais diz que Lúcio está bem e vivo, só que está incomunicável e não poderá receber visitas. Ainda de acordo com a notícia, Lúcio está sendo ameaçado de morte por um dos presos que foi</p>

			deixado para trás na última fuga e que foi transferido para Ilha Grande. Na finalização da matéria, dona Zulma diz ter conhecimento do caso e acha que seu filho foi encaminhado para Ilha Grande para morrer.
22/03/1974	A matéria não tem assinatura	Lúcio Flávio só ferido, segundo Janice	A notícia traz atualizações dos rumores sobre Lúcio Flávio ter sido morto na prisão. Um policial que não quis se identificar foi até a casa de Janice avisá-la que Lúcio não está morto, mas sim gravemente ferido. A notícia finaliza com a mãe de Lúcio Flávio afirmando que o Juiz da vara de Execuções Criminais disse a ela que era pra ela ficar tranquila e que devia voltar ao Espírito Santo porque ela nunca mais iria ver Lúcio Flávio, ele não receberia mais visitas.
30/01/1975	A matéria não tem assinatura	“Marujo”: - Morte de Lúcio é apenas um processo a mais	A matéria apresenta inicialmente a morte de Lúcio Flávio, além de contar como aconteceu, faz uma espécie de entrevista ping-pong com o preso que o matou, Mário Pedro da Silva: o Marujo. De acordo com o relato de Marujo, ele e Lúcio, que estavam na mesma cela, se desentenderam durante um jogo de baralho, durante a briga Lúcio agrediu Marujo. À noite, Marujo foi tirar satisfação com Lúcio Flávio, ele então teria atacado o rival com um estoque, Marujo reagiu pegou o estoque de Lúcio e o matou com 26 estocadas. A matéria aponta algumas “coincidências” que antecederam o crime. Lúcio estava no presídio Hélio Gomes há 15 dias e estava escalado para voltar para Ilha Grande na sexta-feira (24/01), no entanto seu nome foi retirado da lista. Na segunda (27/01), Marujo e outro preso - única testemunha do crime - vieram transferidos de Ilha Grande e colocados na mesma cela que Lúcio Flávio, na

			madrugada de quarta-feira (29/01) Marujo matou Lúcio Flávio.
30/01/1975	A matéria não tem assinatura	Os Vilar Lúrio, em mais um velório	A matéria traz informações sobre a liberação do corpo de Lúcio Flávio pelo IML e seu funeral. São noticiadas as acusações da família de Lúcio que alegam que ele estava marcado para morrer e que Mariel teria sido quem encomendou a morte dele. É relatado também a quantidade de fotografos que estavam à espera do corpo de Lúcio Flávio e a presença de curiosos na porta do IML. A matéria termina contando sobre as cenas do enterro e as insistentes acusações da família sobre a morte de Lúcio resultar no silenciamento das declarações contra Mariel e o Esquadrão da Morte.
30/01/1975	A matéria não tem assinatura	Denúncias numa carta-depoimento	A matéria reproduz partes da carta de Lúcio Flávio publicada pelo <i>Globo</i> em 30 de janeiro de 1974. Os trechos reproduzidos são partes das acusações que Lúcio Flávio fez sobre o sistema prisional do Rio de Janeiro.
30/01/1975	A matéria não tem assinatura	Mariel já não tem quem o acuse	Traz informações sobre o julgamento de Mariel Mariscot que foi adiado no ano anterior e ocorrerá em agosto de 1975. Nessa nova data, Lúcio Flávio que era uma das principais testemunhas de acusação de Mariel não estará presente, já que acabou de ser morto na prisão.
30/01/1975	A matéria não tem assinatura	Um delinquente, mais de 500 processos	A matéria conta de forma resumida a trajetória de Lúcio Flávio na vida criminosa, fala do roubo de carros, assaltos variados e das suas diversas fugas da prisão. A matéria inicia com um trecho da carta-depoimento de Lúcio Flávio, nesse trecho ele faz acusações de corrupção no sistema penitenciário. A matéria aponta também o

			número de processos que constam na ficha de Lúcio Flávio, 74 contabilizados oficialmente, no entanto esse número parece ser maior quando olhado com mais cuidado, na casa de 530 entre roubos de carros e assaltos variados.
30/01/1975	A matéria não tem assinatura	Os feitos de um passarinho fujão	A matéria faz uma espécie de retrospectiva das diversas fugas da prisão que Lúcio Flávio protagonizou. Relatou desde as primeiras, passando pelo emblemático “sequestro” da viatura até a sua última, quando estava armado e fugiu com mais companheiros. Finaliza lembrando de seu “codinome passarinho” por ser uma pessoa difícil de manter encarcerada.
31/01/1975	A matéria não tem assinatura	A versão da Susipe: Lúcio foi morto quando dormia	A matéria traz a versão da Susipe sobre a morte de Lúcio Flávio. De acordo com o que foi apurado, ele morreu enquanto dormia, Marujo atacou Lúcio com o estoque na hora em que ele estava dormindo, o golpeou na garganta e no peito. A Susipe diz que o depoimento de Marujo aos jornalistas é diferente porque ele não iria assumir que atacou Lúcio Flávio em um momento indefeso, já que isso levaria a construção de uma “fama” de covarde dentro da prisão. Foi também esclarecido porque Lúcio Flávio não foi levado de volta à Ilha Grande na sexta, não havia transporte e sua transferência estava prevista para a próxima segunda. Já sobre o motivo do assassinato, a Susipe confirma que foi pela briga que tiveram no jogo de cartas e alega que o estoque usado por Marujo foi feito a partir de uma colher que ele roubou do refeitório. Sobre as acusações de que a morte de Lúcio foi encomendada por Mariel, o superintendente da Susipe - quem está dando as declarações oficiais, diz ser praticamente impossível, já que Mariel

			<p>não tem contato com os presos daquele presídio e alega também que Mariel está tentando se recuperar e que não pode ser envolvido nesse caso como suspeito para que possa ter uma “recuperação” plena. Por último, alega que Marujo será transferido de volta para Ilha Grande e que serão tomadas providências para que ele e Fernando C.O não se encontrem por lá e que foi instaurado uma sindicância que irá apurar os fatos que levaram à morte de Lúcio Flávio.</p>
31/01/1975	A matéria não tem assinatura	“Marujo” não quis depor sobre o crime	<p>Traz a notícia de que Marujo não quis contar em seu depoimento à polícia como ocorreu o assassinato de Lúcio Flávio, mesmo tendo contado aos jornalistas em detalhes, em seu depoimento oficial escolheu ficar calado e só se declarar em juízo. Outro fato traz indagações sobre a morte de Lúcio, o outro preso que foi a única testemunha do crime disse que só havia ele, Marujo e Lúcio na cela no dia da morte, enquanto Marujo alegou haver mais 21 presos. Devido às contradições do depoimento e do silêncio de Marujo, será prosseguida a apuração das diligências. A notícia relata ao final que para alguns policiais o silêncio de Marujo podia ter relação com uma possível recompensa pela morte de Lúcio Flávio.</p>
31/01/1975	A matéria não tem assinatura	Um poema de Lúcio na hora do enterro. O título: “saudade”	<p>A matéria conta como foi o velório e enterro de Lúcio Flávio. Além de seus familiares e amigos, havia muitos curiosos, jornalistas e fotógrafos. A família estava muito abalada, uma das irmãs de Lúcio Flávio passou mal e desmaiou. Na hora do enterro, Osvaldo, o pai, leu um dos poemas de Lúcio feito na prisão cujo título é “Saudade”.</p>

Fonte: Jornal *O Globo*. Quadro elaborado por esta pesquisadora.

4.2.2 Tópicos de Análise: *O Globo*

Uma leitura preliminar das reportagens apresentadas no quadro nos traz um panorama do que foi o “caso Lúcio Flávio”. Quando lemos a sequência das reportagens e a narrativa engendrada é possível ter uma dimensão de como se deu esse “duelo” entre o “ladrão de carros” e agentes corruptos da polícia do Rio de Janeiro. E, mais, é possível perceber como o jornal *O Globo* explorou no âmbito da narratividade o caso, encaminhando-a a formas discursivas em que se combinam elementos de ação “empolgante”, hipóteses ou interpretações de seus romances mais intrincados e crítica social. O desfecho do *affair* jornalístico é a morte de Lúcio Flávio, esse “pássaro” difícil de manter “engaiolado”. Para discernir como a materialidade discursiva dessa cobertura pelo jornal diário e seus elementos mais destacáveis, faremos a seguir uma breve análise, mobilizando categorias narrativas e outros aspectos pertinentes presentes no conjunto das reportagens levantadas e evidenciadas pela tabela anterior.

Foco narrativo

O primeiro aspecto a ser destacado a respeito do material jornalístico de *O Globo* é que as matérias não têm assinatura; não é possível saber qual ou quais jornalistas as produziram. Sabemos apenas que são matérias do jornal impresso *O Globo*. Quando há alguma diferenciação, elas se referem a correspondentes de outros lugares que não o Rio de Janeiro. Nesse sentido, as reportagens vêm discriminadas como “O Globo (Belo Horizonte)” ou “O Globo (Brasília)”. Ainda assim, sem uma autoria de jornalistas.

Ao lado da questão da autoria, quanto ao foco narrativo nas reportagens, ou seja, qual o “ponto de vista” adotado, todas as reportagens são narradas em “terceira pessoa” (narrador heterodiegético), assim como “manda a cartilha” jornalística. Nilson Lage (1986) aponta que a comunicação jornalística - por definição, referencial - impõe de maneira quase obrigatória o uso da “terceira pessoa”. Tal modo de focalização, um dos modos de produzir o efeito de neutralidade da narrativa, um dos importantes mecanismos para se produzir o efeito de objetividade, é canônico no texto jornalístico. E pode ser observada em grande parte das matérias de *Globo*, como pode ser conferido no trecho abaixo:

Com ousadia e violência, um grupo armado liderado pelo foragido da justiça e ex-policia! Mariel Mariscotte de Mattos, sequestrou o carro de transporte da SUTEG-SUSIPE número de ordem 6-13, no qual eram conduzidos para o II Tribunal do Júri os detentos Lúcio Flávio Villar

Lírio, José Mauro Galdino, Amaro da Silva Azevedo, Lúcio Francisco de Paula, Liece de Paula Pinto, Joel Maris Lemos e Nilson Florêncio. Os sequestradores abriram fogo contra os policiais responsáveis pelo transporte dos presos, ferindo o guarda Guilherme do Nascimento, atingido no braço com saída na axila. O ataque ocorreu na esquina das ruas Frei Caneca e Heitor Carrilho [...] (O Globo, 11 de novembro de 1971, p. 22).

Os únicos textos que fogem a essa voz narrativa são as notas evidentemente críticas e que deixam claro seu viés opinativo; e a carta-depoimento escrita por Lúcio Flávio. Tais notas, assim como todas as outras matérias, aparecem sem assinatura; não sabemos do agente de sua autoria. No entanto, como foco narrativo apresentam as informações em “primeira pessoa” (narrador homodiegético). A nota a seguir exemplifica o que acabamos de apontar:

Fuga de cinema mudo

Preso que foge serrando as grades da cela parecia um anacronismo só concebido no humorismo de *cartoon*. Mas na Guanabara o sistema de vigilância das cadeias continua contemporâneo das comédias de cinema mudo. Quanto mais importante o facínora, mais anacrônica e pitoresca sua fuga.

O bandido Lúcio Flávio Vilar Lírio prometeu que fugiria novamente da prisão e não faltou à palavra. Ainda levou consigo três comparsas. Assaltantes e pistoleiros da mais alta periculosidade, solidários na carreira criminosa e nas juras de vingança.

Foi só serrar as grades e descer por uma corda. Como operação de fuga não podia ser mais simples. Mas quanto aos interesses de segurança da sociedade que estavam e continuam em jogo, a escapada simplória denuncia um emaranhado de responsabilidades e conivências extremamente difícil de entender. Sobretudo de aceitar, sem um arrepio de espanto e de alarme (O Globo, 28 de agosto de 1972, p. 29, grifo do jornal).

A carta-depoimento de Lúcio Flávio, publicada na íntegra pelo jornal na edição de 31 de janeiro de 1974, na página 10, como o próprio nome diz, é um depoimento em que Lúcio Flávio indica os supostos os motivos que o fizeram fugir da prisão; e faz sérias acusações de corrupção no sistema prisional do Rio de Janeiro. O foco narrativo está na “primeira pessoa”, o que produz certo caráter de confiança ou de depoimento calcado na subjetividade e parcialidade: Lúcio Flávio o narrador:

[...] 1º) nunca escondi que a liberdade me seduz, mas não pretendia após minha última prisão fugir novamente, principalmente nos moldes empregados nesta última fuga, o que vem colidir frontalmente com os meus (ilegível) estilos de fuga.

2º) Não é justo que autoridades, envergonhadas ante a covardia de uma centena de homens armados, negligentes, corruptos e aproveitadores de um cargo que ocupam, passem a acusar minha mulher Jane de haver levado armas para mim na Penitenciária. Todos vocês sabem que Jane em hipótese alguma, assim como qualquer outro visitante, teria condições para fazer chegar até a mim dentro da Penitenciária um revólver, ainda mais 7 (sete) como aconteceu.

3º) Não, ninguém pode negar o covil de ratos esfomeados e pestilentos que é o corpo de guardas das Penitenciárias cariocas (LIRIO, L. F., em carta-depoimento publicada no Globo do dia 31 de janeiro de 1974, p. 10).

Marcas de referencialidade

Assim como o foco narrativo em “terceira pessoa” é fator importante para obtenção do efeito de neutralidade e distanciamento, os dados referenciais que recheiam as narrativas jornalísticas são fundamentais para que se efetive o “efeito do real”. Calcar a narrativa e subscrevê-la nos dados referenciais é parte indispensável desse processo discursivo.

Luiz Gonzaga Motta em *Análise Crítica da Narrativa* (2013) aponta que a diferença entre a narrativa de ficção e a narrativa “de realidade” está na “vontade de sentido” que se estabelece entre o narrador e o leitor. Para tanto, o texto narrativo precisa apresentar algumas marcas que irão “aproximá-lo do real”. “Se o desejo é traduzir fielmente o real, o narrador organiza natural e espontaneamente sua narrativa de maneira *dessubjetificada*, aproxima seu discurso do referente com a finalidade de convencer o destinatário que está relatando a verdade” (MOTTA, 2013, p. 39, grifo do autor). Assim, ao apresentar datas, endereços, estatísticas, nomes, instituições etc. a linguagem jornalística se estrutura na referencialidade e no efeito de objetividade. Quando o texto jornalístico informa *quando*, o lugar, *quem* estava envolvido e *como* os fatos aconteceram ele está se estruturando a partir dessas marcas que remetem à “lógica do real” e está estabelecendo com seu interlocutor uma “vontade de sentido” calcada no processo de veridicção (MOTTA, 2013). Tais marcas são encontradas de maneira farta no material jornalístico analisado. Nomes completos, endereços, datas, horários, instituições, marca, cor, placa dos veículos e testemunhas estão sempre presentes nas notícias recolhidas. As

designações das fontes oficiais, de policiais, Secretário de Segurança, Diretor do Presídio, peritos, detetives, médicos psiquiatras e juízes têm grande espaço. Todo esse aparato referencial dá suporte à narrativa para a construção do “sentido real” na representação discursiva. Assim, podemos dizer que as matérias de *O Globo* apresentam grande quantidade de dados referenciais. Essas marcas de referencialidade estabelecem com o leitor a “vontade de sentido” que se pretende com as notícias. Abaixo deixamos exemplos dessas marcas de racionalidade nas reportagens:

Às 12h35m, o carro de transporte de presos SUTEG-SUSIPE nº de ordem 6-13, placa 86-27-56, dirigida pelo guarda Pedro Teixeira Xavier, acompanhado pelos guardas Jairo Farias e Guilherme Nascimento, todos da SUSIPE, deixava o Instituto Penal Professor Lemos de Brito, onde funciona também a Penitenciária Milton Dias Moreira, na Rua Frei Caneca, com destino ao II Tribunal do Júri onde fazia a entrega dos presos Lúcio Flávio Vilar Lírio, José Mauro Galdino, na 4ª vara Criminal; Amaro da Silva Azevedo, 15ª V.C.; Lucio Francisco de Paula, 4ª V.C.; Liece de Paula Pinto 12ª V.C.; Nilson Florêncio, 2ª V.C.; e Joel Maris Lemos, 4ª V.C.

O carro de presos não havia percorrido 150 metros quando, na esquina das ruas Frei Caneca e Heitor Castilho, foi atacado pelo grupo armado. O motorista e os guardas foram obrigados a abandonar o veículo e, ainda, não refeitos da surpresa, procuravam abrigo atrás de alguns carros estacionados junto ao meio-fio, quando uma saraivada de balas foi despejada contra eles (O Globo, 10 de novembro 1971, p. 22, grifos da pesquisadora).

Discurso direto e indireto

A presença de discursos de testemunhas ou participantes de um fato e o relato a eles atribuído para sustentar a história são mais uma camada para obtenção do “efeito de objetividade”, distanciamento e construção de uma impressão de realidade na narrativa. Quando se apresenta a história a partir do testemunho, entende-se que não é o jornalista ou o jornal “quem” está dizendo, mas alguém indissociável do próprio fato. Com a história contada por alguém “real”, de “carne e osso” e que por estar presente ou ser um agente na história tem propriedade para dizer, a narrativa parece adquirir uma espécie de salvo conduto de credibilidade.

Para apresentar os relatos das testemunhas na narrativa jornalística pode-se utilizar, no nível da textualidade, o discurso direto ou indireto. O discurso direto é a reprodução integral e sem “alterações” do relato da fonte no texto. Nas palavras de

Cândida Gancho (1995, p.33), “é o registro integral da fala do personagem, do modo como ele a diz. Isso equivale dizer que o personagem fala diretamente, sem a interferência do narrador”. O discurso direto pode ser inserido no texto por meio de aspas ou travessão e, geralmente, é antecedido por verbos de elocução, tais como *dizer, falar, retrucar* etc. Já o discurso indireto dá-se quando a fala da fonte (ou da personagem, no caso da ficção) aparece intermediada pela fala do jornalista ou, no nível do texto, pela fala do narrador. Não há uma reprodução integral, tal qual a fonte o disse, mas uma apresentação a partir da “voz” do jornalista sobre o que a fonte disse. Na concepção de Cândida Gancho “é o registro indireto da fala do personagem, isto é, o narrador é o intermediário entre o instante da fala do personagem e o leitor” (1995, p.36). No discurso indireto a fala da fonte sempre vai aparecer no texto em meio à fala do jornalista.

Nas matérias jornalísticas analisadas, os dois tipos de discurso comparecem. O relato das fontes ora aparece em discurso direto, inserido por aspas ou travessão, ora aparece em discurso indireto, quando o jornalista nos apresenta o que a fonte disse. Abaixo segue como exemplo uma reportagem que mescla os dois tipos de discurso:

Para Dona Zulma Vilar Lírio, a fuga de seu filho Lúcio Flávio foi uma surpresa. Segundo ela, desde que Flávio foi recapturado, depois de escapar do carro da Susipe, estava incomunicável. O castigo pela fuga era de três meses, mas ele continuava incomunicável. Nem mesmo o advogado podia vê-lo, na Lemos Brito

“Durante vários dias ele foi mantido na cela surda, sem ter ao menos banho de sol.”

Depois, foi colocado em outra cela, onde, segundo a família, só dormia de short no cimento frio e úmido:

- Não sei de Flávio, e vai fazer um ano que não o vejo. Só tive conhecimento de sua fuga ao ler nos jornais.

A mãe de Flávio teme por sua vida, agora que ele está na rua. Para Dona Zulma, a polícia “irá fuzilar Flávio” como fez com o outro filho, Nijini Renato Vilar Lírio, morto na Avenida Princesa Isabel, em Copacabana, junto com Liece de Paula Pinto (O Globo, 29 de agosto de 1972, p. 26).

No trecho percebe-se que o discurso direto comparece de duas formas, ora inserido por travessão, ora inserido entre aspas. Chama-nos a atenção o uso do discurso direto inserido no texto por travessão, uma vez que a marca enunciativa não é muito comum, atualmente, em textos jornalísticos. No entanto, comparece de maneira frequente

às matérias e muitas vezes compõe o título de algumas das notícias. Ao olhar na tabela a coluna dos títulos é possível perceber quantos deles utilizaram esse recurso.

O discurso direto introduzido por travessão é um importante recurso, utilizado nas narrativas de ficção, para produzir o efeito de reconstituição da cena, a qual é a tentativa mais próxima realizada no nível do discurso de imitação da duração da história (REIS; LOPES, 1988) e como recurso narrativo cumpre muito bem com essa função. Na perspectiva da construção textual da narrativa jornalística, é possível ir além: o discurso direto introduzido por travessão consegue trazer a responsabilidade do relato totalmente para a fonte, como se tivesse a intenção de reproduzir exatamente a cena daquela fala. Aquele relato saiu “daquele jeito” e “naquelas circunstâncias” da boca da fonte, ao jornalista cabe apenas “reproduzir”.

É destacável como esse recurso narrativo é utilizado para comportar acusações drásticas no âmbito da história que envolve o “bandido” Lúcio Flávio, sobretudo dirigidas aos policiais corruptos do Rio de Janeiro envolvidos no caso e ao sistema prisional da cidade. As declarações mais enfáticas e acusatórias, muitas vezes, aparecem na “boca” da fonte por meio do discurso direto inserido pelo travessão ou começa dessa forma. Seguem dois exemplos:

- Mesmo preso, estou sabendo de muita coisa sobre a morte de meu irmão Nijini e de Liece.

A declaração, de Lúcio Flávio, foi feita no dia 19, perante um juiz do II Tribunal do Júri, quando ele foi chamado a depor, novamente, sobre o ex-policia Marisel Mariscot

Uma das coisas que ele disse saber é que Nijini e Liece não foram mortos no local onde estavam seus corpos, mas sim, às 18h30m, no apartamento da Rua Góis Monteiro, em Botafogo, muito antes do “suposto tiroteio na Avenida Princesa Isabel”. Na mesma ocasião, Lúcio Flávio disse que não era Diamantino Soares, o Português, o homem que dirigia o carro em que Liece e seu irmão foram encontrados, mas um policial cujo nome preferiu não revelar “por enquanto” (O Globo, 28 de agosto de 1972, p. 29).

D. Zulma Vila Lírio, mãe de Lúcio, disse ontem que, na conversa mantida anteontem com o juiz da Vara de Execuções Criminais, Francisco Horta, este afirmou:

- A senhora pode voltar para o Espírito Santo e esquecer seu filho, pois nunca mais irá vê-lo. Ele não terá mais visitas (O Globo, 22 de março de 1974, p. 11).

Personagens

Dedicar-se a tal categoria pode parecer imprudência teórico-metodológica, uma vez que é uma categoria própria dos estudos da narrativa ficcional. No entanto, trata-se de um território conceitual válido para o campo das narrativas de não ficção pelos rendimentos interpretativos que pode render no âmbito da narrativa jornalística. Assim, é notável como alguns dos “atores” dos principais envolvidos no caso vão ganhando contorno de personagem - com semelhança muitas vezes ao âmbito da ficção - no decorrer das notícias. O “caso de Lúcio Flávio”, por sua complexidade, vai ganhando contornos de uma narrativa completa e como tal traz a retratação de alguns personagens ou caracteres.

Cândida Gancho (1995) define personagem como um ser fictício responsável pelo desenvolvimento do enredo, quem faz a ação na história; e por mais que pareça real, ou seja, baseado em pessoas do mundo empírico, é sempre uma invenção. E Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov apontam:

Esquece-se que o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não existe fora das palavras, que personagem é “um ser de papel”. Entretanto recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção (DUCROT, O; TODOROV, T. 1972, p. 286 apud BRAIT, B. 2006, p. 11).

Assim, mesmo representando pessoas e se baseando em quem existe de carne e osso no mundo real, as personagens são problemas linguísticos. Beth Brait (2006) esclarece que a personagem é sempre uma representação, um enquadramento, um retrato mesmo quando é baseado em alguém real. Uma imagem comparativa que define bem essa questão é com a fotografia:

Papel e gradações de branco e preto, resultantes de conquistas técnicas, são criações que a habilidade humana inventou para representar, simular o real. A semelhança com o real reside no registro de uma imagem, flagrada num dado momento, sob um determinado ângulo e sob determinadas condições de luz. Esse produto diz muito pouco, ou quase nada, da complexidade do ser humano retratado (BRAIT, B. 2006, p. 13).

Podemos então dizer que as matérias de *O Globo* vão dispor alguns personagens que se destacam. Lúcio Flávio e Mariel Mariscott, como protagonistas, são apresentados de maneira bastante desenvolvida ao longo da narrativa, além de formarem o eixo de

conflito do caso policial. Nijini Renato (irmão do Lúcio Flávio), Liece de Paula, Dona Zulma (mãe de Lúcio), Osvaldo Lírio (pai de Lúcio), Fernando C.O., os agentes de segurança dos presídios, o Secretário de Segurança, o Diretor do presídio, Janice, alguns detetives e delegados são também apresentados com algum interesse, mas de maneira mais genérica e secundária. Vejamos como vão se configurando nas narrativas.

Tudo começa quando Lúcio Flávio é apresentado como um dos principais suspeitos do assassinato do líder de uma quadrilha de ladrões de carro da qual ele fazia parte. Lúcio confessa o crime, mas diz que foi a mando de um advogado, Salazar. Além da confissão, ele promete contar à polícia sobre o esquema que envolve os ladrões de carros e o Esquadrão da Morte: um grupo paramilitar de policiais corruptos do Rio de Janeiro. Depois disso, outro ladrão de carro é morto e junto a seu cadáver há um bilhete endereçado a Lúcio ameaçando-o e à sua família de morte caso apontasse Mariel Mariscott como líder do Esquadrão da Morte. Esse grupo seria o mandante de diversos assassinatos e tinha Salazar como advogado. A matéria que traz essas informações leva o seguinte título: “Lúcio Flávio, nome marcado”.

Na mesma edição do jornal, a principal notícia é sobre o sequestro dos presos cujo principal suspeito é Mariel Mariscott, ex-policial acusado de fazer parte e comandar o Esquadrão da Morte. Mariel estava foragido da prisão e, segundo as autoridades, tinha interesse em Lúcio Flávio porque queria silenciá-lo. As investigações avançam e descobrem que o sequestro foi planejado por Lúcio e seus comparsas com a finalidade exclusiva de livrá-lo da cadeia. Tal sequência já nos apresenta inicialmente os personagens desse caso: Lúcio Flávio, Mariel Mariscott, Fernando C.O – cunhado e comparsa de Lúcio Flávio no roubo de carros – e Renato Nijini, irmão e comparsa de Lúcio. No entanto, quem vai ganhando contornos mais complexos são Lúcio Flávio e Mariel.

Assim, Lúcio comparece como ladrão de carros, envolvido com um grupo de policiais corruptos que em determinado momento decide revelar os esquemas dos quais faziam parte. Mariel é um ex-policial, considerado líder do Esquadrão da Morte e que está disposto a matar uma das testemunhas de seus crimes, Lúcio Flávio. Esse ladrão de carros que está disposto a revelar como funcionava o esquema de corrupção de policiais no Rio de Janeiro é um homem sagaz e que protagoniza fugas escandalosas.

O desenvolvimento da narrativa leva ao acirramento do conflito, o que põe em conflito em grau de intensidade a relação entre Lúcio e Mariel. Uma leitura dos resumos das matérias apresentadas na tabela traz tal panorama, mas algumas notas e matérias

específicas vão definindo Lúcio e Mariel como personagens mais complexas. Segundo o que é bem conhecido em teoria da narrativa, trata-se de personagem redonda, definida com complexidade, multifacetada, dinâmica e abarca de maneira mais completa particularidades do ser humano (BRAIT, 2006).

Na nota “Sorrisos e chicletes” o comportamento de Lúcio Flávio, após ser recapturado pela polícia, é descrito como: “Durante todo o encontro com a imprensa, o assaltante Lúcio Flávio Vilar Lírío ‘manteve um sorriso irônico nos lábios e um chiclete na boca’. Nada mais significativo do que esse sorriso e esse chiclete” (O Globo, 3 de dezembro de 1972, p. 37. Nesse trecho, observamos a caracterização de Lúcio por meio da descrição de seu comportamento. Recapturado e preso, Lúcio Flávio mantém um ar confiante e debochado; uma personalidade vaidosa e segura de si.

Outro exemplo de matéria que vai nos apresentar Lúcio Flávio e que tentará “reconstruí-lo” carrega o título “Ardente, juvenil, lírica: é a poesia de Lúcio Flávio”. Ela faz uma breve análise do poema de Lúcio Flávio para traçar algumas características da “persona” Lúcio Flávio. Vai contrastar o “bandido” perigoso e violento com um homem sensível, possuidor de sensibilidade artística, apaixonado. A oposição entre ambas versões da mesma pessoa levariam a um retrato complexo. Aqui, Lúcio Flávio é representado como um homem de aspectos matizados, sugere-se que há uma dimensão para além da figura estereotipada de criminoso; delineia-se, mesmo que brevemente, o perfil de um homem que sofre, ama, deseja ter esperança, tem medo do futuro e pode ser mais do que um “bandido de alta periculosidade”. Segue a reportagem:

Não fosse a assinatura em letra muito delicada – Lúcio Flávio –, e os poemas não teriam qualquer importância. Seriam tidos, no máximo, como obra de algum adolescente em plena fase de primeiro amor – e neste caso poderiam até ter sido escritos num caderno colegial, nos intervalos entre uma aula e outra.

Mas quem os assina é o homem que a polícia costuma apresentar como um dos delinquentes mais perigosos do Rio (tanto que suas fugas já são em número maior que os crimes). Dai a importância dessas obras, geralmente dedicadas a Janinha ou Chumiguinha, na verdade Janice Milagres, a mulher que o acompanhou na última escapada.

Os poemas de Lúcio Flávio raramente se referem à prisão, e quando isso ocorre, é uma forma bastante romântica. Poucas vezes ele sai do lirismo desatado (a sugerir, ainda, uma vez, o “primeiro amor” adolescente) para lembrar sua condição de prisioneiro

Sua poesia reflete saudade quando diz “longe de ti, este amor me põe agitado/Como um mar de agosto”, ou ainda, “a música que farei para você, Janinha/ Neste momento de dor, de saudade e uma profunda tristeza. / Serei como o ar invisível, / Que só faz perceber por meio da brisa”.

É o homem apaixonado, cheio de carinho que Janice ama, esquecendo sua outra face, de delinquente condenado a 250 anos de prisão. “Cantarei a canção mais triste, / Mas que transmita carinho e ternura, / Oferecerei o melhor de mim a Janinha, que me ama”.

“Como é terrível ser só, triste, calado, quieto... / Ter um amor que parte a todo segundo / Desejar uma esperança que seja constante / Reconhecer que a vida está morrendo aos poucos... / Você já imaginou como é terrível saber que futuro a espera?”.

Lúcio Flávio sabe que não existem esperanças para uma vida comum, a dois, longe de fugas e do banditismo, apenas como duas pessoas em meio a milhões de outras. “Continuarei sendo o mesmo/ Sofrendo a dor de ver Janinha que eu tanto amo / Partir duas vezes por semana, às 14:00 horas e 45 minutos”.

Com sua letra bonita, sem preocupação com rima e métrica, contendo alguns erros de ortografia, ele fala da penitenciária de forma objetiva: “Por mais que me castiguem, / Por mais que me queiram isolar do mundo, / Nunca estarei só, / Pois a presença de Janinha nos meus pensamentos / Povo a minha solidão, / Enchendo-a de um mundo quase irreal, / Que transformarei na realidade mais pura, / Sublime e maravilhosa do nosso amor / Por isto, nunca estarei só”.

Talvez sua última fuga, do Presídio Milton Dias Moreira tenha sido a tentativa de transformar o “mundo quase irreal na realidade mais pura”. Agora seus encontros voltarão a ser controlados pelo relógio da guardo do presídio, e Lúcio Flávio voltará a pedir:

“Por favor, fique mais um instante / Sei que já chegou a hora de partir, / Mas fica, fica mais um minuto / Nós estaremos falando de liberdade / De vida, de amor, de futuro... / É tão bom quando falamos” (O Globo, 18 de março de 1974, p. 08).

Por meio dos trechos do poema de Lúcio Flávio, vislumbra-se, sob enquadramento alternativo ao do criminoso, um pouco mais de sua (suposta) multifacetada personalidade. Na mesma página, ao lado da matéria reproduzida acima, há outra que traz o perfil de Lúcio Flávio partindo da análise de sua letra. O grafólogo traça a personalidade de Lúcio como: “[...] culto exagerado do ego e uma vontade e um orgulho infantis, ocultos sob um manto de extrema simplicidade. Todavia, há na base desta personalidade contraditórios traços que nos permitem defini-la como capaz de grandes gestos de altruísmo [...]” (O GLOBO, 1974, p. 08). Há, ainda, na mesma matéria a análise de um psiquiatra que definirá a personalidade de Lúcio Flávio como “psicopática”. Para ele, “suas cartas lamuriosas, suas poesias de amor e suas demonstrações de piedade e religiosidade escondem uma personalidade impiedosa, desumana e perigosa” (O GLOBO, 1974, p. 08).

As matérias mencionadas não deixam dúvida de que a *persona* Lúcio Flávio é construída ao longo da reportagem como uma figura próxima do universo da ficção. Ou melhor, associado a personagens de vertentes da tradição do romance e do conto, por exemplo. Comparece um retrato cujos traços recebem “acabamentos” ou pinceladas

sobrepostas - das notícias mais simples até as mais específicas como as já citadas. E por meio de distintos ângulos e análises, vamos nos apropriando da caracterização, do retrato dessa *persona* como um bandido perigoso, com um estoque de crimes na ficha, incluindo assassinatos, mas que também ama, sofre, tem medo. Ou seja, o bandido se reveste de alguns contornos - de humanização - com dimensões nas quais o leitor pode se projetar/identificar.

De forma similar, mas com menos material textual, Mariel será apresentado como um homem multifacetado, embora prevaleçam sombras, dúvidas sobre seus traços psicológicos. Em uma notícia em especial podemos ter uma visão mais detalhada do perfil desse ex-policial acusado de chefiar o Esquadrão da Morte. A matéria que cobre seu I Tribunal do Júri, ocasião em que Mariel, segundo a notícia, transformou-a em um “show”, nos dá essa dimensão. Estampa-se a imagem de um policial corrupto, que se associa a ladrões de carros, fornecendo armas e proteção em troca de uma parte do dinheiro obtido pelos roubos e que executa bandidos que não agem conforme “reza a cartilha” do grupo. Alguns dos crimes de Mariel e do Esquadrão são descobertos, ele é afastado de seu cargo, preso e passa a ser investigado pelos crimes. Mas, para além da exclusividade de um “policial-bandido”, comparece a retratação de Mariel como um homem vaidoso, exibido e às vezes raivoso:

O sumário de Mariel Mariscot de Matos, ontem à tarde, no I Tribunal do Júri, transformou-se no show esperado, no qual a grande estrela foi mesmo o policial-bandido. De cabelos oxigenados, um sorriso constante e a distribuir gestos expressivos – o polegar pra cima indicando tudo legal, e o V da vitória – ele até chorou na hora exata – ao ser abraçado pelo Delegado Odilon Castelões Moreira César que foi prestigiá-lo.

Mas houve um momento em que o ator, traído pela própria emoção, mostrou sua verdadeira face. Foi quando soldados da PM impediram que seus ex-colegas policiais o fizessem entrar pela porta principal do Tribunal, e não pela entrada reservada aos presos. Aos gritos, ele lançou ao subtenente João Nóbrega Sales, comandante da guarda, uma ameaça: – Eu me arrependo de não ter matado você antes, canalha.

Neste show de grande assistência, os personagens secundários eram muitos. Além do Delegado Odilon – o primeiro coadjuvante a entrar em cena – Dona Zulma, a mãe de Lúcio Flávio Vilar Lício e Selva, a mulher de Fernando C.O. O irmão de Mariel Roberto Mariscot – também policial -, e o escrivão Antônio Carlos de Costa, Elza de Castro, atriz e amante de Mariel, representava apenas o segundo papel, estranhamente cercada por dez policiais que a “protegem”. Outra figura importante no show – embora com um desempenho discreto – foi o juiz Paulo Gomes Alves, que sumariou o delinquente e o ouviu negar todos os crimes.

[...]

Passos rápidos, olhar cúmplice para alguns amigos, de terno azul e camisa branca de punhos floridos, ostentando seus cabelos oxigenados. [...] Ele olhava o juiz e era olhado por todos. Num momento, ao final chorou dramaticamente.

O delegado Odilon Castelões Moreira César, ex-chefe dos Homens de Ouro, era um dos policiais que compareceu ao Tribunal do Júri para acompanhar “o companheiro Mariel”. Como todos, num determinado momento chegou até Elza de Castro e a cumprimentou. Quando o sumário terminou, Odilon aproximou-se do bandido, abraçou-o, disse estar disposto a testemunhar em favor do ex-subordinado. Então Mariel Chorou, de novo, num abraço ao qual Odilon também não resistiu e chorou (O GLOBO, 21 de março de 1973, p. 25).

O texto da notícia sobre o I Tribunal do Júri de Mariel fornece várias “pistas” do suposto caráter do ex-policial. Mariel aparenta ser um sujeito que gosta de chamar atenção e faz questão de ser tratado como vítima. Ao mesmo tempo, assinala-se que, ao ser contrariado, tem explosão de raiva. Acusado de crimes gravíssimos, é muito amigo de policiais e tem um vínculo muito forte com um detetive que foi seu chefe. O texto não deixa de assinalar dimensões da vida privada que parecem conferir algum *glamour* ao retratado: namora uma atriz com certa fama. Trata-se de informações sobrepostas em camadas, em um circuito que ultrapassa a esfera do que interessaria ao serviço jornalístico circunscrito à questão criminal. Para além de um policial corrupto, Mariel tem características que a ultrapassam, abrindo-se círculos a outros contornos. Um personagem, assim como Lúcio Flávio, multifacetado. Se tanto Lúcio Flávio como Mariel são apresentados como personagens redondos, tal comportamento discursivo os eleva a figuras que buscam captar o interesse do leitor por algo “extraordinário”, para além de serem meros actantes nas narrativas.

Já Nijini Renato, Liece de Paula, Dona Zulma, Osvaldo Lírio, Fernando C.O., os agentes de segurança dos presídios, o Secretário de Segurança, o Diretor do Presídio, Janice, alguns detetives e delegados serão apresentados de forma mais simples genérica; comparecem menos como personagens. São poucas as informações que nos são dadas sobre eles, além disso, não evoluem na sequência das matérias. Eles figuram mais como actantes, ou seja, atrelados à funcionalidade do desenrolar da história. Assim, podemos dizer que são representados como personagens planos, definidas em poucas palavras e imunes à evolução no decorrer da narrativa (BRAIT, 2006).

Conflito

Uma vez que a sequência de reportagens aqui apresentada é portadora de uma história, desenvolve as ações, vivências e conflitos que envolvem “personagens” em um tempo-espaço, apresenta, por meio de fatos, a trajetória de um “bandido” e delinea o esquema de corrupção que o envolve e entrelaça os em um enredo e, em termos jornalísticos, por outro lado, atende ao suposto interesse público, interessa conferir mais de perto a costura do conflito dessa história e como ele funciona como elemento estruturante dessa narrativa. É preciso, pois, passar em revista algumas contribuições da teoria da narrativa a respeito de designações como *enredo*, *trama*, *intriga* etc.

Em sua obra *Como Analisar Narrativas* (1995) Gancho vai nomear o conjunto de fatos contados sequencialmente de *enredo*. “O conjunto dos fatos de uma história é conhecido por muitos nomes: fábula, intriga, ação, trama, história. No âmbito deste livro adotaremos o termo mais largamente difundido: enredo” (GANCHO, C. V. 1995, p. 9). Samira Nahid de Mesquita, por sua vez, em *O Enredo*, apresenta-nos o enredo como o “arranjo de uma história: a apresentação/representação de situações, de personagens nelas envolvidos e as sucessivas transformações que vão ocorrendo entre elas, criando-se novas situações, até se chegar à final - o desfecho do enredo” (1994, p. 07). Mesquita (1994), por seu turno, detalha a definição e aponta que o enredo vai além da fábula; ele se constitui como uma elaboração estética dos acontecimentos. A fábula traz o conjunto de vivências em uma sequência temporal e o enredo é a “disposição artisticamente construída daquelas vivências” (MESQUITA, 1994, p. 22).

Nessa acepção, não é pertinente utilizar a designação *enredo* como conceito para uma sequência de reportagens. Mas é naturalmente válido falarmos de fábula, da história que está no conjunto de reportagens. Todorov (1970) define fábula como a realidade evocada, os acontecimentos semelhantes aos que se desenrolam na vida. E para que haja uma narrativa, sequência de ações, é preciso que haja conflito. Gancho define o conflito como “qualquer componente da história (personagens, fatos, ambiente, ideias, emoções) que se opõe a outro, criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor” (GANCHO, C. V. 1995, p. 11). Para a autora, o conflito instaura a ação, é a partir dele que a história se desenvolve. Segundo Gancho: “Para se entender a organização dos fatos no enredo não basta perceber que toda história tem começo, meio e fim: é preciso compreender o elemento estruturador: o conflito” (GANCHO, C. V. 1995, p. 10).

O conflito central que a sequência de reportagens apresenta se dá a partir da relação de um homem do mundo do crime com os agentes de segurança pública do Rio

de Janeiro. Logo na primeira reportagem temos Lúcio Flávio em uma fuga escandalosa da penitenciária, é possível identificar o conflito estruturante dessa narrativa. O bandido é levado de uma viatura que transportava presos por um grupo de homens armados. O primeiro suspeito do suposto sequestro é Mariel Mariscot. A segunda reportagem complementa as informações da anterior, explicando o conflito entre Lúcio Flávio e Mariel e o porquê do ex-policial querer “sequestrar” Lúcio Flávio. Diante das matérias que colhemos, que vão acompanhar os acontecimentos, descobre-se que se tratava de uma fuga e não de um “sequestro”. O delineamento do conflito continua: Lúcio Flávio está foragido e há um contingente de policiais à sua procura. O leitor recebe então uma sequência de narrações de capturas e fugas de Lúcio Flávio: o criminoso em um embate de fugas e prisões com a polícia. Concomitantemente às fugas, está se desenrolando a acusação de Mariel Mariscot como um dos líderes do esquadrão da morte. Nesse processo Lúcio Flávio é uma das principais testemunhas contra o ex-policial. Flagramos, então, uma constante briga entre Lúcio e representantes e ex-representantes da Segurança Pública do Rio de Janeiro. É uma espécie de briga polícia e ladrão, com nuances intrincadas.

O conflito se intensifica ao longo do desenvolvimento narrativo das matérias: o irmão e um dos parceiros de crime de Lúcio Flávio são fuzilados por policiais, as acusações de corrupção passam a se estender para além do ex-policial Mariel Mariscot, chegando aos agentes penitenciários e ao diretor do presídio. Quanto à carta-denúncia de Lúcio Flávio, publicada no jornal, ela escancara os esquemas corruptos dentro do sistema prisional e estabelece de fato a guerra contra os agentes de segurança pública. Nas palavras de Lúcio Flávio:

Caso tenha eu ainda oportunidade um dia, se a VERDADE deixar de ser considerada PERICULOSIDADE por parte das autoridades, apontarei todos os policiais, guardas e funcionários que com a mesma mão que exibem a carteirinha da POLÍCIA, ostentando autoridade, lei, recebem míseras propinas para levarem armas, fazerem trapagens, traindo a pobre e calejada sociedade que lhes outorgam o dever de defendê-la. Eu Lúcio Flavio, posso dizer assim, não nego; sou bandido mas sou leal com quem é comigo, e é por isso que deploro os covardes, os vendilhos e os traidores da sociedade, da POLÍCIA, da Justiça e outras classes, pois feliz daqueles que ainda podem ser um bandido e não um covarde, um traidor (LIRIO, L.F. em carta publicado n’O Globo em 31 de janeiro de 1974, p. 10, grifos do autor).

Lúcio é recapturado pela Polícia no mesmo dia em que a carta é publicada pelo jornal. Após praticamente um ano, temos o desfecho da história: Lúcio Flávio é morto por um companheiro de cela dentro da prisão; no conflito bandido e policiais corruptos, Lúcio Flávio leva a pior. Abaixo há um exemplo do delineamento discursivo que põe em relevo, evidencia parte do conflito. No texto, a relação de Lúcio Flávio e Mariel Mariscot é contada centrando-se no conflito que se estabelece entre eles. Vale perceber, aliás, que a noção de conflito em seu sentido mais corrente, a de embate entre pólos antagônicos, é estampada “didaticamente” no próprio título:

Um duelo intransferível

Se o muitas vezes anunciado duelo entre Mariel Mariscot de Matos e Lúcio Flávio Vilar Lírio vier a ocorrer - para isso o ex-policial teria que fugir da prisão onde atualmente se encontra, um quartel da Polícia Militar - ele será o encontro de dois homens que saíram do mesmo meio, tomaram caminhos diversos e voltaram a uma trilha comum - o crime. Há pouco mais de 10 anos Lúcio Flávio, seu irmão Nijini e o cunhado dos dois, Fernando C.O., não passavam de rapazes criados em Bonsucesso que sonhavam com uma carreira policial - o que só Mariel, amigo de bairro de todos eles, conseguiu ao entrar para o Corpo Marítimo de Salvamento, órgão da Secretaria de Segurança, e depois passar à carreira de Agente de Polícia Judiciária.

Lúcio, Nijin, ambos filhos de uma família de ciganos, e Fernando acabaram no caso oposto, o do crime. Segundo D. Zulma mãe dos dois primeiros, levados por Mariel que permaneceu ligado aos amigos de infância, dando cobertura e participando com eles de uma infinidade de furtos de automóveis e outros delitos.

Quando Mariel passou a pertencer ao grupo dos “Homens de Ouro”, criado pelo anterior Secretário de Segurança, Luís de França Oliveira, surgiu o desentendimento entre o policial e Lúcio Flávio, tornando-se este objeto de caçada - “por ser ladrão de carros”, não por tratar-se de um parceiro incômodo.

As atividades do Esquadrão da Morte estavam, então, em franco desenvolvimento, mas Mariel não contava com o desassombro de Lúcio Flávio em se confessar bandido, mas revelar também que o “Homem de Ouro” era tão facínora quanto ele: ele e sua mãe detalhavam os muitos crimes de Mariscot, e porque este queria silenciar toda família Vilar Lírio.

Desde a revelação de Lúcio Flávio e D. Zulma Vilar o ódio recíproco foi o sentimento que o uniu a Mariel. Presos em cadeias separadas, nunca conseguiram fugir dentro do mesmo lapso de tempo: por isso jamais houve a oportunidade do duelo, que é inevitável: para Lúcio Flávio Vilar Lírio será antes de mais nada uma forma de preservar a própria vida e vingar a morte do irmão Nijini, metralhado em Copacabana depois de uma perseguição policial. Para Mariel, será a oportunidade de desferrar-se da delação do ex-parceiro e eliminar uma testemunha de acusação que ainda tem muito a dizer aos juízes. O duelo, sem hora ou local marcado, é para os dois intransferível (O GLOBO, 21 de janeiro de 1974, p. sem número).

Parece se patentear uma consciência discursiva de que o delineamento do conflito que envolve Lúcio Flávio e policiais e detetives do Rio de Janeiro é dimensão fundamental na narrativa. Entre fugas, capturas e ameaças de vingança e de delação, o texto assinala que o aparato de segurança do Rio de Janeiro e Lúcio Flávio vivem em constante conflito. A organização narrativo-textual dá tónus ao suposto empenho das forças públicas por prender Lúcio com vida; do outro lado do “duelo”, assinala que Lúcio promete se vingar da morte do irmão e delatar os esquemas de corrupção que envolvem a instituição policial. Observe-se uma reportagem em que a forma de expressão investe nessa tensão:

Detetive Gargaglione: “Olho por olho, dente por dente”

-Em relação à minha família e a de meus companheiros, as providências e resguardo já foram tomadas, mas, se alguma coisa lhes acontecer, será cobrada com juros, olho por olho, dente por dente.

Assim falou o detetive Fernando Gargaglione, chefe do Setor de Diligências Reservadas do Alto da Boa Vista, em resposta à promessa de Lúcio Flávio, de vingar a morte do irmão Nijini, metralhado pelo policial e seu grupo.

-As mortes de Nijini e Liece foram durante a diligência. Nós fomos prendê-los e não matá-los. A culpa não foi dos policiais e sim dos bandidos, que reagiram à ordem de prisão. Há a mesma disposição para a captura de Flávio. O desejo da polícia é prendê-lo vivo e aos seus comparsas, também furtivos da Penitenciária Lemos de Brito, sem um arranhão. Caso ocorra outra coisa, isso não depende da nossa vontade. Enquanto falava, o policial azeitava sua metralhadora, momentos antes de sair com sua turma, para diligência em um subúrbio carioca e, posteriormente, rumo ao Estado do Rio.

Mais duas turmas de policiais, voluntariamente, se apresentaram ao setor do Alto da Boa Vista, para a caçada a Lúcio. Todos se mostravam alegres, enquanto examinavam suas armas e trocavam munição.

Fernando Gargaglione e seus meninos de aço, como ele chamava seus comandados, estão trabalhando desde o momento em que se teve notícia da fuga dos bandidos. Todas as informações que chegam ao seu conhecimento, escritas ou por via telefônica, são devidamente checadas (O GLOBO, 29 de agosto de 1972, p. 26).

Reconstituição das ações

Grande parte dos fatos que envolvem o caso Lúcio Flávio reportados pelo *Globo* diz respeito às fugas “escandalosas” e denunciadas que ele protagonizou. A maioria das

matérias investe discursivamente nas fugas e denúncias do bandido, além daquelas que noticiam a morte do seu irmão em uma perseguição policial. Portanto, o que não falta no conjunto das reportagens é ação, ou melhor, a investida discursiva em fornecer uma narrativa bastante “movimentada”. Temos na sequência de matérias: a fuga que envolve o “sequestro” de um camburão que transporta presos por homens fortemente armados, corpos de ex-comparsas de Lúcio Flávio encontrados em um rio ou ainda o contingente policial que está nas ruas à procura de presos foragidos.

Pode-se dizer que os fatos foram muito bem “aproveitados” pelo jornal, que tudo fez para mobilizá-los ou dinamizá-los no cerne de um arranjo “envolvente”, contá-los com a dose de “adrenalina” necessária para “fisgar” o leitor. Algumas vezes, a organização do discurso das matérias traz correlativos com a linguagem do cinema, como se o texto verbal mimetizasse processos narrativo-descritivos de filmes de ação. As notícias não se prestam ao relato seco e sumário, não basta aos textos inventariar o ocorrido, eles descrevem “como as coisas aconteceram”, mobilizando efeitos discursivos de produção de um efeito de veracidade: apontam a hora, qual foi a sequência exata de ação que os envolvidos executaram, a rua, a forma como os fatos se deram com precisão. As matérias fazem uma espécie de restituição das ações e nos apresenta em primeira mão como Lúcio Flávio “escapou dessa vez”. A reportagem a respeito do “sequestro” do camburão que transportava os presos - já reproduzida parcialmente aqui - é exemplo claro da investida discursiva no efeito de reconstituição.

Tal recurso segue utilizado nas matérias posteriores, de maneira mais evidente nas reportagens que relatam as grandes fugas e perseguições por que passa Lúcio Flávio. Ou seja, reserva precisamente para os feitos ousados e “espetaculares” do bandido o caráter de reconstituição. Deixamos a seguir dois exemplos desse comportamento textual. Cumpre observar neles como o texto das notícias parece nos guiar, leitores, pelos corredores das prisões e nos desvelar como as fugas foram realizadas:

No silêncio

Às 3h30m de ontem tudo era silêncio na Penitenciária Lemos de Brito. Os presos dormiam, e em seus postos, metralhadoras a mão, os guardas percorriam, com a luz dos refletores, todos os recantos do presídio. Foi nos fundos, num dos intervalos de escuridão, que Lúcio Flávio Vilar Lírio e seus três companheiros escalaram o muro de quase 50 metros de altura que separa o presídio do Morro de São Carlos.

Em apenas alguns minutos os quatro prisioneiros, depois de serrarem as grades da cela, furaram o bloqueio e a vigilância, mas somente cinco horas depois todo o dispositivo de segurança do Estado foi informado

da evasão. Então, por determinação do Secretário de Segurança, General Faustino do Nascimento, foram mobilizados na caça aos fugitivos todos os setores da Vigilância, Roubos e Furtos, Radiopatrulha e Polícia Militar (O GLOBO, 28 de agosto de 1972, p. 29).

No horário das visitas

Costa que Lúcio Flávio revelara a companheiros, recentemente sua intenção de empreender uma fuga, e que tal projeto chegou ao conhecimento de alguns guardas do presídio. Os rumores tiveram ontem sua confirmação.

Pouco depois do início do horário de visitas, que começa às 15 horas, Lúcio Flávio andava pelo pátio acompanhado pelas pessoas que fora vê-lo. Aproximou-se da casa de armas e conseguiu imobilizar o chefe do setor de Revistas que, ao esboçar reação, levou um tiro na cabeça.

O plano de fuga estava em execução. Um outro detento surpreendeu um soldado da PM de guarda à entrada da casa de armas. Agarrou-o numa gravata e Lúcio Flávio pode tomar a metralhadora da sentinela.

Começou então a colheita de armas, revólveres, em sua maioria. Os delinquentes se apoderaram de todas as armas disponíveis, renderam toda a guarda e espalharam o pânico entre os visitantes, muitos dos quais correram para os banheiros, o que fizeram também alguns soldados desarmados. Em dias de visita não é permitido o uso de armas nos locais a que têm acesso os parentes e amigos dos presos.

Tiros

Os detentos amotinados puseram-se a anunciar, aos gritos: “é uma fuga, quem reagir morre”. Sentindo que dominavam a situação, correram em direção ao portão principal e o abriram, para alcançar a rua Frei Caneca. A esta altura foram vistos por dois soldados da PM, Olímpio de Albuquerque e Maurício Pinto de Veiga, que voltavam do serviço no Manicômio Judiciário. Os fugitivos imediatamente abriram fogo, ao responderem aos PMs, procurando proteger-se atrás dos postes.

Lúcio Flávio tinha a metralhadora e abriu caminho aos companheiros, rumo à rua Viscondessa de Pirassununga. O grupo passou a se dividir. Todos armados, distribuíram-se pelas ruas próximas (O GLOBO, 20 de janeiro de 1974, p. 12).

Flashbacks

Outro recurso narrativo observado no conjunto de reportagens são as “retomadas temporais” de alguns dos principais fatos envolvendo o bandido Lúcio Flávio compostas pelo jornal. Ao lado de algumas das reportagens principais, aparecem matérias secundárias que se dedicam a retomar acontecimentos já reportados pelo jornal. Assim, elas possuem o efeito de “complementar” a matéria principal, já que recordam fatos importantes para o delineamento da lógica discursivo-narrativa. Um exemplo pertinente disso pode ser observado logo na primeira matéria apresentada, em que o texto relata o

suposto sequestro dos presos por um grupo de homens armados. Na mesma página há uma matéria que vai resumir o conflito existente entre o ex-policial Mariel Mariscott e Lúcio Flávio, a qual retoma o conflito entre o policial corrupto e o “ladão de carros” e serve como uma narrativa auxiliar para a compreensão do “sequestro” dos presos, já que ela “relembra” ao leitor os motivos que levariam Mariel - principal suspeito do “sequestro dos presos” - a querer “sequestrar” Lúcio Flávio.

O suposto sequestro dos presos - que no fim se revela, segundo o próprio *O Globo*, como uma fuga muito bem orquestrada por Lúcio Flávio e seus comparsas - é um dos acontecimentos sempre lembrado, explorado ao longo das notícias. É a partir dela, inclusive, que Lúcio Flávio passa a ocupar de maneira mais incisiva as páginas d'*O Globo* e ganhar relevância pública. Dessa forma, torna-se um acontecimento chave que passa a ser evocado, recontado em vários momentos pelo jornal. Abaixo segue um exemplo desse recurso conhecido no campo da teoria da narrativa como flashback. O trecho reproduzido a seguir comparece em um box ao lado da matéria principal, cujo título é "Fernando C.O: - guarda deu armas para fuga". Nela o cunhado e comparsa de Lúcio Flávio denuncia guardas que auxiliaram a fuga.

Um golpe audacioso

Eram 12h35m, do dia 9 de novembro de 1971, quando um “camburão” da SUTEG-SUSIPE deixava a Penitenciária Lemos Brito para levar sete presos ao II Tribunal do Júri. Cinco minutos depois era sequestrado, num sinal vermelho, na esquina de Frei Caneca com Heitor Carrilho: começava mais uma das espetaculares fugas de Lúcio Flávio Vilar Lório, executada à perfeição por seu cunhado e comparsa Fernando C.O. O “camburão” dirigido pelo guarda Pedro Teixeira Xavier, acompanhado dos policiais Guilherme Nascimento e Jairo Farias, conduzia sete presos, entre os quais Lúcio Flávio Vilar Lório, quando foi obrigado a parar num sinal vermelho. Imediatamente teve seu caminho cortado por dois Volkswagens, de onde saltou um grupo armado, sob o comando de um homem de porte atlético, cabelos fartos, camisa estampada, empunhando uma pistola 45. O chofer levou três coronhadas na cabeça, o guarda Jairo tentou reagir mas levou uma saraivada de balas - nenhuma das quais o pegou -, e Guilherme tentou refugiar-se debaixo de um automóvel, levou um tiro no braço, sem maior gravidade.

No meio da confusão formada, um PM, que passava em seu carro parou e perguntou ao homem que dirigia o “camburão” o que se passava. Recebeu a declaração de que não havia nada de anormal. Já se conformava com a ideia, quando viu o carro de presos, comboiado por dois Volks, dirigir-se em disparada para o Túnel Santa Bárbara. Tentou persegui-lo, mas foi impedido por outra saraivada de balas.

O primeiro a contar os fatos foi o preso Nilson Florêncio, que, depois de libertado pelos sequestradores, foi a pé até o II Tribunal do Júri, onde

se entregou. Disse que ele e seus companheiros tinham sido soltos em Botafogo, num terreno baldio da rua Assunção, e que Lúcio Flávio fora o único a continuar na companhia do grupo. Afirmou também não ter reconhecido nenhum dos sequestradores, embora os guardas Guilherme, Jairo e Pedro declarassem que o grupo era comandado por Mariel Mariscot de Marttos (O GLOBO, 05 dezembro de 1972, p. 26).

Tempos verbais

Ao nos dirigirmos aos tempos verbais - tão importantes pelos rendimentos de sentido, efeitos de caráter diverso nas narrativas - que compõem as matérias jornalísticas apresentadas, percebemos a predominância do uso do pretérito, tanto do pretérito perfeito como do pretérito imperfeito, ambos do modo indicativo. Esse dado nos leva a pensar no caráter de relato em vetor de marcação da noção de um passado desse material jornalístico, uma vez que grande parte das matérias conta sobre os acontecimentos em que Lúcio Flávio esteve envolvido. Seja pelo relato das fugas ou de seus depoimentos nos tribunais, as reportagens e notícias estão sempre contando um fato protagonizado por Lúcio Flávio ou por Mariel Mariscot já consumado. Mas um aspecto é importante salientar: mesmo que esses textos narrem, em grande parte, no passado, eles remontam a um passado fresco, recente, que acabou de acontecer. E, no caso, do uso do pretérito imperfeito, traz-nos a ideia de um passado que ainda está acontecendo, um passado inacabado, em processo.

Há, todavia, variações para além do pretérito perfeito e do pretérito imperfeito do indicativo. Em menor quantidade, há o uso do presente do indicativo em algumas das falas das fontes, antecedidas por travessão ou apresentadas entre aspas. Um exemplo é a fala de Mariel no tribunal: “Eu me arrependo de não ter matado você antes, canalha” (O GLOBO, 21 de março de 1973, p. 25); outro exemplo é a reprodução de uma fala de um dos bandidos no relato do “sequestro dos presos”: “- Calma, amigo, aqui tudo é polícia e a situação já está resolvida” (O GLOBO, 10 de novembro de 1971, p. 22). É pertinente apontarmos como efeito semântico desse tempo verbal nessas falas, quando antecedidas por travessão - um dos principais recursos da reconstituição da cena no discurso narrativo -, o de promover uma espécie de “presentificação” das ações, efeito de reprodução de um passado que fica “atualizado” no momento da leitura. Tal recurso nos aproxima do fato, como se ele acontecesse diante de nossos olhos. Ao mesmo tempo, pode concorrer para o efeito de credibilidade, já que pode representar uma não interferência do jornalista-enunciador.

O futuro do pretérito e o futuro do presente do modo indicativo também comparecem a alguns textos, especialmente na carta-depoimento de Lúcio Flávio em que ele aponta ações que “há muito deveriam ter tido um fim”, referindo-se aos castigos físicos sofridos no cárcere. E ainda quando promete delatar os policiais corruptos do sistema prisional: “[...] apontarei todos os policiais, guardas e funcionários que com a mesma mão que exibem a carteirinha da POLÍCIA, ostentando autoridade, lei, recebem míseras propinas para levarem armas, fazerem trapanças, traindo a pobre e calejada sociedade [...]” (O GLOBO, 31 de janeiro de 1972). O uso do futuro do pretérito nesses casos dirige-se ao caráter de denúncia, daquilo que deveria ter sido superado no sistema de segurança pública, é vigente e precisa ser de conhecimento público. Já o uso do futuro do presente nos remete às promessas que Lúcio Flávio fez, com a incerteza de que poderia cumprir. Seu caráter denunciante adensa-se com a morte de Lúcio Flávio: depois de um ano de fazer tal promessa, é assassinado dentro da prisão e não chega a cumpri-las.

Em linhas gerais, há a predominância do pretérito imperfeito e do pretérito perfeito presentes no material jornalístico. O efeito de reconstituição dos fatos é uma dimensão fundamental nesse material discursivo. Podemos ainda destacar, embora com menor intensidade, os usos do presente como mecanismo de aproximação dos acontecimentos ao enunciatário-leitor e o efeito de reconstituição no âmbito da cena, recurso para a impressão de veracidade. Por fim, o futuro do pretérito e o futuro do presente articulam-se fortemente ao caráter de denúncia.

Um caso popular

Para finalizar a análise narrativa do material textual d’*O Globo*, é importante evidenciarmos um significado interessante que as reportagens nos apontam: a popularidade do “caso Lúcio Flávio”. Quando Lúcio Flávio é assassinado dentro da prisão, chovem jornalistas e repórteres fotográficos para a cobertura do fato. Nas matérias que saem no jornal *O Globo* a respeito da circunstância de sua morte, velório, enterro e todos os procedimentos fúnebres, relata-se sobre a expressiva quantidade de fotógrafos, jornalistas e curiosos que estiveram presentes em todos esses momentos. Faz-se, inclusive, uma entrevista coletiva com “Marujo”, o preso que matou Lúcio Flávio. Tais aspectos revelam o alto valor que Lúcio representava midiaticamente; demonstram que sua figura como bandido desconcertante, possuidor de luzes e sombras, muito rendia em termos midiáticos. Lúcio Flávio é uma personalidade famosa, espécie de celebridade.

Tudo isso vale para assinalar que, tal como Maria de Lourdes de *O Caso Lou*, aquele que se tornará protagonista do segundo romance-reportagem brasileiro teve sua narrativa exaustivamente explorada pela imprensa. Todo o processo que envolveu a trama de denúncias de Lúcio Flávio de um sistema prisional corrupto e de policiais corruptos, o julgamento de Mariel e sua “encarnação” do “policial-bandido” e as fugas escandalosas de Lúcio Flávio foram sendo exploradas passo a passo pela imprensa. Lúcio Flávio possuía, por assim dizer, capital simbólico considerável antes de “migrar” para o livro. Naturalmente, em termos mercadológicos-editoriais, é fácil especular que tal capital parece ser uma fonte atrativa aos futuros leitores do romance-reportagem de Louzeiro.

4.2.3 Matérias da Revista *Manchete*

Quadro 2: Material jornalístico da revista *Manchete*

Data e Edição	Repórter/Assinatura	Título	Assunto
27/11/1971 Edição de número: 1023	Marco Aurélio Borba	Um certo Mariel Mariscott	A reportagem faz uma espécie de mini perfil em que contrapõe duas “personagens” do momento. De um lado está o ex-policial Mariel Mariscott, acusado de ser integrante do esquadrão da morte (grupo paramilitar e corrupto de policiais do Rio de Janeiro). E de outro está Lúcio Flávio Vilar Lírio “bandido” famoso por suas fugas e umas das testemunhas contra Mariel Mariscott no caso do Esquadrão da Morte. A informação que dá início à reportagem é o

			<p>“sequestro” de Lúcio Flávio enquanto estava sendo levado para prestar depoimento no Tribunal do Júri, Mariel Mariscott é o principal suspeito do suposto sequestro.</p>
<p>25/03/1972</p> <p>Edição de número: 1040</p>	<p>Luarlindo Ernesto (Rio de Janeiro), Takao Miyagui (São Paulo), André Gustavo (Brasília), Ricardo Noblat (Recife), Francisco Brandt (Belo Horizonte) e Norma Marzola (Porto Alegre)</p>	<p>O festival de violência que assola o país</p>	<p>Reportagem aborda a crescente de violência nas capitais do Brasil e quais são as mudanças necessárias para resolver o quadro</p>
<p>16/12/1972</p> <p>Edição de número: 1078</p>	<p>Wilson Reynaldo e Luarlindo Ernesto</p>	<p>Lúcio Flávio: 200 anos de cadeia</p>	<p>A reportagem aborda a recaptura de Lúcio Flávio, aproveita e faz uma espécie de perfil de Lúcio. Ao final, apresenta depoimentos dos oito policiais que participaram da captura e suas concepções a respeito de segurança pública.</p>
<p>16/02/1974</p> <p>Edição de número: 1139</p>	<p>Leo de Oliveira</p>	<p>Lúcio Flávio: o bandido dos olhos verdes</p>	<p>A reportagem é uma entrevista com Lúcio Flávio Vilar Lório após ser preso em Minas Gerais. A matéria traz algumas informações</p>

			<p>sobre a ficha criminal dele e faz uma caracterização pormenorizada a respeito da sua vida e personalidade. Janice, companheira de Lúcio Flávio, é apresentada de forma breve . O tema central da narrativa é a caracterização de Lúcio.</p>
<p>14/12/1974</p> <p>Edição de número: 1182</p>	<p>Marco Aurélio Borba, Celso Arnaldo Araújo, José Rodolpho Câmara, Atenéia Feijó, Júlio Bartolo, Suzana Tebet e Luís Carlos de Assis.</p>	<p>A fuga para a morte</p>	<p>A reportagem narra o motim e tentativa de fuga de presos do Instituto Presídio Evaristo de Moraes no Rio de Janeiro. Os presos renderam policiais e fizeram um coronel de refém. A tentativa de fuga termina com a morte dos cinco presos que a comandaram e com a morte do coronel feito de refém. Lúcio Flávio é citado na reportagem pois uma das exigências dos presos era a sua liberdade. Lúcio Flávio estava preso em outro presídio do Rio de Janeiro, de acordo com a reportagem.</p>
<p>15/02/1975</p> <p>Edição de número: 1191</p>	<p>Marco Aurélio Borba e Celso Arnaldo Araújo</p>	<p>Lúcio Flávio: o homem que sabia demais</p>	<p>Reportagem sobre o assassinato de Lúcio Flávio na prisão. A matéria aborda a trajetória dele no crime, as</p>

			denúncias que ele fez sobre o Esquadrão da Morte e sobre as questões suspeitas que envolvem sua morte no presídio. Além disso, traz um depoimento da mãe de Lúcio, Dona Zulma.
--	--	--	--

Fonte: Revista *Manchete*. Quadro elaborado por esta pesquisadora.

4.2.4 Tópicos de Análise: *Manchete*

Podemos observar, de prontidão, que a revista *Manchete* explora menos o “caso Lúcio Flávio”. Entre o período de 1970 a 1975, ela publica apenas 6 reportagens em que Lúcio Flávio Vilar Lírio é mencionado. As nuances do caso em que Lúcio Flávio está envolvido são menos exploradas na narrativa das reportagens presentes na revista em comparação com o material coletado de *O Globo*. Além disso, as reportagens a respeito do “bandido” na *Manchete* estão sempre atreladas a um elemento bastante importante, o ambiente violento das capitais e a discussão a respeito de como a segurança pública deve lidar com isso. Ou seja, tais matérias parecem tomar o “caso Lúcio” como aporte para a exposição das mazelas sociais do país, de que a violência é a ponta mais drástica.

O conflito entre o “bandido” culto, com veia artística e o policial corrupto também é explorado em *Manchete*. Aliás, há três personagens principais nas narrativas engendradas pela revista: Lúcio Flávio, “O bandido dos olhos verdes”; Mariel Mariscott, um policial bem apessoado, que se relaciona com mulheres famosas, mas que acaba envolvido com o Esquadrão da Morte; e a segurança pública que está ameaçada com a crescente criminalidade e precisa ser repensada. A revista investe muito mais na construção desses personagens do que nos detalhes que compõem o conflito narrativo. É preciso demonstrar melhor tudo isso.

Foco narrativo

Como primeira diferença fundamental entre os textos do jornal diário *O Globo* e a revista *Manchete* podemos apontar a autoria das matérias jornalísticas. Enquanto nas matérias analisadas de *O Globo* não há assinatura de jornalistas, nas reportagens presentes

em *Manchete* todas possuem assinatura. Assim, é possível identificar qual ou quais jornalistas produziram as reportagens, inclusive, em várias delas há mais de um jornalista assinando o texto. As reportagens na revista *Manchete* possuem autoria e, em algumas delas, marcas do estilo textual de quem as assina.

O foco narrativo das reportagens é o mesmo em todas elas, contadas por um narrador em terceira pessoa ou narrador heterodiegético - na concepção de Gérard Genette. Tal foco narrativo é padrão em textos jornalísticos e faz parte de procedimento textual cujo *efeito* de sentido é a marca da objetividade. Mas há trechos em que a “voz” do repórter “escapa”, seja por meio de uma comparação ou uma descrição mais subjetiva dos personagens ou de fatos evocados. Em algumas reportagens essa voz é quase nula, oculta, como se os fatos se contassem a si próprios, sem a interferência do enunciador. Em outras reportagens, essa “voz” é mais evidente. Abaixo seguem dois exemplos dessa voz narrativa, a primeira em que a impressão do repórter é mais evidente e a segunda em que ela, praticamente, não aparece:

Dia 9 de novembro de 1971, 12h 30min: uma cena de Chicago dos tempos da Lei Seca em pleno Rio de Janeiro. Uma camioneta da Superintendência do Sistema Penitenciário acabava de deixar o pátio da Penitenciária Lemos de Brito, conduzindo oito presos que iriam prestar depoimento no Tribunal do Júri. Numa esquina da rua Frei Caneca, quase em frente à Penitenciária, um sinal luminoso ficou vermelho. Cinco homens saltaram de dois carros e, armados de pistolas, renderam a escolta da camioneta, feriram um guarda e desapareceram com a viatura e os prisioneiros. Na praia de Botafogo arrombaram a porta traseira e soltaram sete prisioneiros. Em poder dos sequestradores ficou apenas Lúcio Flávio Vilar Lírio, condenado por furto de automóveis e principal testemunha contra o ex-guarda civil Mariel Mariscott de Matos, indiciado no interminável e confuso processo do célebre Esquadrão da Morte carioca. Uma senhora, que tinha levado crianças para a escola maternal Sossego da Vovó, viu quando o carro da SUSIPE estacionou em frente ao número 122 da rua Conde de Irajá. Havia um fuscão bege estacionado nas proximidades, o qual arrancou imediatamente, na contramão, levando em seu interior “quatro homens jovens, muito bem vestidos”. Ao mesmo tempo, outro carro, não identificado, dirigiu-se em grande velocidade para a rua São Clemente. Começava ali um novo capítulo da novela entre bandidos e mocinhos - na qual não se sabe ao certo a diferença exata entre ambos - depois da rocambolesca fuga de Mariel da prisão em que estava. Desta vez, os personagens principais são dois homens que a vida colocou em lados opostos - embora tenham entre si muitas afinidades: Mariel Mariscott de Matos, o Ringo, ex-policial e ex-Homem de Ouro; e Lúcio Flávio Vilar Lírio, o homem que deve morrer. *Manchete* apresenta a história desses dois homens, de como foram meninos normais desviados, mais tarde, de seus caminhos. Entre os dois, um banco dos réus. Sentada nele, a justiça (MANCHETE, 1971. N. 1023, p. 15).

Os assaltos a bancos se repetem com espantosa regularidade, assim como contra lojas e postos de gasolina. Onde quer que esteja o dinheiro lá estão, sempre eles, os ladrões. No último fim de semana, a polícia descobriu uma quadrilha dentro da polícia. Toda guarnição da PM sediada em Vila Cruzeiro, na Penha, foi presa pelo serviço secreto da corporação. Este descobriu que soldados davam cobertura a quadrilhas, exploravam um cassino clandestino e cobravam **taxa de proteção** a pequenos comerciantes locais. Um bandido está sendo caçado como inimigo público número 1. É Nijini Renato Lírio, irmão de Lúcio Flávio Vilar Lírio, conhecido ladrão de automóveis que há meses fugiu rocambolescamente de um carro de presos da Penitenciária. Nijini tem sido visto à frente de quadrilheiros assaltantes de bancos [...] (MANCHETE, 1972. N. 1040, p. 24, grifo dos autores).

Os trechos usados como exemplos mostram que apesar das reportagens apresentarem um narrador em terceira pessoa, como um recurso próprio do jornalismo utilizado para “esconder” a subjetividade do repórter que conta o fato, em alguns momentos essa “voz” do repórter fica evidente. Seja por meio de descrição da ação que remete a uma cena de cinema ou pelas caracterizações subjetivas dos “personagens” como “o Ringo” ou “o homem que deve morrer”. Podemos notar também, certa preocupação estilística, no caso do primeiro exemplo, em que a forma como o jornalista trabalha a construção do texto e como escolhe as palavras traz uma feição textual particular à reportagem e engendra certa dramaticidade. São também nítidas e visíveis nos exemplos as marcas de referencialidade, marcas essas que estarão presentes em todas as reportagens analisadas.

Marcas de referencialidade

Como já apontado nesta pesquisa, as marcas de referencialidade são mais um recurso utilizado no texto jornalístico como forma de vincular a narrativa que está sendo contada ao campo do real, do factual. É por meio das referências de local, hora, dia, da nomeação de pessoas e da descrição dos acontecimentos que o texto jornalístico define o tão importante “onde”, “quando”, “quem” e “como” das histórias que conta. Tais marcas que apontam para direções do concreto, da realidade, como a cidade, a rua, o dia, as horas, as pessoas envolvidas, são centrais na construção de narrativas próprias do campo jornalístico. E como estamos analisando narrativas jornalísticas, tais marcas aparecem fartamente nas reportagens da revista *Manchete*.

Segue um exemplo em que há a presença de elementos que correspondem a essa categoria narrativa e que apontam para a realidade concreta em que o fato que está sendo narrado aconteceu:

Eram oito e quinze da manhã de segunda-feira, dia 2 de dezembro. No instituto Presídio Evaristo de Moraes, os presos tomavam sol no pátio e nada indicava que algo de anormal estivesse para acontecer. Três presos, que até pouco tempo cumpriam pena em outras prisões, juntaram-se para conversar. Eram eles Francisco Rosa da Silva, o Horroroso, Ricardo de Moraes Carneiro, o Marta Rocha e Antônio de Barros Cavalcante, o Branco. Aos poucos, foram se aproximando do PM Joel Vieira, que dava serviço no pátio. Num golpe audacioso conseguiram agarrá-lo e desarmá-lo, usando-o como escudo para uma tentativa de fuga. Nesse momento, o PM Dalton de Oliveira, que trabalhava na barbearia, ouviu o alarme soar e viu os prisioneiros caminharem na sua direção. Desarmado - só tinha na mão uma tesoura - procurou despistar (MANCHETE, 1974. N. 1182, p. 14, grifos da autora).

No trecho acima, a reportagem já começa com importantes informações a respeito da realidade concreta em que a “tentativa de fuga” acontece, são “oito e quinze da manhã de segunda-feira, dia 2 de dezembro”, o ano é o mesmo em que a edição da revista está sendo publicada, 1974. Além disso, também já somos informados de antemão que o fato ocorreu no “instituto Presídio Evaristo de Moraes”. Estão envolvidos nessa tentativa de fuga três detentos do presídio e logo em seguida são informados seus nomes completos e apelidos que assumem na dinâmica do presídio. O nome completo e a profissão do refém também são informadas, “PM Joel Vieira”. Todos esses elementos, que como categoria narrativa, chamamos de marcas de referencialidade são responsáveis por nos indicar que tal fato está vinculado ao plano do real. Esses são exemplos, em todas as reportagens analisadas de *Manchete* observamos tais marcas de referencialidade. A hora exata, o dia, o local, as pessoas que estão envolvidas, as cores e marcas dos carros utilizados, as ruas por que passam, as testemunhas dos fatos. Todas essas informações recheiam as reportagens analisadas e direcionam a narrativa para o campo do factual.

Discurso direto e indireto

As vozes das testemunhas dos fatos somam-se às marcas de referencialidade e calcam a história no campo da “verdade”. Eles viram ou participaram do fato, assim, têm credibilidade para nos contar o que houve. Como aponta Eliza Casadei (2014, p. 194), “À perda da proeminência do repórter enquanto articulador da função da testemunha,

corresponde a uma ascensão dos personagens-fontes como fiadores da função de verdade do relato”. Nas reportagens analisadas nesta dissertação, de fato, quem assume grande parcela de responsabilidade no relato e na veridicção dos fatos são as fontes testemunhais ou os próprios “personagens” envolvidos. Em certa medida, o repórter é um “actante narrativo” cuja função é coletar e articular no texto as evidências do relato (CASADEI, 2014).

Bem, já que o repórter é o narrador que vai organizar esses relatos e apresentá-los em um texto, é por meio do discurso direto ou do discurso indireto que teremos acesso à voz dessas testemunhas. Já definimos em termos conceituais como se configuram o discurso direto e o discurso indireto, na seção anterior. Mas, apenas, para lembrar: é por meio do discurso que o narrador introduz outras vozes que não seja a dele à história que está sendo contada. Nas reportagens analisadas isso acontece de duas formas, por meio do discurso direto em que temos acesso direto à fala da fonte, seja introduzida por travessão ou por aspas; ou por meio do discurso indireto, quando temos acesso ao que a fonte diz em meio à voz do narrador/repórter, é quando o repórter vai nos contando ele mesmo o que a fonte relatou.

Nas seis reportagens analisadas, observamos um uso massivo do discurso direto, seja ele introduzido por travessão ou por aspas. É como se as narrativas construídas nas reportagens abrissem espaço para que a própria fonte ou “personagem” contasse de forma direta a sua versão do fato. Como já levantado na análise anterior, o uso do discurso direto na narrativa tem um efeito de sentido de aproximar quem está falando do leitor, traz certa feição de uma veracidade maior, já que o que está sendo apresentado ali saiu diretamente da “boca” da testemunha e não passa pela interferência da voz do narrador. Assim, nas seis reportagens analisadas o discurso direto para introduzir a voz da fonte é o mais frequentemente usado. Abaixo seguem exemplos de como ele aparece nas reportagens:

Dona Maria Araújo de Brito, mãe do ex-policia vai mais além:
-Ao expulsarem meu filho da polícia, queriam transformá-lo num preso comum, e, com isso, mandá-lo para o presídio, onde teria a convivência de criminosos perigosos, alguns dos quais presos por ele, condenado a longas penas, e que juraram vingança.
Segundo ela, Mariel sabe demais:
-Conhece a podridão da polícia e está aguentando tudo sozinho, pois, se abrir a boca, não ficará ninguém do lado de fora para fechar a grade.
(MANCHETE, 1971. N.1023, p. 16)

Mas dona Zulma tem muito o que falar sobre a morte do filho e não teme as consequências. “O que eu vou dizer digo aqui ou no tribunal: a morte de Noca foi encomendada. Ele sabia muita coisa e vivia dizendo

que mais cedo ou mais tarde iam querer silenciá-lo, na cadeia ou na rua, em uma de suas fugas, mas a hipótese de morrer na cela era muito remota para ele. Há uma série de coisas que precisam ser ditas sobre a morte de Lúcio. Primeiro: dos que saíram da Ilha Grande para depor aqui no Rio ele seria um dos últimos a voltar. Segundo: na cela dele só havia 5 presos e não 20 como os jornais noticiaram. Noca sempre detestou o baralho. Como é que ele ia jogar ronda com seu futuro assassino? Depois, segundo o atestado de óbito, ele morreu às seis da manhã, dormindo. Eu vi o corpo: Lúcio estava todo enrolado no cobertor, como se estivesse em sono profundo. Aquele dia seria de visitas. Eu conhecia o Lúcio. Nos dias de visita ele ficava todo excitado desde a noite anterior. Às três ou quatro da manhã já estava acordado, se preparando para o encontro comigo e com os irmãos. Ele não poderia estar dormindo às seis da manhã. Para mim, colocaram alguma coisa na água dele para não reagir ao assassino [...] (MANCHETE, 1975. N. 1191, p. 25).

O discurso indireto aparece de forma mais tímida. Ora para anteceder o discurso direto, ora em meio ao texto na descrição de algum fato, mas ele não é tão frequente, são mais raras suas aparições no material analisado. No primeiro exemplo apresentado acima podemos ver uma das formas como ele aparece: em “Segundo ela, Mariel sabe demais” a voz da mãe de Mariel aparece em meio à voz do repórter e serve como uma espécie de introdução ao que ela complementará a seguir e que vem apresentado por meio de discurso direto. Há também momentos em que o discurso direto aparecerá em meio ao relato do fato feito pelo repórter, como o trecho destacado do exemplo que segue:

O bandido número 1 do Brasil, Lúcio Flávio Vilar Lório, e o número 2, Fernando Gomes de Carvalho (Fernando C.O.) estão novamente presos. São cunhados entre si, e parentes de outros criminosos que recentemente terminaram mortos em duelo com a polícia. Lúcio Flávio fugiu da Penitenciária Lemos Brito há 95 dias, de forma espetacular, sem fazer vítimas, deixando os policiais perplexos com a sua audácia e inteligência. Fernando escapou também, mas de forma rotineira, baleando guardas e só conseguiu permanecer em liberdade pouco tempo: dias. Involuntariamente causou a prisão do cunhado. Não fosse a barbearagem de Fernando, é provável que Lúcio Flávio ficasse solto durante mais tempo, até sentir-se seguro para cumprir a sua promessa: matar os policiais envolvidos no tiroteio em que morreu seu irmão Nijini Renato Vilar Lório. *Para Lúcio Flávio, a polícia teria encenado uma farsa à saída do Túnel do Leme, meses atrás, a fim de dar a impressão de que estava sendo atacada pelo bandido Nijini e Liece de Paula Pinto, dois ladrões de carros que haviam sido descobertos em diligências bem sucedidas* (MANCHETE, 1972. N. 1078, p. 140, grifo da pesquisadora).

Personagens

A categoria personagem é a que mais será explorada pela narrativa desenvolvida nas reportagens recolhidas da revista *Manchete*. Como já esclarecemos, na seção anterior, o porque trabalhar uma categoria própria do campo ficcional em narrativas jornalísticas, aqui partiremos direto para a análise. A reportagem de “abertura” do caso Lúcio Flávio na revista *Manchete*, já começa apresentando “os personagens principais” do “novo capítulo da novela entre bandidos e mocinhos - na qual não se sabe ao certo a exata diferença entre ambos”. A primeira reportagem recolhida vai traçar uma espécie de mini-perfil dos dois homens envolvidos no “caso Lúcio Flávio”. A *Manchete* escolhe apresentar os fatos e o conflito que está por trás explorando as figuras que o protagonizam: Mariel Mariscot, “o Ringo”, e Lúcio Flávio Vilar Lírio, “o homem que deve morrer”. A seguir trechos da reportagem:

Mariel Mariscott de Matos tem 31 anos e nasceu em Niterói, onde passou parte de sua infância, até que sua mãe, viúva, casou-se novamente e a família se mudou para Bangu, subúrbio carioca, onde ele foi criado até a adolescência. Tem um irmão mais novo, Roberto, também funcionário da polícia, e passou uma infância despreocupada e feliz. Fez o curso primário na Escola Getúlio e o secundário no Ginásio Belisário, ambos em Campo Grande.

[...]

Sem vícios não fuma e não bebe. Do serviço de Salvamento, fez um curso para admissão na antiga Polícia de Vigilância (PV), passando à categoria de guarda-civil. Pela sua inteligência e simpatia, foi logo destacado para as grandes operações policiais. Criou fama entre os colegas pela coragem e educação, além de ser instrutor de lutas no quartel. Foi casado com a vedete Tânia Porto, da qual se separou depois de um breve tempo, e teve um filho com a atriz Darlene Glória, o menino Rodrigo, hoje com um ano. Quando nasceu o seu filho, prometeu à mãe, Dona Maria, que deixaria a polícia, “para poder ser apenas pai”. Mas - afirmar Dona Maria - Mariel tinha verdadeiro amor à profissão. Nada faria com que a abandonasse. Durante a época em que General Luís França era secretário de Segurança, foi nomeado um dos Homens de Ouro, grupo de policiais especialmente escolhidos que não tinham uma jurisdição estabelecida, atuando em todo o estado e prestando obediência apenas ao secretário de Segurança. Quando começaram as apurações sobre o Esquadrão da Morte, viu-se envolvido como um dos assassinos de bandidos e marginais, quase sempre torturados com requintes de crueldade antes de morrer.

[...]

Lúcio Flávio Vilar Lírio é mineiro e tem 28 anos. Com oito anos acompanhou sua família de mudança para Niterói. Dali mudou-se logo para o subúrbio carioca de Bonsucesso, onde foi criado e passou a infância e a adolescência. Terceiro e uma família de oito irmãos (cinco homens e três mulheres), gostava de empinar pipas e soltar balões. Dona Zulma, sua mãe, diz que ele teve uma infância tranquila, “era um menino estudioso e inteligente”. Soltava balões enormes, nos quais escrevia Viva mamãe e adorava cavalos e animais. Fez o curso primário

no Colégio Brasileiro , em São Cristóvão, e terminou o ginásio num colégio de padres. Desde muito cedo lia muito [...]
Aos 20 anos, um noivado, desfeito logo em seguida. Vendeu títulos patrimoniais de clubes, fez vários bicos, escreveu alguns poemas, até que, aos 21 anos, sofreu um acidente de carro, em companhia de outro colega. O carro era roubado. O mundo desabou para Dona Zulma, que até então desconhecia o tipo de vida do filho. Dessa época em diante, o menino Noca (apelido familiar de Lúcio) passou a dar trabalho aos pais e às autoridades (MANCHETE, 1971. N. 1023, p. 15, 16 e 17).

O que podemos visualizar na primeira reportagem vai se repetir nas reportagens seguintes que abordam de forma direta o “caso Lúcio Flávio”. O fato jornalístico que justifica a reportagem serve como pano de fundo para uma abordagem a partir dos personagens envolvidos. Nesta primeira reportagem de *Manchete* temos como fato o sequestro dos presos, no entanto o enfoque da matéria são os “personagens” principais que estão por trás dele. Dessa forma, percebemos como desenvolvimento narrativo uma espécie de mini-perfil de Lúcio Flávio e Mariel. Aliás, essa é a única reportagem em que Mariel aparece com tanto destaque e descrito detalhadamente. Nas próximas, Lúcio Flávio ocupará todo esse espaço só para ele.

Assim, podemos apontar que, como na narrativa desenvolvida pelo *Globo*, Mariel Mariscott e Lúcio Flávio além de serem os protagonistas na história são abordados como personagens redondos, ou seja, são apresentados como personagens complexos e de personalidades com luz e sombras. Mariel é o ex-policiaI com uma trajetória de “sucesso” na vida e na polícia, mas envolvido com um grupo corrupto dentro da corporação que mata e tortura pessoas. Ao mesmo tempo, aos olhos de sua mãe, ele é: “o mesmo filho amoroso, carinhoso e querido. Sempre alegre, brincalhão, adorando o pequeno Rodrigo” (MANCHETE, 1971, N. 1023, p. 16). Além disso, é descrito como o “policiaI de ar cinematográfico” que “Na sua vida amorosa, coleciona atrizes de cinema”. Vejamos, como este homem que tem tudo para representar o “mocinho” da história, carrega também suas características de vilão. De homem corrupto e que mata com “requisites de crueldade”. Tudo isso, nos é apresentado na mesma reportagem, a respeito do mesmo personagem.

Do outro lado do conflito, temos Lúcio Flávio, o “bandido” que rouba carros e que dá trabalho às autoridades, mas está disposto a depor contra Mariel no caso do Esquadrão da Morte. Lúcio Flávio é um homem do mundo do crime, ao mesmo tempo se apresenta como um homem sensível e inteligente, que lê muito desde cedo e que escreve poesias. Esse aspecto de sua personalidade, inclusive, é massivamente explorado pelas

reportagens de *Manchete*. Essa dicotomia de um homem que pertence ao mundo do crime, mas ao mesmo tempo é culto, sensível e inteligente é sempre reforçada na apresentação desse personagem, como podemos visualizar a seguir:

Dotado de um QI elevado, maior do que o dos guardas e carcereiros encarregados de sua prisão, Lúcio Flávio é bem apessoado, culto, aprecia e pratica a escultura, a pintura, faz versos e tem uma inteligência rápida, um bom conhecimento de assuntos gerais.

[...]

Aliás, a personalidade de Lúcio Flávio escapa aos padrões habituais do simples criminoso de assaltos a mão armada. Ele faz versos, quase sempre inspirados em seu filho, Don Rodrigo.

[...]

É este homem que tem sobre si a condenação de quase 200 anos de prisão. Para ele, as alternativas são a resignação ou a fuga. Até hoje, não conseguiu resignar-se ao longo das 32 prisões anteriores. E obteve amplo sucesso com as suas 32 fugas. Tudo leva a crer que a sua acidentada história não terminou com a sua última captura (MANCHETE, 1972. N. 1078, p. 142)

Em outra reportagem teremos mais uma faceta de Lúcio Flávio sendo apresentada, a do homem que sabe utilizar dos meios de comunicação para se apresentar ao público e do criminoso “megalomaniaco” que gosta de “impressionar a plateia”. Além disso, há uma evidente exploração da aparência dele, Lúcio Flávio com seu porte atlético e olhos verdes, impressionam uma sociedade racista que não está acostumada a chamar de “bandido” pessoas com seu estereótipo. O título da reportagem já traz indícios desse “estranhamento”: “Lúcio Flávio: o bandido dos olhos verdes”. Abaixo segue exemplo de como ele é descrito na reportagem:

Porte atlético, olhos vivos e verdes, Lúcio Flávio Vilar Lório tem a seu crédito, aos 30 anos, 400 assaltos (além de 6 praticados agora em Belo Horizonte), 5 assassinatos, 200 roubos. Está condenado a um total de 250 anos de prisão. É também recordista de evasões, com 16 na Guanabara e 17 em outros estados. Além de possuir um dos mais altos QI's registrados nas penitenciárias brasileiras - muito acima da média de seus companheiros de prisão, Lúcio Flávio conhece a força dos modernos meios de comunicação e sabe se servir deles, a tal ponto que uma repórter que o entrevistou o comparou ao Tarcísio Meira do Semideus (MANCHETE, 1974. N. 1139, p. 35).

Lúcio Flávio e Mariel nos são apresentados segundo diversas facetas que compõem suas personalidades. Os outros personagens que estão envolvidos nessa história são apresentados de forma distinta, Fernando C.O. (cunhado e comparsa de Lúcio Flávio), Renato Nijini (irmão e comparsa de Lúcio), Liece de Paula (comparsa de Lúcio Flávio),

Dona Zulma (mãe de Lúcio Flávio), Dona Maria (mãe de Mariel), Janice (companheira de Lúcio Flávio), Selma e Kátia (irmãs de Lúcio Flávio) e o policial Vilela (um dos responsáveis pela morte de Renato Nijini) são representados de forma simples, sem grandes complexidades. É que podemos chamar de personagens planos, sabemos pouco a respeito deles; é mais importante que saibamos seu papel na narrativa. Eles acompanham os protagonistas, sem que sejam explorados de forma complexa. Sabemos sobre eles o suficiente para acompanhar a função que desempenham no conflito ou para sabermos mais a respeito dos protagonistas.

A narrativa visual

A revista *Manchete* é ilustrada. A fotografia e imagens de outra natureza compõem uma dimensão tão importante nas narrativas quanto os textos do sistema verbal para a constituição de sentido. *Manchete* ficou, aliás, conhecida pelas suas grandes páginas coloridas e ilustradas e pela qualidade da impressão. A esse respeito, José Esmeraldo Gonçalves e Roberto Muggiati declaram:

Você conhece aquele bloco de desenhos estáticos, sem sequência, que ganha vida e movimento ao ser folheado rapidamente? Dizem que se originou na China e seria uma forma mais primitiva de cinema. Hipoteticamente, imagine-se folheando 2.516 números de *Manchete*. De Inês Litowski a Reinaldo Gianecchini - o personagem da última capa, de 29 de julho de 2000. É o mais puro cinema. Com começo, meio e fim (GONÇALVES, J; MUGGIATI, R. 2008, p.53).

Assim, podemos perceber o grande destaque que a imagem possui nas páginas da revista. E, como já era de se esperar, há toda uma construção narrativa do “caso Lúcio Flávio” no âmbito das imagens, em relação com o texto verbal. Podemos afirmar que a construção dos personagens que constituem a história do “caso Lúcio” será também feita por meio das imagens, sobretudo fotográficas. Mobiliza-se aí uma carga dramática que visa atingir as sensações do público leitor. Começamos pela construção dos personagens a partir do conteúdo imagético.

Mariel Mariscott de Matos o policial de “ar cinematográfico”, que nasce como um menino “normal” e que mais tarde “se desvia” do caminho e se envolve com a corrupção policial, aparece em fotografia em preto e branco, ocupando dois terços de página dupla de *Manchete* logo na primeira reportagem. Ele está sério, de terno e gravata, olha para o canto superior esquerdo da página. É um homem jovem, magro e carrega um semblante, de certa forma, despreocupado. A imagem reforça os atributos a ele designados na

reportagem, a de um homem sério: “sem vícios, não fuma e não bebe”. Além disso, o tamanho da foto promove um ar de imponência. Tudo isso concorre para incutir a imagem/sentido de um homem “inteligente”, “corajoso” e “educado”, adjetivos que aparecem na sua descrição ao longo da reportagem.

A reportagem traz também fotografias das mulheres com quem Mariel teve ou tem romances. Nos dois casos apontados pela reportagem, ambas mulheres são do mundo artístico, são atrizes. A legenda entre as reportagens traz essa informação: “As atrizes na vida de Mariel: Elsa de Castro (acima) é a atual; Darlene Glória (abaixo) é a mãe de seu filho Rodrigo e se arrepende da aventura que viveu com o hoje célebre ex-policial” (MANCHETE, 1971. N. 1023, p. 16). Vejamos, esse ex-policial de “ar cinematográfico” tem em sua vida amorosa relacionamentos com mulheres bonitas e atraentes. O conjunto de significação dessas imagens são decisivos na representação de Mariel Mariscott.



Imagem 6: Reportagem da revista *Manchete* sobre o “caso Lúcio Flávio”. Fonte: acervo pessoal da pesquisadora.



Imagem 8: Reportagem sobre a captura de Lúcio Flávio em dezembro de 1972. Fonte: acervo pessoal da pesquisadora.

Em outra reportagem, após mais uma fuga, Lúcio Flávio é recapturado novamente e a fotografia, dessa vez em cores, apresentará o “bandido” a partir de novos prismas. O que está destacado é a aparência de Lúcio Flávio e sua habilidade em lidar com as câmeras e, assim, fazer certa encenação para o público. A matéria abre com uma foto em primeiro plano de Lúcio Flávio que ocupa a página inteira. Está com a boca aberta, como se estivesse falando, a barba está por fazer, seus olhos verdes estão nítidos e ele veste uma camisa social vermelha. O título da reportagem: “Lúcio Flávio: o bandido dos olhos verdes”. Percebemos como texto e imagem se combinam para ressaltar a aparência deste homem que é recordista em fugas e que carrega em suas costas 250 anos de condenação. Na outra página há três fotos pequenas de Lúcio Flávio. Estão em sequência e acompanhamos o ato do bandido se livrar das algemas sozinho. Está com ar risonho. A legenda da foto remete ao campo da encenação midiática, como um ator hábil que atua como o personagem Lúcio Flávio demonstrando como se livrar das algemas por meio de um simples palito de fósforo. “Com alto senso de teatralidade, típico de quem se imagina vedete, Lúcio Flávio demonstra como se livrar das algemas [...] Em seus contatos com a imprensa, ele parece não esconde uma forte megalomania” (MANCHETE, 1974. N. 1139, p. 35). Essa composição de imagens nos revela mais alguns aspectos da construção dessa personagem, um homem branco, de olhos verdes, que carrega um ar de tranquilidade e

deboche após ser mais uma vez recapturado. Há, pois, um caráter autorreferente: a matéria desvela o próprio movimento discursivo que encena o campo da criminalidade como espetáculo veiculado no mundo midiático, da qual a revista *Manchete* é expressão.



Imagem 9: Lúcio Flávio Vilar Lório em mais uma de suas capturas, em fevereiro de 1974. Fonte: acervo pessoal da pesquisadora.

Concorrendo de modo pujante para a representação dos personagens que compõem a história do “caso Lúcio Flávio”, as imagens fotográficas servirão para imprimir o “clima” de dramaticidade em alguns momentos dessa história. A reportagem que relata sobre a morte de Lúcio Flávio na prisão é representativa desse caminho. A fotografia que abre a reportagem é um close do rosto de Lúcio Flávio, em preto e branco, ocupando a página inteira. Na página ao lado, em fonte grande nas cores vermelha e preta, o título: “Lúcio Flávio: o homem que sabia demais”. A fotografia é muito semelhante à última foto publicada do personagem, em cores, na edição de fevereiro de 1974, com a diferença de que na reportagem sobre a morte, o rosto está com o “zoom” ampliado e em preto e branco, o que confere um aspecto mórbido. Os olhos não são tão verdes e parecem sem vida, a pele também. A imagem em combinação com o título parece sugerir: “arquivo queimado”. Na legenda lemos: “Lúcio Flávio Vilar Lório era o prisioneiro de maior quociente intelectual dos presídios. Ele sabia de muita coisa a respeito da corrupção

policial, sobretudo dos crimes do Esquadrão da Morte” (MANCHETE, 1975. N. 1191, p. 23).



Imagem 10: Reportagem da revista *Manchete* que retrata a morte de Lúcio Flávio na prisão. Fonte: acervo pessoal da pesquisadora.

As cores das fotografias e das fontes seguem as mesmas nas próximas páginas. As imagens estão todas em preto e branco e as fontes em destaque seguem usando o vermelho e o preto. Mas o que traz certo impacto é a fotografia de Lúcio Flávio morto que aparece assim que viramos a página. Ele está deitado em uma espécie de bandeja de autópsia, enrolado em um lençol branco, sua roupa está com sangue, assim como o seu rosto, os olhos estão fechados. A imagem se afinaria ao chamado *sensacionalismo* (termo passível de questionamento ou discussão) e hoje certamente não estaria estampada dessa forma em uma revista de prestígio como era a *Manchete*. De toda forma, ela dá o tom dramático da violência com que Lúcio Flávio foi morto dentro da prisão. A imagem parece traduzir o aspecto de execução e silenciamento que significou sua morte.

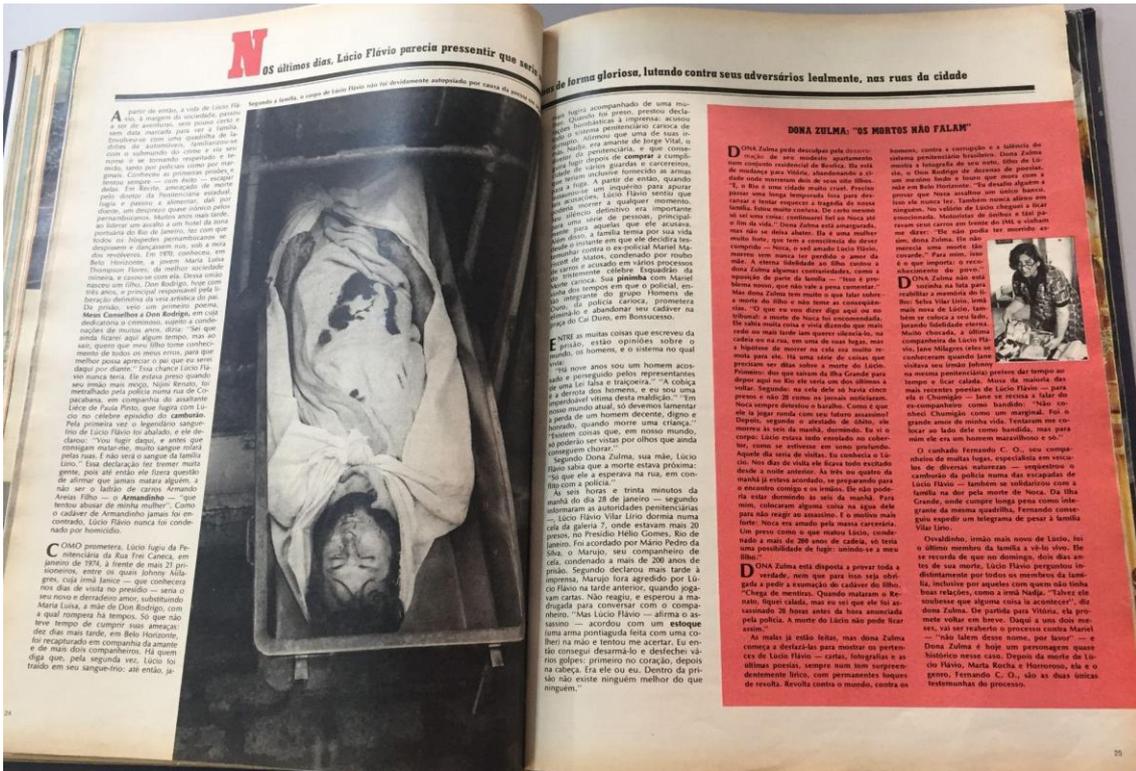


Imagem 11: A reportagem da revista *Manchete* que relata sobre a morte de Lúcio Flávio reproduz a imagem dele morto, após ser atacado por outro preso. Fonte: acervo pessoal da pesquisadora.

Nessa reportagem em específico notamos, ainda, uma intertextualidade explícita - *stricto sensu* - com o Cinema, com a narrativa de mistério e crime. “Lúcio Flávio, o homem que sabia demais” é uma clara referência ao filme “O Homem que Sabia Demais” (1956) de Alfred Hitchcock, um clássico dos gêneros de suspense e do *Film Noir*. Tal referência confere à textualidade toda uma carga dramática que remete ao universo do crime, do mistério, do romance policial e do espetáculo. Observamos, aqui, como o “caso Lúcio Flávio” já ganha nas páginas da revista *Manchete* certo cuidado estilístico da construção narrativa, certo apelo a outros campos ligados à arte. A trama que envolve esse “bandido” famoso e policiais corruptos não só tem um apelo midiático forte que é devidamente explorado pela imprensa, como também já dá indícios de caber perfeitamente em narrativas que flertam com o romance policial, de crime e de suspense.

Conflito

O conflito que agencia os personagens e dá movimento aos fatos narrados do “caso Lúcio Flávio” nas páginas de *Manchete* não difere muito do que foi observado nas reportagens de *O Globo*, afinal trata-se da mesma história. A reportagem que abre o caso na revista inicia com um conflito claro: Lúcio Flávio, o ladrão de carros e principal testemunha no caso do Esquadrão da Morte, está de uma lado e Mariel Mariscott, o ex-

policial acusado de envolvimento com o grupo de extermínio Esquadrão da Morte, está de outro. Lúcio Flávio é uma das principais testemunhas contra Mariel e acaba de ser sequestrado de um carro de transporte da penitenciária, a suspeita da polícia é de que o sequestro teria sido executado por Mariel com o intuito de silenciar a sua principal testemunha de acusação. A reportagem apresentará o conflito da seguinte forma: “MANCHETE apresenta a história destes dois homens, de como foram meninos normais desviados, mais tarde, de seus caminhos. Entre os dois, um banco dos réus. Sentada nele, a Justiça” (MANCHETE, 1971. N. 1023. p. 15).

Nas reportagens seguintes o conflito se estende a todo aparato de segurança pública da cidade do Rio de Janeiro. Lúcio Flávio, após diversas fugas da prisão protagonizadas por ele, passa a ficar muito conhecido e, assim, de forma quase consequente evidenciar as diversas falhas existentes no aparato de segurança pública da cidade e do Estado. As reportagens fazem sempre questão de comparar a capacidade intelectual que Lúcio Flávio tem com a dos funcionários do encarceramento em que ele se encontra, “Dotado de um QI elevado, maior do que o dos guardas e carcereiros encarregados de sua prisão” (MANCHETE, 1972. N. 1078, p. 142). Assim, vai se construindo o conflito base da história: esse ladrão inteligente, sensível e que denuncia a corrupção policial contra todo um aparato de segurança pública que se mostra falho em mantê-lo preso e em manter a população “segura”.

Em uma das reportagens observamos, inclusive, uma espécie de conflito nova e crítica: o grupo de policiais corruptos que atua em parceria com o crime e, dessa forma, está contra a segurança pública. Segundo a reportagem, “No Rio, havia bandidos até mesmo dentro da polícia” (MANCHETE, 1972. N. 1040, p. 24) e completa: “descobriu-se uma quadrilha dentro da polícia. Toda guarnição da PM sediada em Vila Cruzeiro, na Penha, foi presa pelo serviço secreto da corporação. Este descobriu que soldados davam cobertura a quadrilhas, exploravam um cassino clandestino [...]” (MANCHETE, 1972. N. 1040, p. 24).

Como as reportagens de *Manchete* são centradas na exploração dos personagens que estão envolvidos na história, o que passa a ser central para o conflito é Lúcio Flávio contra a polícia, seja ela a institucionalizada que serviria para assegurar a proteção aos cidadãos ou a polícia corrupta que precisa silenciá-lo. Quando temos conhecimento de quem é Lúcio Flávio Vilar Lúcio a informação que nos chega é que Lúcio Flávio entrou para o mundo do crime devido a perseguição policial que sofre na juventude. Depois que ele já está totalmente envolvido na criminalidade e tem fugas sucessivas da prisão, o que

observamos é que o seu encarceramento o impede de recomeçar uma “vida nova”. Os trechos a seguir evidenciam essa tensão construída pelos textos:

Fuma demais e gesticula muito, principalmente quando fala de suas diferenças com a polícia:

“Como me perseguiram, passei a organizar roubos de automóveis. Juntei-me com meu irmão Nijini e mais dois marginais, Carlos Alberto Areias e Marco Aurélio. Eu tinha chegado à seguinte conclusão: não cometia nenhuma delinquência, e a polícia continuava me prendendo sistematicamente. Então resolvi botar pra quebrar de vez, pelo menos seria preso por justa causa” (MANCHETE, 1974. N. 1139, p. 35).

A sua prisão encerra - pelo menos provisoriamente - o sonho que acalentava nos últimos meses, ou seja, recomeçar uma vida nova, ao lado da mulher e do filho, num lugar bem distante como São João do Sobrado, vila pobre, sem recursos, onde, com a sua experiência, poderia ser útil aos outros e a si próprio. Uma de suas qualidades é essa: saber recomeçar tudo de novo, com paciência e obstinação (MANCHETE, 1972. N. 1078, p. 142).

O final dessa história já sabemos: Lúcio Flávio acaba sendo morto dentro da prisão. E a narrativa que se constrói em torno da sua morte pela *Manchete* tensiona discursivamente o conflito entre o “bandido” e a polícia carioca. “O preso mais famoso do Brasil, que tombou morto na prisão, foi vítima de um crime até agora mal explicado pela polícia” (MANCHETE, 1975. N. 1191, p. 23). A reportagem retomará pontos importantes de sua trajetória retratada nas diversas reportagens em que aparece como “personagem” central. Fala da sua infância e juventude, do seu início na vida do crime, da sua escalada e ascensão como criminoso, das diversas fugas, das denúncias que fez sobre o Esquadrão da Morte e do conflito com o ex-policia! Mariel Mariscott e, por fim, do seu relato crítico e denunciativo de um sistema de segurança pública falho e corrupto:

Quando foi preso, prestou declarações bombásticas à imprensa: acusou todo o sistema penitenciário carioca de corrupto. Afirma que uma de suas irmãs, Nadja, era amante de Jorge Vital, o diretor da penitenciária, e que conseguira fugir depois de comprar a cumplicidade de vários guardas e carcereiros, que teriam inclusive fornecido as armas para a fuga. A partir de então, quando instaurou-se um inquérito para apurar tais acusações, Lúcio Flávio sentiu que poderia morrer a qualquer momento. Seu silêncio definitivo era importante para uma série de pessoas, principalmente, para aquelas que ele acusava. Além disso, a família temia por sua vida desde o instante em que ele decidira testemunhar contra o ex-policia! Mariel Mariscott de Matos, condenado por roubo de carros e acusado em vários processos do tristemente célebre Esquadrão da Morte carioca. Sua pininha com Mariel vinha dos tempos em que o policial, então integrante do grupo Homens de Ouro

da polícia carioca, prometera eliminá-lo e abandonar seu cadáver na praça do Cai Duro, em Bonsucesso.

Entre as muitas coisas que escreveu da prisão, estão opiniões sobre o mundo, os homens, e os sistema no qual vivia:

“Há nove anos sou um homem acochado e perseguido pelos representantes de uma Lei falsa e traiçoeira”. “A cobiça é a derrota dos homens, e eu sou uma imperdoável vítima dessa maldição”. “Em nosso mundo atual, só devemos lamentar a perda de um homem decente, digno e honrado, quando morre uma criança”. “Existem coisas que, em nosso mundo, só poderão ser vistas por olhos que ainda conseguem chorar”.

Segundo Dona Zulma, sua mãe, Lúcio Flávio sabia que a morte estava próxima: “só que ele a esperava na rua, em confronto com a polícia” (MANCHETE, 1975. N. 1191, p. 25).

Ambiente

Na análise narrativa o ambiente configura-se como uma categoria que irá dialogar com o espaço e o tempo. Segundo Cândida Vilares Gancho, o ambiente “é o espaço carregado de características socioeconômicas, morais, psicológicas, em que vivem os personagens” (1995, p.23) e completa dizendo que é um conceito que aproxima tempo e espaço, “pois é a confluência destes dois referentes, acrescido de um *clima*” (GANCHO, 1995, p. 23, grifo da autora). Benjamin Abdala Junior, em *Introdução à Análise da Narrativa*, acrescenta:

O ambiente não serve apenas para situar a personagem em sua época, podendo ser útil à continuidade do conflito, constituindo índices - isto é, informações reveladoras de acontecimentos futuros - , contribuindo assim para acentuar a atmosfera dramática: o ambiente escuro, por exemplo, pode ser índice de um acontecimento trágico, que acontecerá a seguir (ABDALA, B. 1995, p. 48).

É possível perceber na sequência de reportagens publicadas pela revista *Manchete* que fazem referência a Lúcio Flávio a relevância que se dá à ascensão da violência nas capitais do Brasil, em especial, no Rio de Janeiro. Há “bandidos” por toda parte, sejam ladrões de carros, bancos etc ou policiais corruptos que contribuem para fortalecer o crime ou inaugurar novas formas de criminalidade - como é o caso desse embrião das milícias representado pelo Esquadrão da Morte. Esse ambiente, que inclui o espaço, capitais do país, uma situação socioeconômica de desigualdade e pobreza, em um momento que passa a se observar uma aceleração da urbanização no Brasil, é que será “palco” para o “caso Lúcio Flávio”. Todos esses elementos ficam claros nas reportagens de *Manchete*.

Em uma das reportagens em que Lúcio é citado, o foco recai sobre o aumento da violência no Brasil. A matéria constrói, por meio de sua constituição textual, um ambiente violento e propício a mais violência que se tornou as grandes cidades brasileiras:

- Os países de maior criminalidade do mundo continuam a ser os Estados Unidos, em primeiro lugar; o Canadá em segundo; e a União Soviética em terceiro. Mas, no chamado Terceiro Mundo, o dos países em desenvolvimento, o Brasil tem o triste privilégio de estar à frente de todos.

Quem diz essas palavras, alertando os brasileiros com responsabilidades na vida pública para a gravidade de tal problema, é o Professor de Direito Penal e Criminologia, Virgílio Luís Donnici, que há pouco representou o Brasil em quatro congressos internacionais sobre crime e criminalidade, em Quioto, Madri, Montreal e Versalhes. O Professor Donnici está impressionado, sobretudo, com a facilidade com que se mata na Guanabara, proporcionalmente à sua população, já à frente de Chicago que, neste particular, era a cidade recordista dos Estados Unidos. Em São Paulo, a criminalidade é ainda mais intensa, com alto nível de violência nos delitos tradicionais, especialmente nos crimes contra o patrimônio. Todas as grandes concentrações urbanas, com excesso de gente no desemprego e sem habilitações técnicas para ocupar funções remuneradoras, vivendo parasitariamente, à margem da sociedade e da lei, têm destes problemas. Mas raras vezes num grau tão chocante como em nosso país. Por isso mesmo, diariamente são anunciadas novas providências para combater a crescente onda de crimes. A fórmula mágica ainda não foi encontrada. A polícia carioca, atualmente, reaparelha-se em regime de urgência. Sua modernização é meta prioritária do governo estadual. Além disso, um esquema combinado com as autoridades fluminenses já está em ação para expulsar a violência do Grande Rio (MANCHETE, 1972. N. 1040, p. 23).

Há muitas críticas que podemos tecer a respeito da análise socioeconômica que esse trecho faz a respeito da “causa” da violência nas grandes cidades, mas esse não é o foco aqui. O que pretendemos mostrar é como esse ambiente de violência, que está ligado a um cenário socioeconômico, está sempre em evidência nas reportagens sobre o “caso Lúcio Flávio”. E mesmo com os esforços em se atualizar a polícia carioca - como aponta a reportagem acima - , o que visualizamos com o decorrer dos anos (as reportagens se situam entre 1970 a 1975) é uma polícia corrupta e uma política de segurança pública falha e desumana. Pelo menos, esse é o ambiente que está por trás, como pano de fundo, da narrativa.

Entremeado ao caso, como parte fundamental e estruturante do conflito, observamos a corrupção na polícia carioca, a exclusão social como co-responsável pela criminalidade e a ineficácia do sistema de segurança pública para “manter” um “bandido

perigoso” encarcerado ou ainda como uma instituição que poderá “recuperar socialmente” quem está sob sua tutela. Pelo contrário, é um lugar de violência e acirramento do conflito entre “bandidos” e profissionais de segurança pública. Os trechos das reportagens apresentados abaixo exemplificam essa “ambientação”:

Segundo ela, Mariel sabe demais:

- Conhece a podridão da polícia e está aguentando tudo sozinho, pois, se abrir a boca, não ficará ninguém do lado de fora para fechar a grade. (MANCHETE, 1971. N.1023, p. 16)

“Em 1964 eu tinha 20 anos e trabalhava num armarinho de meu pai, em Belo Horizonte. Um dia roubei um carro para dar um passeio. A polícia me apanhou logo. Desse dia em diante, nunca tive mais sossego. Procurei me regenerar. Parei de roubar automóveis, mas a polícia não acreditou em mim. Uma coisa errada acontecia na cidade e eu era apontado como o culpado, ia preso e ficava uma semana ou mais. Uma vez, na comemoração das bodas de prata dos meus pais, os policiais invadiram a festa e me levaram para a cadeia” (MANCHETE, 1974. N. 1139, p. 35).

Lúcio Flávio fugiu da Penitenciária Lemos Brito há 95 dias, de forma espetacular, sem fazer vítimas, deixando os policiais perplexos com a sua audácia e inteligência (MANCHETE, 1972. N. 1078, 140)

A partir de então, a vida de Lúcio Flávio, à margem da sociedade, passou a ser de aventuras, sem pouso certo e sem data marcada para ver a família. Envolveu-se com uma quadrilha de automóveis, familiarizou-se com o submundo do crime e viu seu nome ir se tornando respeitado e temido, tanto por policiais como por marginais. Conheceu as primeiras prisões e tentou sempre - com êxito - escapar delas (MANCHETE, 1975. N. 1191, p. 24).

Reconstituição textual das ações

Diferentemente da narrativa engendrada na sequência de reportagens de *O Globo*, a narrativa visualizada nas reportagens de *Manchete* explora menos, textualmente, o “movimento” da história. Como já salientado, o foco nas reportagens presentes na revista é explorar o fato a partir dos personagens envolvidos, assim, a reconstituição textual das ações fica em segundo plano. Ela existe e pode ser observada em algumas reportagens, mas não é o cerne narrativo observado na sequência de reportagens da revista *Manchete*.

Mesmo ficando em segundo plano, esse recurso narrativo que nos coloca de frente para a ação que ocorre na história, a partir de elementos textuais como a descrição pormenorizada das cenas e a utilização de alguns tempos verbais (que será explorado no tópico seguinte), estará presente em algumas das reportagens. Na abertura de “Um Certo Mariel Mariscott” já identificamos esse recurso, como é possível visualizar a seguir:

Dia 9 de novembro de 1971, 12h 30min: uma cena de Chicago dos tempos da Lei Seca em pleno Rio de Janeiro. Uma camioneta da Superintendência do Sistema Penitenciário acabava de deixar o pátio da Penitenciária Lemos de Brito, conduzindo oito presos que iriam prestar depoimento no Tribunal do Júri. Numa esquina da rua Frei Caneca, quase em frente à Penitenciária, um sinal luminoso ficou vermelho. Cinco homens saltaram de dois carros e, armados de pistolas, renderam a escolta da camioneta, feriram um guarda e desapareceram com a viatura e os prisioneiros. Na praia de Botafogo arrombaram a porta traseira e soltaram sete prisioneiros. Em poder dos sequestradores ficou apenas Lúcio Flávio Vilar Lírio, condenado por furto de automóveis e principal testemunha contra o ex-guarda civil Mariel Mariscott de Matos, indiciado no interminável e confuso processo do célebre Esquadrão da Morte carioca. Uma senhora, que tinha levado crianças para a escola maternal Sossego da Vovó, viu quando o carro da SUSIPE estacionou em frente ao número 122 da rua Conde de Irajá. Havia um fuscão bege estacionado nas proximidades, o qual arrancou imediatamente, na contramão, levando em seu interior “quatro homens jovens, muito bem vestidos”. Ao mesmo tempo, outro carro, não identificado, dirigiu-se em grande velocidade para a rua São Clemente (MANCHETE, 1971. N. 1023, p. 15).

Um efeito de sentido explorado nessa sequência é de que o acontecimento se passa no momento em que é narrado. A construção do texto nos leva a “reconstituir”, no campo da figuração, a ação que está sendo descrita e narrada. O narrador “em terceira pessoa” parece funcionar como uma câmera oculta, ao descrever e narrar como tudo ocorreu, e nos apresenta como foi o “sequestro” dos presos. Tal procedimento aparecerá de novo na reportagem que relata a tentativa de fuga de presidiários do Instituto Presídio Evaristo de Moraes, intitulada “A Fuga para a Morte” e na reportagem que noticia a morte de Lúcio Flávio dentro da prisão. Em “Lúcio Flávio: o Homem que Sabia Demais” observamos uma certa reconstituição da cena em que Lúcio Flávio é assassinado dentro da prisão. Como demonstramos abaixo:

Às seis horas e trinta minutos da manhã do dia 28 de janeiro - segundo informaram as autoridades penitenciárias -, Lúcio Flávio Vilar Lírio dormia numa cela da galeria 7, onde estavam mais de 20 presos, no presídio Hélio Gomes, Rio de Janeiro. Foi acordado por Mário Pedro da Silva, o Marujo, seu companheiro de cela, condenado a mais de 200 anos de prisão. Segundo declarou mais tarde à imprensa, Marujo fora agredido por Lúcio Flávio na tarde anterior, quando jogavam cartas. Não reagiu, e esperou a madrugada para conversar com o companheiro. “Mas Lúcio Flávio - afirma o assassino - acordou com um estoque (uma arma pontiaguda feita com uma colher) na mão e tentou me acertar. Eu então consegui desarmá-lo e desfechei vários golpes: primeiro no coração, depois na cabeça. Era ele ou eu. Dentro da prisão não existe

ninguém melhor do que ninguém” (MANCHETE, 1975. N. 1191, p. 25).

Tempos verbais

Os tempos verbais identificados nas reportagens da revista *Manchete* diferem um pouco, mas não muito, do que pudemos observar nas matérias de *O Globo*. Como tempos verbais predominantes visualizam-se o pretérito perfeito do indicativo e o presente do indicativo. Os textos que compõem as reportagens, quase em sua maioria, oscilam entre esses dois tempos verbais. Ora aparece o pretérito perfeito com a função de trazer ao leitor, por meio do relato, os fatos que se passaram e que podemos tomar conhecimento ao ler a reportagem, ora aparece o presente com indicações das ligações dos personagens, de características que possuem e de seus estados. Abaixo segue exemplo do uso desses tempos verbais.

Fernando C.O. tem outra espécie de habilidade: é exímio motorista, um fittipaldi do asfalto, e no volante de um carro torna impossível sua captura. Tem em comum com o cunhado o amor à família, e foi esse detalhe que causou sua prisão. Tão logo se viu em liberdade, Fernando foi descansar uns dias ao lado da mulher e dos filhos, numa praia em Vila Velha, próxima de Vitória, no Espírito Santo (MANCHETE, 1972. N 1078, p. 142).

Em menor escala observamos também o uso do pretérito imperfeito do indicativo. É por meio da combinação do pretérito perfeito do indicativo e do pretérito imperfeito do indicativo que a narrativa engendra certo movimento, ação. A combinação desses dois tempos verbais aparece na narrativa em alguns dos trechos que buscam reconstituir as ações dos fatos. Assim, o pretérito perfeito do indicativo relata os fatos que aconteceram antes do tempo que se conta a narrativa e o pretérito imperfeito do indicativo traz um ideia de continuação desse passado, é como se os fatos que começaram lá atrás ainda estivessem se desenvolvendo no momento que se lê a reportagem. Tal efeito de sentido é importante na construção textual do movimento na história. Abaixo seguem dois exemplos desse uso:

Dia 9 de novembro de 1971, 12h 30min: uma cena de Chicago dos tempos da Lei Seca em pleno Rio de Janeiro. Uma camioneta da Superintendência do Sistema Penitenciário acabava de deixar o pátio da Penitenciária Lemos de Brito, conduzindo oito presos que iriam prestar depoimento no Tribunal do Júri. Numa esquina da rua Frei Caneca, quase em frente à Penitenciária, um sinal luminoso ficou vermelho. Cinco homens saltaram de dois carros e, armados de pistolas, renderam

a escolta da camioneta, feriram um guarda e desapareceram com a viatura e os prisioneiros.

Finalmente, ao amanhecer de um dia do último mês de janeiro - exatamente um ano após a sua última recaptura - Lúcio Flávio Vilar Lírio deixou definitivamente as celas penitenciárias e cruzou pela última vez os muros de uma prisão. Só que desta vez estava morto (MANCHETE, 1975. N. 1191, p. 23).

No momento da invasão, a confusão foi total. Os detentos que estavam armados atiraram desesperadamente, contra os policiais. Nós nos deitamos no chão e eu vi Branco agachar-se sobre o corpo do Coronel Darcy e disparar à queima roupa no seu abdômen. Em dez minutos estava tudo acabado (MANCHETE, 1974. N. 1182, p. 16).

O futuro do presente é mais um tempo verbal identificado, no entanto seu uso é bem tímido. Ele aparece em poucos trechos das reportagens, sempre com a ideia de uma ação que pode vir a acontecer, funciona como uma espécie de especulação da narrativa de quais seriam as próximas cenas daquela história, como o trecho a seguir exemplifica: “Tanto ele como a polícia sabem que o assunto não está terminado. Ele não ficará um minuto sem deixar de pensar em sua nova fuga” (MANCHETE, 1972. N. 1079, p. 142).

Assim, podemos apontar um uso extensivo do pretérito perfeito do indicativo como recurso próprio do relato, de narrativas que buscam apresentar os fatos que já aconteceram. O uso do presente do indicativo é bastante revelador nas reportagens de *Manchete* e aponta como reforço da centralidade que a narrativa tem nos personagens, já que seu uso aqui está muito atrelado à caracterização dos envolvidos e na descrição dos seus estados na história. O uso do pretérito imperfeito do indicativo é mais raro, mas tem uma finalidade clara de trazer uma espécie de continuidade das ações narradas. Por fim, o futuro do presente aparece pouco, mas nos apresenta uma espécie de previsão das ações que o “caso Lúcio Flávio” ainda renderia à narrativa jornalística policial.

4.2.5 *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*: o Romance-reportagem de José Louzeiro em Perspectiva Analítica

A primeira edição de *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* foi publicada pela *Editora Civilização Brasileira*, em 1975. O livro é o segundo volume da coleção intitulada *Romance-reportagem* lançada pela editora no mesmo ano e cujo volume de número um é o romance-reportagem *O Caso Lou: Assim é se lhe parece* de Carlos Heitor Cony. Na quarta capa da primeira edição de *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* lemos:

Em linguagem clara e direta, sem temer a verdade nem curvar-se diante de conveniências, este ROMANCE-REPORTAGEM nos revela a vida e morte de um homem inteligente e audacioso, condicionado pela selva de concreto em que vivemos a se transformar num inimigo público perseguido a ferro e forro. Revelações surpreendentes e chocantes nos demonstrarão que este modelo de sociedade tanto criará outras feras como *Lúcio Flávio Lírio*, quanto as hienas que covardemente o assassinaram (LOUZEIRO, J. 1975, grifo do autor).

O livro de José Louzeiro apresentará em suas páginas parte da trajetória de Lúcio Flávio e de seus comparsas no mundo do crime, além de desnudar as relações e conflitos entre eles e a polícia do Rio de Janeiro. Lúcio Flávio é o personagem principal na narrativa, ao seu lado, reconheceremos Renato Nijini, Fenando C.O., Liece de Paula, Janice e alguns agentes de segurança pública do Rio de Janeiro que aparecem na história com nomes fictícios. O livro tem 199 páginas e é dividido em 20 capítulos.

No texto apresentado na segunda e terceira capa, a editora nos informa: “A estória narrada neste livro aconteceu”. Embora a narrativa tenha uma ordem cronológica - os acontecimentos são narrados em uma sequência temporal - não fica evidente em que anos da realidade concreta eles se passam. O foco da narrativa está centrado em Lúcio Flávio Vilar Lírio, que é apresentado em muitas faces, da mais violenta à mais sensível e humana. Como pano de fundo, observamos a desigualdade social, a violência e a corrupção policial, tal ambiente é apresentado como o propulsor do conflito que move a narrativa. A história termina com o fato que também encerra, de certa forma, as notícias a respeito de Lúcio Flávio, seu assassinato dentro da prisão.

Para que possamos cumprir os objetivos propostos nesta pesquisa, avaliamos o primeiro romance-reportagem de José Louzeiro a partir de categorias narrativas. Assim, poderemos, a seguir, cotejar as narrativas desenvolvidas em ambiente jornalístico e a desenvolvida no romance-reportagem e estabelecer como são as relações intertextuais que elas mantêm. Começaremos pela categoria narrativa daquele que nos apresenta a história: o narrador.

Foco narrativo

Benjamin Abdala Júnior define o foco narrativo como “o ângulo através do qual o narrador nos conta a história” (1995, p. 25). Nesse sentido, podemos observar uma alternância de focos narrativos no livro. A narrativa vai oscilar de ângulo quando apresenta o protagonista, Lúcio Flávio. Assim, é possível identificar um narrador em terceira pessoa com onisciência neutra e um narrador em terceira pessoa com onisciência

seletiva em *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*. O narrador com onisciência neutra pode ser observado na maior parte do livro: nas passagens de ação, no diálogo entre os personagens e na apresentação e desenvolvimento dos personagens, exceto de Lúcio Flávio. Quando a história nos apresenta e representa o protagonista, observamos um narrador com onisciência seletiva.

Baseado na tipologia desenvolvida por Norman Friedman a respeito do foco narrativo, Abdala (1995) define o narrador com onisciência neutra em contraposição ao narrador com onisciência do autor-editor, ou seja, o narrador onisciente que interfere na história com comentários, assim, a onisciência neutra se caracteriza da seguinte forma:

O narrador é onisciente, domina todo o universo ficcional, mas procura criar a ilusão de que não interfere na história. Este foco diferencia-se do anterior pelo fato de que o narrador não faz intrusões, isto é, não faz comentários explícitos. Para o leitor, a presença desse narrador de terceira pessoa é evidente, só que ele não interrompe o relato para colocar os seus pontos de vista críticos. A onisciência neutra deixa no leitor a impressão de que a história se desenvolve por conta própria (ABDALA, B. 1995, p. 28).

Já o narrador com onisciência seletiva é definido por Abdala (1995) como aquele que “penetra no cérebro das personagens” sem filtrar o que encontra, ele vai apenas registrando os pensamentos e sentimentos conforme estão sendo produzidos pela personagem. O que vai diferenciar esse foco narrativo da onisciência neutra é a utilização do discurso indireto livre. Enquanto no narrador onisciente neutro tem-se o predomínio do discurso indireto, no narrador de onisciência seletiva tem-se a predominância do discurso indireto livre (LEITE, 2006).

E é, justamente, a alternância desses dois focos narrativos que podemos observar no romance-reportagem de Louzeiro. A história chega a nós por meio de um narrador em terceira pessoa, que sabe o que pensam e sentem os personagens, mas que vai nos apresentando essa história sem tecer comentários, sem que seja evidente a sua “voz”. E quando a narrativa se direciona ao protagonista temos um acesso profundo ao que ele sente, pensa e rememora, a voz do protagonista chega a nós sem o filtro do narrador, é como se o narrador sumisse radicalmente e quem nos contasse os fatos, nesse momento, fosse apenas Lúcio Flávio e seus devaneios. A alternância dos dois focos narrativos, reforça a impressão de “objetividade”, é como se a história se contasse sozinha. Abaixo segue trecho do livro que exemplifica esse narrador com onisciência neutra, - mais a

frente, em tópico que trata do discurso há exemplos em que é possível identificar o narrador com onisciência seletiva - :

Mais ruídos na fechadura da porta. Aparece 132. Está afobado. Joga um papel e começa a fechar o cadeado. Aos policiais armados de metralhadora, limita-se a dizer:

- Tá tudo em ordem. Tudo em ordem.

E no papel que jogou a Lúcio Flávio lê:

- Dr. Bechara é um homem duro. Vai botar pra quebrar. Aguenta firme até que se possa dar um jeito. Já falei com Moretti. Tá sintonizado.

Lúcio sente um frio percorrer-lhe a espinha. Das outras vezes foram os alicates de bicos de borracha apertando-lhe os dedos, os socos no estômago, a palmatória vibrando na sola dos pés, testículos inchados nos choques elétricos. Desta vez o que seria?

“Coragem Lúcio! Coragem”

Sua voz interior repetia. A voz de Dondinho repetia. A voz de Janice repetia (LOUZEIRO, J. 1975, p. 30).

É pertinente notar que, embora esse narrador tenha acesso aos pensamentos e sentimentos dos personagens e seja escolhida sua como nos apresenta isso, os dois tipos de foco narrativo usados no livro buscam criar uma ilusão de distanciamento, como se esse narrador nos apresentasse apenas o que é ou o que foi. Assim, notamos aqui uma inclinação narrativa próxima à das reportagens, a narração em terceira pessoa e a não intromissão na história por meio de comentários ou críticas cria a ilusão de uma narrativa que se conta sozinha. Quem nos apresenta a parte crítica, a dureza da história são os próprios personagens por meio de suas falas, pensamentos e ações, como fica evidente a seguir:

O tipo atarracado abriu o pacote de dinheiro, começou a contar, nota por nota. Lúcio, sentado entre os dois, ia olhando as ruas tão familiares. Um com mais arborização, outras com casas baixas, espaços gramados onde meninos pobres disputavam partida de futebol. Num instante, enquanto os policiais discutiam a respeito do dinheiro, ele ia lembrando de muita coisa: as pipas que empinava, os livros que lera, as telas que imaginara pintar. E acima de tudo, lembrava as histórias contadas por Dondinho, o preto velho que falava de lugares distantes, de praias ensolaradas e florestas com animais encantados. E mais um vez voltava à prisão. Mais uma vez era arrastado às torturas. O dinheiro que seria sua libertação, bem ali, dividido entre os tipos que não tiveram o menor trabalho, não correram o menor risco (LOUZEIRO, J. 1975, p. 25).

Marcas de referencialidade

O livro de Louzeiro, como a editora bem aponta na segunda e quarta capa, conta uma história que aconteceu. É, como classificado pela coleção, um romance-reportagem. Assim, é preciso que, textualmente, a narrativa acene para alguns “contratos” de veridicção. Costurar a narrativa com elementos que apontem para a realidade concreta é uma das formas de sinalizar ao leitor que essa história tem ligações com o polo do factual. Dessa forma, as marcas de referencialidade são importantes na construção do romance-reportagem e podem ser identificadas ao longo da narrativa.

No texto presente na segunda e terceira capa do livro, a editora já estabelece para o leitor que ele estará em contato com uma narrativa que tem filiação com a realidade. Ela nos informa que “os personagens aqui retratados, foram notícia nos jornais, sofreram e fizeram sofrer”. Somam-se a esses apontamentos outros elementos que nos permitem ir percebendo que essa história, de fato, tem vinculação com a “verdade”. Os nomes dos personagens, dos “bandidos”, que aparecem na história são os mesmos daqueles retratados nos jornais: Lúcio Flávio, Renato Nijini, Fernando C.O., Liece de Paula, Marco Aurélio e Armandinho. Os parentes de Lúcio também aparecem no livro com os mesmos nomes em que são apontados em notícias: Janice, Zulma, Osvaldo e Nadja. Os nomes apontam para pessoas que existem no campo da realidade, assim são uma importante marca de referencialidade na narrativa.

O mesmo ocorre com a localização geográfica. O narrador vai nos apontando os nomes das ruas, os bairros e as cidades em que a narrativa se desenvolve. A história começa com o grupo de ladrões em Brasília, depois se dirigem a Luiziânia onde realizam um assalto, por fim, eles voltam ao Rio de Janeiro e lá em que se passa a maior parte da história. A todo tempo o narrador vai nos avisando onde a história está se passando e esses locais correspondem, em certa medida, aos locais em que a narrativa desenvolvida pela imprensa também apontou. Bonsucesso, no Rio de Janeiro, é um local que aparece com frequência no livro e na narrativa jornalística. Segue um trecho do livro de exemplo:

O cara ALTO, branco e calvo, vestia uma capa comprida. Tinha braços peludos, cabelos grossos aparecendo por baixo da pulseira niquelada do relógio. Descansava um dos braços no balcão do barzinho, perto das torres de energia elétrica, enquanto bebericava uma batida de limão. Queria saber do paradeiro de Lúcio Flávio. Os poucos homens àquela hora no barzinho disseram que há muito tempo não botavam os olhos em Lúcio. Os garotos corriam na rua sem calçamento, desapareciam no descampado onde havia lixo jogado nos pés dos carrapateiros. O policial olhava tudo aquilo com indiferença. Os cabos elétricos, estendendo-se de uma torre a outra, formavam grandes arcos. Embora o dia fosse de sol, com bastante movimento nas ruas de Bonsucesso,

aqueles fios se arqueando na torre, davam ar angustiado ao bairro. O policial admirava a fiação pesada, as grades de sustentação das torres. Não gostaria de morar naquele lugar. Pensava nisso e nas crianças correndo descalças, sem camisa, sem nada. O dono do barzinho esticava um papo inconsequente, relembrava fatos passados da vida de Lúcio Flávio, quando ele era um garoto igual aos que estavam correndo na rua, atrás das pipas (LOUZEIRO, J. 1975, p. 16).

Quanto à categoria tempo, não existe uma marcação temporal de anos, horas, semanas. Aliás, sabemos muito pouco sobre o momento em que as ações se passam, em que ano os acontecimentos aconteceram. Há apenas uma parte da narrativa em que é possível nos localizarmos no tempo, quando no livro vai se narrar a fuga de Lúcio no “famoso” episódio do sequestro do carro que transportava os presos para o II Tribunal do Júri. “Lúcio Flávio olhou o calendário na parede. Era o dia 9 de novembro de 1971, assinalado em gordo número preto. Ponteiros do relógio caminhando para o meio-dia” (LOUZEIRO, J. 1975, p. 125). Também estão embaralhados na narrativa a referencialidade dos policiais e delegados envolvidos no conflito. Os nomes dos servidores da segurança pública que aparecem no livro são fictícios e mesmo a associação por características ou por fatos que poderiam ser comparados ao da narrativa jornalística não é clara. Os fatos, características e as ligações com o grupo de Lúcio Flávio se diluem entre vários dos personagens que representam os policiais e delegados no livro de Louzeiro. Há uma exceção, na passagem em que se conta o episódio do sequestro do carro que transportava presos o motorista e os guardas que estavam no camburão correspondem aos nomes apresentados nas reportagens que noticiaram o fato. Mas vale reforçar que eles aparecem de forma pouco expressiva e somente neste trecho em todo o livro.

Assim, o que podemos apontar é que a obra traz intrincada em sua narrativa algumas marcas de referencialidade. As que apontam para a identificação dos “bandidos” e de seus parentes próximos, por meio da utilização de seus nomes. A localização geográfica da história também é um elemento forte de referencialidade no livro de Louzeiro. Já no que se refere à referencialidade temporal, não foi possível identificar de forma clara o “quando” da história. Da mesma forma, os personagens envolvidos no conflito e que estão associados ao campo institucional da polícia e segurança pública, são construídos de forma a embaralhar sua referencialidade com a realidade concreta e assim confundem o leitor e dificultam o entendimento do ponto para o qual apontam.

Discurso

O discurso - a forma como o narrador apresenta a voz dos personagens na narrativa (GANCHO, 1995) - aparece no romance-reportagem de três formas: por meio do discurso direto, por meio do discurso indireto e por meio discurso indireto livre. A maior parte das falas dos personagens nos são apresentadas por meio do discurso direto, além disso, a reprodução da maior parte dos diálogos também se dá por meio dele. Abaixo um exemplo:

[...]Sentaram-se junto do muro, Piolho explicou o motivo do gelo.
- Tu tá entrando numa errada, bicho. Transar com os caras do Esquadrão da Morte aqui dentro não cola.
Aí Lúcio foi sabendo exatamente o que queria.
- Disseram ser da Polícia Federal
- Conversa, ó meu. Vai por mim. Tou nesta merda há cinco anos. Esses caras são vivos. Aproveitaram que tu sumiu daqui um tempão. E só querem botar a mão no Moretti por dissidência. Morou? Nada além disso. É briga entre eles. Moretti só apaga o cara por motivo de força maior. Eles não: é ali, pão, pão, queijo, queijo.
- Diz pro pessoal que não transo com eles. Me chamaram, tive de ir. Ouvi o que tinham a dizer, fiquei na minha.
- Certo. A gente sabe. Mas só a aproximação deles já esquenta a cuca de todo mundo.
Os guardas chegaram, metralhadoras apontando, os sentenciados se levantaram, seguiram para as galerias. Era a rotina exasperante (LOUZEIRO, J. 1975, p. 96).

O discurso indireto é menos recorrente que o discurso direto e aparece na narrativa para resumir alguns pensamentos e sentimentos dos personagens e também para apresentar dentro de um resumo das ações as falas de cada personagem. Seguem exemplos de como ele aparece no livro:

Marco AURÉLIO não entendia por que Armandinho o chamara. Combinaram a viagem a Goiânia e, de repente, falava em Sobradinho. Não entendia. Estiveram juntos, até tarde, e não parecia haver modificações no plano. Meteu-se no blusão de couro para enfrentar o frio da madrugada em Brasília, puxou o fecho-ecler até o pescoço, enquanto esperava o motor do carro aquecer (LOUZEIRO, J. 1975, p. 1).

Chegaram perto de um trecho da praia, em obras. Lúcio examinou bem, concluiu que poderiam ocultar-se nas montueiras de pedras, paus, ferros e areia. O detetive, imaginando que estivesse sendo arrastado para o que chamam de execução sumária, pôs-se a gaguejar, a implorar, a dizer que tinha feito tudo direito, que ainda não gastara o dinheiro, que não faria nada sem que as coisas estivessem completamente definidas (LOUZEIRO, J. 1975, p. 55)

Já o discurso indireto livre aparece apenas na voz do protagonista, Lúcio Flávio. Aparece sempre que ele está divagando em seus pensamentos ou rememorando sua vida. Nesses momentos, a voz do narrador e de Lúcio Flávio se misturam e não fica claro onde começa uma e onde termina a outra. O discurso indireto livre transcreve os pensamentos do personagem e constrói na narrativa “cenas interiores dos personagens” (ABDALA, 1995, p. 30). Ele será imprescindível na complexificação e humanização do personagem Lúcio Flávio. Segue um exemplo de como aparece na narrativa:

[...] O cinismo o revoltava. A vontade era estrangular os canalhas, terminar com as risadas, conversas cretinas.

- Tu guenta, bandidão. Tu é sabido lá fora.

“Quantas vezes já passara por ali. Quantas vezes a roda teria de girar? Se Janaína me ajuda, Dondinho, por que sofro tanto? Não vou sair vivo da prisão. Jamais sairei. Vou cair apunhalado pelas costas, o rosto no asfalto, a manhã se perdendo para sempre dos meus olhos, como um veleiro que passa. Só que eu é que passei.”

- Onde tu guarda todo esse dinheiro?

O tipo de cara melosa, catiungento como bode, segurava-o pelos cabelos e puxava com a cara na mesa. Aí o outro dava um murro na cabeça, o queixo estalava de encontro à madeira.

- Que é isso? O rapaz merece respeito. É um bandidão de elevado QI.

- Tá virando vedeta. Toda hora os jornais falam dele.

- Mas se fosse tão sabido não se deixava agarrar.

E a roda girava, madrugada afora, gosto de sangue na boca, olhos vermelhos de ódio e humilhação, cabeça estalando de dor.

“Como fugir das pás do moinho? Como interromper a correnteza do rio? Era impossível. Aqueles homens disseram ser de Brasília. Outros apareceriam. Sempre as inovações, mas que no final significavam a mesma coisa. Como escapar de Nelson Caveira? Que história era aquela, sem princípio e sem fim? Um dia na solitária, no descampado de silêncio, patas do cão sem nome arranhando as pedras, teve um desejo que foi invadindo-lhe o corpo, dominando-o até atingir os olhos rasos de lágrimas. Gostaria de ser um cão, como esse, sem dono e sem companhia. Ir por aí. Pelos caminhos e gramados. Perde-se onde o sol tira faíscas da areia, derrama ouro na grama e as borboletas ganham mel e as flores”.

Do alto do caminhão, já fazia tanto tempo, falando na campanha eleitoral ao lado do pai, uma porção de gente ouvindo, sentia-se o garoto mais feliz do mundo. Só ficar um pouco maior, poder ser como os candidatos a deputado e senador. Ir de lugar em lugar dizendo coisas que interessavam a muita gente. Tudo terminou numa farsa. Que escorregão o arrastou ao fundo do abismo? Que amigos eram aqueles que tinham cara de Nelson Caveira, a subserviência de 132, o rosto cínico de Moretti, o olhar sofrido de Liece de Paula, a face traiçoeira de Lúcia? (LOUZEIRO, J. 1975, p. 97).

Flashbacks

O discurso indireto livre será largamente utilizado nos Flashbacks encontrados na narrativa. Ao longo do livro é possível observar alguns *flashbacks*, ou seja, algumas retomadas de ações que se deram em tempo anterior ao tempo em que se desenrola a história. Essas retomadas estão todas ligadas a lembranças do passado do protagonista Lúcio Flávio. Geralmente, estão associadas à sua infância, ao início da sua vida no crime e a momentos anteriores que ele viveu num passado recente.

Esse recurso é primordial para que possamos tomar conhecimento de partes da vida de Lúcio Flávio que são anteriores ao tempo da narrativa, como por exemplo sua infância e o início da vida no crime. Eles ajudam o narrador a desenhar os caminhos que o levaram para a vida no crime e para o sofrimento da vida que ele vive no momento presente da narrativa. Quanto aos momentos de rememoração de um passado recente, esses flashbacks são importantes para nos situar do que se passa na cabeça desse “bandido” que é humano, que está acuado e que vive também cheio de incertezas. Grande parte desses Flashbacks são apresentados por meio do discurso indireto livre. Segue exemplo de uma passagem em que é possível identificá-lo:

Não sabe por que, lembrava o velho Dondinho. Das histórias que contava. Dos seus heróis, que eram todos homens bons. Recordava aquela voz calma e baixa, explicando:

- Herói é quem fica vivo, filho. Pra viver é preciso ciência. Acredite no negro velho. Muita ciência.

Não acreditou em Dondinho ou esquecera suas palavras? Não deu importância. Garotos não ligam pra nada. Encostado naquela parede fria, olhando o rato correr de um lado para o outro, longínquas imagens refletiam-se num espelho: a alegria de aprender a dirigir; segurança de fazer ao volante o que os outros não faziam; uma certa necessidade de exibir-se. Era o melhor em bilhar, sinuca ou conduzindo um carro. Tão bom quanto Paulo de Paris.

- Cadê teu carro, Lúcio?

- O pai vai comprar um, qualquer hora.

Mas era mentira. Desde que mudaram de Belo Horizonte para o Rio, desde que o velho fizera campanha eleitoral de Carlos do Lago, desde que recusara cargos no governo de Juscelino Kubitschek, as coisas foram murchando ao seu redor. E Lúcio sempre respondendo aos que lhe perguntavam pelo carro:

- Qualquer hora o pai traz.

Sabia que era mentira. Mas não se preocupava muito com isso. Um dia iria para Vila Velha. Ficaria por lá um tempão. Pintaria quadros, escreveria um livro. E mais tarde, com seu próprio esforço, teria o carro. Não se incomodava que isso demorasse. Incomodava-se de não estar logo em Vila Velha, na casa de que a mãe tanto falava. Havia um terreno amplo em volta, árvores e trepadeiras floridas, pássaros misturando-se no meio das pitangas maduras.

Paulo Paris é que não topava com essa de casa em Vila Velha. E dizia, fazendo blague:

- A gente o tempo que quer? Coisa nenhuma! Viu o João da Baiana. Foi tomar banho na Barra e até hoje. O mar engoliu. Assim, o que se pode pegar hoje, não se deixa pra amanhã.

Manda servir outro chope. Paulo de Paris era mais velho que Noquinha e o dono do bar advertia:

- Olha esse negócio de menor aqui dentro. Não vai me complicar (LOUZEIRO, J. 1975, p. 28 e 29).

Personagens

A narrativa desenvolvida no romance-reportagem vai nos apresentar uma gama de personagens um pouco mais ampla e complexa do que a dos personagens observados na narrativa jornalística. Há inclusive um aproveitamento dessa categoria pelo autor para criar mais camadas de complexidade ao protagonista da história. Terão certo destaque na narrativa alguns personagens em que não foi possível fazer paralelos com pessoas que compõem, no campo do factual, a história de Lúcio Flávio observada nas reportagens. Dondinho, um amigo íntimo de Lúcio Flávio que o conhece desde criança e tem proximidade com sua família, Padre, um presidiário com quem Lúcio tem contato na prisão e traz importantes reflexões a respeito da condição de presidiário e Hélio Mendonça, um funcionário do presídio (não fica claro qual a função dele, se é diretor ou se tem outra função) que tenta dar outras perspectivas a Lúcio Flávio dentro da prisão, são exemplos desses personagens que não encontramos ressonância na narrativa jornalística.

A respeito deles, em análise feita sobre o livro, Rildo Cosson (2007, p. 192) faz o seguinte apontamento: “Nesse segundo processo de busca interior e de construção de um sentido para estar no mundo, Lúcio Flávio conta com a ajuda e orientação de quatro guias: Dondinho, Janice, Hélio Mendonça e Padre”. Para o pesquisador, tais personagens têm uma função de guias na busca de entendimento de si mesmo que o protagonista passa na narrativa. Dondinho seria o guia espiritual, “[...] ele tanto oferece ao herói o conforto moral e religioso quanto serve de referência segura sobre a existência do bem num mundo no qual não parece haver limites para o mal” (COSSON, 2007, p. 193). Hélio Mendonça é o guia artístico de Lúcio e um exemplo de funcionário do sistema prisional, já que tenta oferecer aos presos alternativas de vida fora do ciclo de violência habitual: “Velho camarada, simpático e vestindo um avental branco, como um médico ou como anjo da guarda, Hélio Mendonça aponta para o herói o caminho da arte como dupla solução para seus descaminhos” (COSSON, 2007, p. 195). Já Padre é um guia que não aponta

caminhos, mas é a representação do caminho, segundo Cosson, ele funciona como um alter ego do herói ou como uma projeção do destino de Lúcio Flávio:

O trabalho de Padre, então, ao contrário dos outros guias, consiste em conduzir o herói para o reconhecimento da morte como a única vitória possível no ambiente em que vivem. O que Padre ensina é que não é apenas aquele presídio de concreto, de onde Lúcio Flávio sempre conseguia escapar, que os prende, mas sim a condição de prisioneiros do jogo, do código e do mundo do crime que enlaça suas ações, contamina seus desejos e determina suas vidas (COSSON, R. 2007, p. 197).

A análise de Cosson nos ajuda a compreender como tais personagens são importantes na narrativa para complexificar o protagonista, Lúcio Flávio, e também a realidade que o cerca. E deixa evidente, como as outras categorias já apresentadas, que Lúcio Flávio é protagonista do livro. Além disso, fica claro que ele é desenvolvido como um personagem redondo, complexo e com transformações ao longo da história. Para além do bandido facínora, Lúcio Flávio será apresentado como um homem com medo, anseios, vontades, sonhos e também cheio de dúvidas. O trecho a seguir exemplifica:

“Que manhã é esta Deus, que não me traz nenhuma esperança? Que confusão, no exato momento da nova possibilidade?”
Leu novamente o plano, acompanhou com atenção o traçado das ruas. Tatuagem chamava-o mas não respondeu. Por que não ser logo como ele, cujo único problema era a lei e com os adversários na prisão? Tatuagem cantava e batia na caixa de fósforos, Julião Beto ajudava no acompanhamento, voz de baixo profundo. E a cantoria até que tinha momentos de beleza, principalmente para Lúcio que estava dividido, partido ao meio. Não havia como sustar com a ação de Moretti, Nijini, Liece e Fernando C.O. Não tinha como explicar ao velhote que a conversa que tiveram fora perdida. Que estava perdido. Não haveria o novo pintor. Tudo não passara de um sonho. De oportunidade que chegara tarde demais, quando a roda se agigantara e girava sozinha, sobre tudo e todos (LOUZEIRO, J. 1975, p. 111).

Ao lado de Lúcio Flávio, tratados de forma mais superficial - como personagens planos, podemos identificar seu irmão Renato Nijini, o cunhado Fernando C.O., Micuçu, Liece de Paula, Victor Klauss, Armandinho e Marco Aurélio. Tais personagens fazem parte do núcleo dos comparsas de crime de Lúcio Flávio, sendo Armandinho e Marco Aurélio os companheiros que traem a confiança de Lúcio e são executados pelo grupo logo no começo do livro. Paulo de Paris é o amigo da infância/adolescência de Lúcio Flávio, quem vai apresentá-lo a uma vida na fronteira da marginalidade, ele é apresentado

na narrativa a partir de lembranças do protagonista. Lígia é a amante de Liece de Paula, Lúcio tem um envolvimento sexual com ela, além disso desconfia que ela está traindo o grupo e passando informações a policiais. São também parte importante da narrativa Dona Zulma e Seu Osvaldo, os pais de Lúcio Flávio. Abaixo seguem trechos em que os pais de Lúcio Flávio aparecem na narrativa e que pode exemplificar como tais personagens são apresentados:

[...] foi uma manhã complicada, aquela. E quem terminou sendo incomodada foi tua mãe. Depois eles voltaram, foram diretamente lá pro apartamento. Levaram teu irmão. Do Zulma - sabe como ela é enfezada - resolveu acompanhar. Seu Osvaldo ia chegando, levaram também. Queriam se vingar da vergonha que tinham passado de manhã. Gente muito peçonhenta, essa da Polícia. Não é à toa que do pé pra mão eles se acabam por aí, metidos nos buracos, como bichos comidos de formiga (LOUZEIRO, J. 1975, p. 48)

[...] - Não dá mais, Dondinho. Não posso voltar. Andei muito nessa estrada e ela não tem volta. Já pensei nisso. Pensei, imaginando que era o que ia me dizer. Mais cedo ou mais tarde. Qualquer dia desses, vão encontrar um jeito de acabar comigo.

- E o que adianta isso tudo, filho? Tu prova o quê, com isso? Já viu como dona Zulma anda triste, como Seu Osvaldo Lira ta sempre assustado?

- Não vejo a mãe há meses. Quanto o pai, é até bom que não veja. Não gostei da covardia dele. Chamar Polícia para prender Fernando C.O. Nunca vi isso. Apontar o rapaz como extremista. E se for? O que é que o velho tem com isso?

- Noca, Seu Osvaldo é teu pai (LOUZEIRO, J. 1975, p. 49).

Janice, a companheira de Lúcio Flávio, também é apresentada como uma personagem plana. Ela vai aparecer ao longo da narrativa através dos pensamentos e lembranças de Lúcio e como uma personagem participante, de fato, da ação ao final do livro. De toda forma, ela é a companheira de Lúcio Flávio, mãe de seu filho Leo e quem ele ama e sente saudade. O desejo de Janice, na narrativa, está sempre ligado ao protagonista, a viver com ele e seu filho como uma família, longe dos conflitos e problemas que acompanham a vida de quem vive na criminalidade. Em certo momento, Janice faz uma declaração ao delegado que resume bem a função que ela exerce, como personagem, no livro:

[...] Quando o delegado Zanela passou a ouvi-la, tudo o que disse é que não participara de nada. Quanto ao seu envolvimento com o chefe da quadrilha, fez uma declaração que o próprio Lúcio também nunca ouvira:

- Segui Lúcio porque o amo e nada neste mundo vale um momento de amor. Se fosse preciso, mataria ou morreria por ele. Estou decidida a

acompanhá-lo a vida inteira, mesmo que isso signifique perigo contínuo de morte. Apesar de tudo, ao lado dele sinto-me completamente feliz. Quantos podem dizer o mesmo? Não colaborei na fuga de Lúcio, nem no assalto de agora. Apenas fugi com ele. Este é o meu primeiro contato com a polícia. Minha angústia é em relação a meu filho. Queria poupá-lo do susto e de todos os sofrimentos que passamos. É tão pequenino ainda. Ele e Lúcio são minha razão de ser, cada um é importante pra mim, a seu modo. Jamais poderia escolher entre um ou outro (LOUZEIRO, J. 1975, p. 172).

Do outro lado do conflito, há os personagens que fazem parte do sistema de segurança pública do estado. Os policiais/detetives corruptos e que estão ora agindo em conjunto com Lúcio Flávio e seus comparsas, ora estão exercendo o papel de agentes de segurança, são eles: 132, Carcará e Moretti. Outro personagem importante desse pólo da narrativa é o delegado Bechara, que parece ser integrante do Esquadrão da Morte e que é responsável por torturar os presos ao colher seus depoimentos. Ele não age em parceria com Lúcio Flávio, pelo contrário, os dois estão sempre um querendo “pegar” o outro. Bechara quer prender e silenciar Lúcio Flávio, que quer se vingar de Bechara pela tortura que passou em uma de suas capturas. Assim como os comparsas de Lúcio Flávio, os agentes de segurança do estado que aparecem no livro também estão representados como personagens planos. Eles vão funcionar como personagens tipo: representando um certo tipo social, o de policiais corruptos e de policiais corruptos e carrascos. O trecho a seguir deixa claro:

Lúcio só despertou das recordações na hora em que Carcará bateu amigavelmente nas suas costas e se preparou para soltar. O carro tinha estacionado numa esquina erma, o matagal crescendo.

- Tá tudo certo do nosso lado. O 132 dá o resto do recado.

Saltou rindo, a porta se fechou e o carro continuou a marcha. Lúcio sabia que Carcará estava levando 30 mil cruzeiro e por esse preço as coisas tinham de ficar bem definidas.

- Você vai estar no interrogatório? - pergunta a 132

- Não sei. Tudo depende.

- Não depende porra nenhuma. Agora nós tamos ou não tamos no mesmo barco? - argumenta Lúcio Flávio.

- Vamos admitir que sim - concorda o policial .

- Ainda não deu pra entender - responde Lúcio.

- Claro que vai se fazer o possível . Já não disse? Só que não pode ser de forma ostensiva. Se o doutor delegado descobrir a transa, já imaginou a merda que dá? - afirma o policial.

- O negócio, meu caro, é simples: quero saber com quem posso contar ou não - diz Lúcio Flávio, incisivo.

- Com a gente é papo firme, não é mesmo Mano? - repete o policial, desta vez dirigindo-se ao motorista.

- É bom que saiba o seguinte,132: não tamo só nessa transa. Há gente boa por trás. Ou pensa que já fugi uma porrada de vezes da penitenciária de graça? - explica Lúcio (LOUZEIRO, J. 1975. p. 27).

A narrativa vai trazer ainda mais personagens que não serão muito desenvolvidos, servirão para representar, principalmente, como se configura o ambiente prisional do Rio de Janeiro. Serão personagens tipo que representam e caracterizam os presidiários e ilustram como se relacionam em um ambiente de muitas dificuldades e hostilidade. Um deles é Mauro Pedro da Silva, o Marujo, presidiário que mata Lúcio Flávio. É mais um tipo “machão”, que gosta de se impor pela violência e submeter os outros presos com quem divide cela. Sua função na narrativa é cumprir com a sina de Lúcio Flávio e matá-lo covardemente na prisão.

Conflito

O conflito presente no romance-reportagem vai tensionar em três pontos. O primeiro é bastante semelhante ao conflito identificado nas reportagens: a relação entre Lúcio Flávio e seus comparsas e a polícia do Rio de Janeiro. Eles são os “bandidos” que assaltam bancos e promovem a “desordem” e os agentes de segurança pública estão sempre em busca de prendê-los e fazê-los “pagar” pelos crimes cometidos. No entanto, essa relação é mais profunda do que o habitual “polícia e ladrão”. Há agentes de segurança corruptos que trabalham em parceria com o grupo de Lúcio Flávio, em troca de bastante dinheiro, eles fornecem “proteção”, ajudam nas fugas e fornecem carros e armas para que o grupo realize alguns dos assaltos. Outros agentes de segurança pública, como o delegado Bechara, não estão dispostos a “negociar” com Lúcio Flávio e sua ação é de perseguição, tortura e tentativa de silenciamento. Enquanto a relação de Lúcio Flávio com os agentes que parecem agir em parceria com seu grupo é de aproximação e distanciamento, de tratos, mas também de desconfiança. Com Bechara e seus capatazes é de conflito direto e vingança. Ao final do livro todas essas relações se embarçam e Lúcio Flávio não sabe distinguir ou entender quem está do lado de quem nessa trama e se ele ainda pode confiar em alguém. Bechara parece ser o homem por trás do Esquadrão da Morte, Moretti não é possível definir se age para ajudar Lúcio Flávio ou em parceria com Bechara para silenciá-lo. E nesse emaranhado de dúvidas e questionamentos, tanto Lúcio Flávio não consegue uma resposta definitiva, como os leitores que acessam a história por meio do seu ponto de vista. Abaixo segue um trecho do livro que apresenta uma parte desse emaranhado:

[...] Moretti metido em problemas. Começava dizendo que Klauss tinha se atolado até o pescoço nas enrascadas de Bechara. Que ele, Moretti, havia justificado o espancador Rozendo Assunção. Relacionava Klauss com o metralhamento de Nijini e Liece. Falava das dificuldades que estava enfrentando e das acusações que surgiam, cada vez mais fortes, apresentando-o como elemento-chave do Esquadrão da Morte. Era uma carta que deixava Lúcio Flávio confuso, ainda que conhecesse Moretti de sobra. Naquilo tudo que ali estava dito, o difícil era saber onde terminava a verdade e começava a intriga (LOUZEIRO, J. 1975, p. 186).

O segundo ponto de tensão do conflito presente no livro é o contexto sócio-econômico que está por trás da narrativa. A condição de pobreza das cidades, o constante estímulo ao consumo que aguça os desejos, a “ambição” que leva garotos e garotas pobres a querer o que não podem ou ainda a necessidade de sobrevivência que os obriga a viver uma vida na fronteira com a criminalidade, as regras do jogo que policiais corruptos comandam e continuarão a comandar sem serem punidos, além das Leis existente que são injustas e que servem para condenar a uma vida de prisão perpétua sem que seja possível uma saída para quem está nesse jogo. Padre apresenta essa realidade:

[...]Sei bem o que fiz para me envolver com a polícia. Depois as coisas foram se avolumando. Erros dos outros, acumulados na minha carga de erros. E um velho imbecil, todo de toga, me perguntando pelo homicídio que não pratiquei. Era tão difícil negar, que terminei acenando que sim. E os anos se somando na pena que não acabará nunca. Um dia chegaram a me levar de volta ao Tribunal. Sabe o que o velinho da toga queria? Dizer, que pelo crime tal, na rua tal, não tinha sido eu culpado. Aí tirou um monte de pena do meu saco de penas e jogou em cima de outro. O careta tinha dito que ele é quem liquidara a mulherzinha, da qual era amante. Veja só! O careta até me olhou com raiva. Queria ser castigado e não admitia que a pena me fosse atribuída. Por aí pode ver, como se briga até pra castigado no lugar do outro (LOUZEIRO, J. 1975, p. 37).

Há também exposto no livro uma condição quase determinante desses homens que estão no crime, após entrar é quase impossível que se mude de destino. Lúcio Flávio vai nos apresentando essa condição por meio das lembranças de Padre e pelas reflexões que faz enquanto pensa na possibilidade de produzir sua arte na prisão e assim mudar suas perspectivas. “Bandido é sinônimo de defunto. Tudo que faço é aperfeiçoar-me para ser um bom defunto” (LOUZEIRO, 1975, p. 37). Este último ponto de tensão é o terceiro que podemos observar na obra. Essa condição determinante de ser um bandido no Brasil vai se misturar à angústia que Lúcio Flávio sente em não querer mais ser um bandido,

mas não poder se desvincular da estrada que já trilhou. É uma espécie de conflito dele com ele mesmo, das escolhas que fez e dos caminhos sem volta que já percorreu. Os trechos a seguir ilustram esse ponto do conflito:

Lúcio ficou olhando. Indecisão de aceitar a continuação do jogo. Vontade de meter-se na sala que lhe oferecera o velhote, diante dos cavaletes e das telas. Retornou à cela preocupado com a fuga que estava organizada. Subiu para o beliche, deitou-se, olhos perdidos num ponto do teto, pensamento vago.

“Como parar aquela maldita roda? Se não fugisse, com mais de 80 anos de pena, apodreceria na prisão?”

Recordava a expressão do velhote, o riso franco, alegria de querer ajudar. Como desperdiçar semelhante oportunidade? E como deixar os companheiros na mão? Que pensaria Nijini? Que diriam Liece de Paula e Fernando C.O.? Lúcio roendo a corda? A confusão aumentava, os olhos no ponto longínquo, dúvida: prosseguir e permanecer.

[...]

Se adoecesse, poderia sustar a ida ao Tribunal. Outros presos iriam. O camburão seguiria na rota do assalto. Os companheiros atacando o carro inutilmente. E se nesse assalto algum deles morresse? Como se arranjaria depois? Como dormir com semelhante pesadelo? E se fosse o próprio Nijini, dando a vida para salvá-lo? Que molecagem seria?

“Não posso, bom velhote. A roda não pode parar. Vem atravessando ruas e praças, passará por cima de mim e continuará, marcando nossa destruição” (LOUZEIRO, J. 1975, p. 110 e 111).

- Nós não servimos pra nada. Dentro ou fora da cadeia, tamos sempre condenados a pagar. É uma dívida que não se contraiu, que nasceu com a gente e que não se pode pagar nunca.

“Tem razão, Padre! Nada de desejos, de pretensões. Tudo nos leva a um completo vazio. Só o mal é permanente. Só a morte pode ser nossa libertação. Um prisioneiro morre todos os dias e eu acho que já morri mais do que qualquer outro” (LOUZEIRO, J. 1975, p. 189).

Ambiente

No sentido do que acabou de ser exposto na categoria acima, é possível visualizar que o ambiente apresentado na narrativa funciona como uma espécie de agente na história. Os espaços visualizados na obra, o contexto socioeconômico, as práticas de tortura e corrupção do sistema de segurança pública, a visão social que se tem de pessoas marginalizadas, tudo isso forma um caldo propulsor dos conflitos e da ação que se narra. É como a editora nos apresenta na quarta capa do livro: "Revelações surpreendentes e chocantes nos demonstrarão que este modelo de sociedade tanto criará outras feras como Lúcio Flávio, quanto as hienas que covardemente o assassinaram". Assim, podemos

afirmar que o ambiente apresentado no livro é parte central da constituição da narrativa. E há um cuidado de Louzeiro em reproduzir esses espaços em consonância com suas práticas e lógicas sociais, com detalhes de seu funcionamento para que fique claro sua importância para a trama. A seguir um exemplo de como as delegacias são retratadas como lugares de tortura livro:

Bechara insiste. Micuçu está indeciso. Sacode a cabeça, olhos avermelhados de sono e desespero. Um dos encapuzados aperta-lhe a garganta. Os dedos grossos vão afundando devagar, Micuçu tem o rosto congestionado, olhos saltados, a língua saindo. Quando as mãos se abrem, outro encapuzado aplica-lhe um tremendo telefone e ele apaga. Um policial pega o balde d'água, joga em cima. Micuçu vai recobrando os sentidos.

O delegado repete a pergunta. Micuçu não responde. Outro encarregado aperta-lhe as pálpebras com os polegares. Micuçu grita, tenta mexer-se, a cadeira sacode mas não sai do lugar, os olhos estão quase saltando das órbitas. Lúcio vira a cara para não ver.

[...]

Lúcio contorce-se quando se inicia a sessão de pancadaria. Ignora o que aconteceu depois disso. Não sabe quanto tempo permaneceu desacordado. Quando abriu os olhos, muito devagar, em qualquer dia, e pôde mexer com as mãos, e pôde escorregar os dedos de leve pelo rosto, sentiu que estava todo cheio e ferimentos. Movimentou as pernas e terminou concluindo duas coisas que o decepcionaram bastante: continuava vivo e com os ossos inteiros. Pouco a pouco, foi recordando: a sala imunda, no andar abaixo do nível da rua, a pia num canto, ele ajoelhado, sendo obrigado a chupar o pau de Cara do Cão, o ladrão chorando em silêncio por causa daquela malvadeza. Então Lúcio Flávio sentiu profunda angústia e as lágrimas começaram a cair. Lágrimas por ele mesmo, por Micuçu, por Nijini Renato que não sabia onde andava, Fernando C.O. (LOUZEIRO, J. 1975, p. 35).

As prisões são espaços de desumanização. As celas com o número de presos superior à capacidade adequada: “Eram seis homens malocados num cubículo que não dava para três” (LOUZEIRO, J. 1975, p. 121). As condições degradantes de alimentação e de realização das necessidades fisiológicas. O ambiente de violência e descontrole. Um espaço que mais degrada e revolta do que apresenta possibilidade de “recuperação” ou de ressocialização daqueles que estão sob a tutela do Estado. “A cela era minúscula. Mal podia mexer-se. A luz e o ar entravam pelo retângulo, do tamanho de um tijolo na parte inferior da porta” (LOUZEIRO, J. 1975, p. 36), essa é a descrição de uma solitária. Assim, vai se formando uma sequência de sujeições que animalizam quem está nestes espaços:

Na prisão não se deve rejeitar nada do que dão. Cada migalha serve como reserva para que o organismo aguente os momentos difíceis, que

são muitos. Havia quem xingasse na hora de comer. Quem encontrasse bichos boiando no feijão. Ele não se dava a esse luxo. Separava os bichos de um lado, tocava pra frente. Muitas vezes fechava os olhos para não ver, parava a respiração para não sentir o cheiro (LOUZEIRO, J. 1975, p. 87).

Somam-se a esses espaços e às suas práticas desumanas a corrupção do sistema de segurança pública, uma justiça míope e punitivista e a impossibilidade, de quem está sendo triturado por esse sistema, de mudá-lo. É como o Padre aponta nas lembranças de Lúcio Flávio: “Hoje a preocupação é só uma: aperfeiçoar-me para ser um defunto legal. Tamos aqui para cultivar a morte” (LOUZEIRO, J. 1975, p. 82). É a permanência da perversidade que continuará se mantendo pela lógica dominante destas instituições, como o diálogo a seguir sugere. Esse é o ambiente apresentado na narrativa e que envolve Lúcio Flávio no seu caminho de agonia.

- Lígia não passa de uma vítima de Bechara? - pergunta vagamente.
- Como quase todos nós. O próprio Moretti, que se considera muito vivo. Bechara meteu-o no esquema do Esquadrão e disso nunca mais sairá. Se conseguir viver. Terminará os dias na cadeia.
- Vieste me propor um negócio, 132. Acho razoável. Tenho dinheiro para pagar o passaporte. Até mais, se for preciso. Quero também te propor um negócio.
Faz uma pausa, olha fixamente a cara gorda, de beiços arroxeados.
- Quero um levantamento completo da vida de Bechara, seus hábitos. Esse tipo já foi longe demais. Tá na hora de parar, de ter a cabeça arrancada do corpo, a cara nojenta amassada com uma pedra.
- Não vai adiantar nada. Outros Becharas surgirão, tão maus ou piores do que ele. Posso conseguir o que quer, mas de pouco adiantará (LOUZEIRO, J. 1975, p. 166 e 167).

Reconstituição textual das ações

Se Lúcio Flávio e seus comparsas renderam aos jornais e revistas fatos empolgantes para as notícias de polícia, no romance-reportagem que explora a história de Lúcio Flávio tais momentos não poderiam ficar de fora e não ficam. Assim como a cobertura de *O Globo* sobre o “caso Lúcio Flávio”, o primeiro romance-reportagem de Louzeiro agencia os momentos de ação para trazer movimento e envolvimento para a narrativa. O livro já começa narrando a execução de dois bandidos do grupo de Lúcio Flávio, Armandinho e Marco Aurélio. Lúcio Flávio descobre que eles estavam traíndo o grupo e então decide que devem ser executados. A seguir, no segundo capítulo, acompanhamos um assalto a banco feito pelo grupo em Luiziana e a fuga que orquestram para não serem pegos pelos policiais. Bem, o que podemos observar ao longo do livro, é

esse movimento entre os assaltos e planejamento de assaltos do grupo, seguido de capturas e torturas nas delegacias, a passagem pela prisão, o planejamento e execução da fuga e então um novo assalto. E para que toda essa ação possa ser reconstituída textualmente observamos alguns recursos textuais empregados.

O narrador em terceira pessoa é quem vai nos conduzir. Ele vai descrevendo os espaços, as pessoas envolvidas, os carros, o ambiente e cada movimento gerado pelos personagens que constroem a ação. É a partir do relato do narrador, com minúcias, que somos introjetados nos momentos de ação. Assim como nas reportagens jornalísticas, o narrador funcionará como uma câmera que vai nos “mostrando” a ação por meio da descrição. É também um recurso muito utilizado no livro e de bastante impacto a utilização da cena - recurso textual em que o tempo do discurso tem a mesma duração do tempo da história, geralmente nas cenas observamos o uso do discurso direto e a reprodução de diálogos - assim, temos a impressão de estarmos de frente ao fato ocorrido, tal qual ele aconteceu. Nesse momentos o narrador “some” e a história se conta diretamente por meio da voz dos personagens. Segue um exemplo:

Lúcio fez sinal ao guarda. Estava com o cigarro na mão e pedia fósforo. O homem chegou perto, ele apontou a arma:
- Vamos assaltar o banco e não gostamos de barulho.
O guarda foi empurrado pela mesma portinhola onde passara Fernando, conduzido pela mocinha sardenta. O gerente estava pálido, alguns funcionários ainda sem perceber direito os fatos. Lúcio Flávio repetiu:
- Todo mundo deitado no chão. O expediente terminou.
O caixa tentou movimento, um disparo na sua direção, ele caiu, agarrando-se ao balcão. Mícuçu apareceu, baixou a porta. O gerente continuava sem querer abrir o cofre, Lúcio chegou perto.
- Anda filho-da-puta. Um segundo mais e leva um tiro no meio da cara (LOUZEIRO, J. 1975, p. 7).

É também bastante característico na reconstituição das ações o uso do pretérito perfeito do indicativo alternado com o pretérito imperfeito do indicativo. A combinação desses dois tempos verbais vai ajudar na construção de sentido do relato de um passado que parece continuar a se desenvolver no momento em que se lê. Ao mesmo tempo que estamos lendo uma história que aconteceu em um tempo passado, ao conhecê-la a partir do relato, parece que ela se estende no tempo e continua a acontecer no momento da leitura. Tal efeito de sentido, aproxima o leitor do fato narrado e traz uma certa sensação de atualidade da ação. A seguir, como exemplo desse recurso, o “famoso” sequestro dos presos e como ele foi contado no livro de Louzeiro:

[...] O camburão estacionou perto, subiram. As portas se fecharam, a viagem começou. O carro avançava devagar, porque àquela hora a rua Frei Caneca estava engarrafada. Dois Volks, um gelo e outro vermelho, fecharam o camburão. O gelo era dirigido por Nijini Renato. O vermelho tinha Fernando C.O. ao volante. Mas foi Nijini Renato quem apareceu primeiro. Estava de botas de camurça, calça preta e blusão lilás, de mangas compridas. Os óculos escuros arredondavam-lhe o rosto, com a barba já bastante crescida, principalmente no queixo. Logo atrás dele, igualmente armados, vinham Fernando C.O., Liece de Paula e Victor Klauss, todos de blusão de couro e largos cintos com fivelas niqueladas. A viatura estava sendo conduzida pelo guarda Pedro Teixeira Xavier, acompanhado dos policiais Guilherme Nascimento e Jairo Farias. Fernando agarrou-se de um lado da cabina, antes que Pedro Xavier pudesse desviar do Volks, tirou-o do volante a coronhadas. Nijini Renato chegou pelo outro lado, ameaçou atirar. Jairo Farias quis reagir, uma saraivada de balas o arrancou de dentro da cabina. Seu companheiro Guilherme Nascimento correu para esconder-se por trás dos automóveis. Terminou atingido num dos braços. Os motoristas dos carros que ladeavam o camburão trataram de subir as calçadas, desaparecer. Muitos entravam pela rua Heitor Carrilho, embora aquele não fosse evidentemente seu destino. Nijini Renato tomou a direção da viatura, Liece de Paula do lado. Victor Klauss e Fernando C.O. retornaram aos Volks. O policial que escapava sem ferimentos pedia ao motorista de táxi que levasse os companheiros ao Pronto-Socorro. O sangue descia da cabeça de Pedro Teixeira, atingido pelas coronhadas, e do braço de Guilherme Nascimento (LOUZEIRO, J. 1975, p. 126).

Tempos verbais

Aliás, abordamos neste tópico os tempos verbais utilizados no livro e quais efeitos de sentido poderemos observar. É recorrente na voz do narrador, enquanto tempos verbais característico do relato, o uso do pretérito perfeito do indicativo e do pretérito imperfeito do indicativo. Assim como foi demonstrado acima, a combinação destes dois tempos verbais podem ser visualizadas em momentos de relato das ações, feito pelo narrador. São, praticamente, os tempos verbais mais utilizados no relato. Também será possível notar, ainda na voz do narrador, o uso do presente do indicativo, principalmente, acompanhado das descrições que acompanham as cenas no livro, como o exemplo mostra: “Fernando C.O. continua falando, Renato Nijini acentua detalhes. Armandinho corta os sanduíches, enche os pratos” (LOUZEIRO, J. 1975, p. 01). O presente do indicativo também é usado em alguns diálogos que compõem as cenas, já que assim consegue aproximar leitor e história, como se as ações apresentadas estivessem se desenvolvendo enquanto se lê: “Senta aí, bandido [...] Leva o bandido para o confessionário [...] É tua vez” (LOUZEIRO, J. 1975, p. 30).

Outro tempo verbal que aparece de forma recorrente na narrativa é o pretérito mais que perfeito. Esse tempo verbal tem bastante proeminência nos pensamentos e

lembranças do protagonista. Isto porque ele vai nos apresentar fatos e situações que se deram em um passado anterior ao passado que está sendo relatado na narrativa. Ele constrói, em conjunto com as outras categorias, o sentido de um passado que não tem mais como ser mudado, ele traz essa carga de apontar as escolhas já feitas, mas que respingam no caminho presente. Como o trecho a seguir evidencia:

E a visão do mundo assim, embaçada de lágrimas, o distanciava para aqueles dias em que tudo começara como brincadeira com Paulo Paris, o moço que usava glostora nos cabelos, estava sempre de roupa engomada e aparecia no conjunto residencial com a bicicleta nova e começava a dar voltas (LOUZEIRO, J. 1975, p. 35).

O futuro do presente do indicativo também pode ser observado na narrativa. Esse tempo verbal vai aparecer nos momentos em que os personagens sonham e tentam tranquilizar-se que no futuro próximo as coisas serão diferentes, “Tenha fé que tudo passará. Tamos vivendo um pesadelo que um dia acaba. Então poderemos ter paz” (LOUZEIRO, J. 1975, p. 151). Há também seu uso nas previsões de que tudo poderá acabar mal: “Se não conseguir parar essa roda maldita, sei que me acabarei em breve” (LOUZEIRO, J. 1975, p. 151). O uso do futuro do pretérito do indicativo e do futuro do subjuntivo são observados nas passagens em que Lúcio e seu grupo fazem planos do que vão fazer com o dinheiro e com a tão sonhada liberdade:

Lúcio, que já se desquitara da mulher, dizia que seu sonho era viajar para o México com Janice, a moça que conhecera na prisão. Nunca mais retornaria ao Brasil. Liece queria ir para a Argentina. Fernando C.O. não tinha muita definição, mas iria também. Nijini talvez fosse para o México, por ser muito ligado a Lúcio (LOUZEIRO, J. 1975, p. 62).

O futuro do pretérito do indicativo aparece também nos momentos em que Lúcio percebe que algumas de suas alternativas e alguns sonhos não se realizarão: “Não haveria pintor. Tudo não passara de um sonho” (LOUZEIRO, J. 1975, p. 111). O que podemos concluir é que, assim como nas reportagens, será observado o uso do pretérito perfeito do indicativo como o tempo verbal próprio do relato e sua combinação com o pretérito imperfeito do indicativo como tempos verbais primordiais na reconstituição das ações. O presente será um tempo verbal importante na constituição das cenas e na aproximação do leitor com o que está sendo narrado. Já o pretérito mais que perfeito do indicativo se encarrega do sentido daquilo que já foi e não tem mais volta, das escolhas já feitas e das oportunidades perdidas. O futuro do presente atuará em sentidos ambivalentes, em alguns

momentos como sinalização de esperança, em outros, com a confirmação de um destino que não se consegue alterar. O futuro do pretérito do indicativo e o futuro do subjuntivo aparecerão na rememoração dos planos e dos sonhos que Lúcio Flávio e seu grupo nutriam. No outro lado da moeda, o futuro do pretérito do indicativo servirá também para construir o sentido dos sonhos que não vão se realizar. Por fim, o que podemos observar é que o tempo futuro, em suas variações, aponta na narrativa, no fim das contas, que não há futuro para os personagens que compõem o grupo de Lúcio Flávio. Por mais que eles tentem alcançar esse futuro dos planos, dos sonhos realizados e da liberdade, estão condenados a morrer no presente de sofrimento.

Imagens

A última categoria analisada no livro parece ser pouco produtiva, até porque tratando-se de um romance-reportagem, de um livro em brochura, a imagem não seria parte tão fundamental. Mas durante a análise realizada, foi interessante observar a escolha das imagens que a editora faz para compor as capas de *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* (1975). A Editora Civilização Brasileira escolheu trazer imagens de Lúcio Flávio que fizeram parte da cobertura jornalística. Assim, a capa do livro traz uma fotografia em preto e branco de Lúcio Flávio em plano médio, com roupa de detento escrito “preso”, semblante sério e tirada de baixo para cima, o que confere a ele certo ar de grandeza. O título da obra vem inscrito sobre a fotografia, em vermelho, como um carimbo, aquele homem é Lúcio Flávio, o passageiro da agonia. As imagens que compõem as capas do livro parecem ser mais um recurso de referencialidade da obra. Elas parecem nos avisar e nos lembrar que a história contada ali tem ligações com o campo do factual.



Imagem 12: Capa do romance-reportagem *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*, publicado em 1975 pela Editora Civilização Brasileira. Fonte: acervo pessoal da pesquisadora.

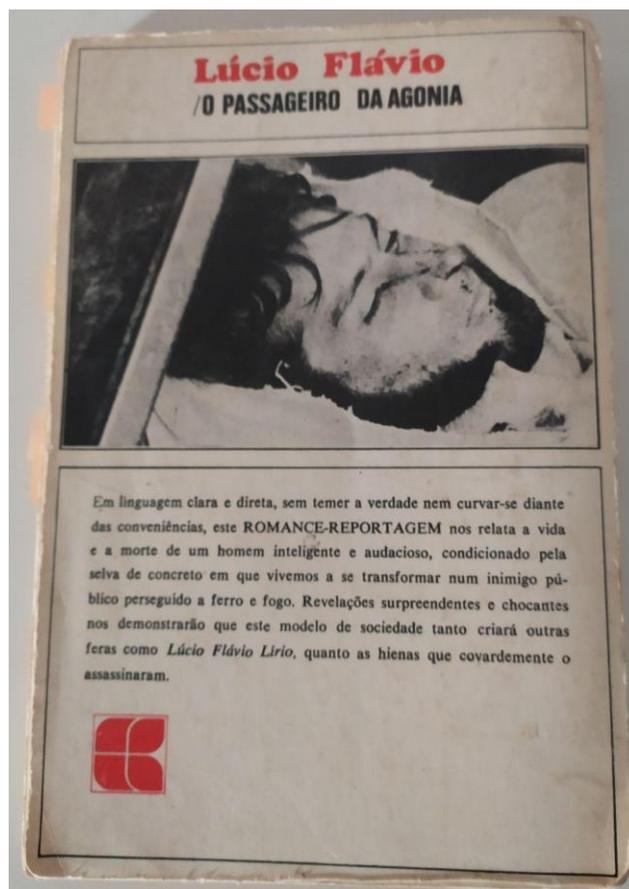


Imagem 13: Quarta capa do romance-reportagem *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*. Fonte: acervo pessoal da pesquisadora.

É pertinente salientar que as imagens que compõem a primeira e quarta capa do livro derivam de imagens publicadas em reportagens da revista *Manchete* sobre o “caso Lúcio Flávio”. A imagem da capa parece ser da mesma sessão de fotografia das imagens publicadas na reportagem “Lúcio Flávio, 200 Anos de Cadeia” presente na edição N. 1078 de dezembro de 1972, há uma pequena diferença no semblante de Lúcio Flávio, no restante, as fotografias são muito parecidas. Já a imagem de Lúcio Flávio morto que aparece na quarta capa parece ser a mesma fotografia, com zoom e de um ângulo diferente, da fotografia em que ele aparece morto na reportagem “Lúcio Flávio, o Homem que Sabia Demais” presente na edição N. 1191 de fevereiro de 1975. Assim, podemos concluir essa análise ressaltando que as imagens construídas a respeito desse “bandido famoso” tem um trânsito evidente entre a imprensa e o romance-reportagem.

5. Mirada Analítico-interpretativa

5.1 Cotejo entre o Material Jornalístico e o Romance-reportagem

Aproveitamos esse último comentário sobre esse trânsito evidente das imagens construídas a respeito de Lúcio Flávio que existe entre a imprensa e o romance-reportagem para apontar um aspecto fundamental que as narrativas jornalísticas estabelecem com a narrativa do livro: há uma intertextualidade implícita entre a história que se desenvolveu nas páginas de jornais e revistas e a história contada em *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*, é a evidência que o “bandido” e seu grupo assume nas páginas de jornais e revistas, são as notícias que os envolvem e contam sobre os fatos, em suma, é a narrativa jornalística sobre o caso que lastreia o factual presente no romance-reportagem de Louzeiro. Mais do que as marcas de referencialidade localizadas no material textual do livro é a relação intertextual implícita da história presente no livro com os fatos narrados na imprensa que funciona como o fiador da realidade narrada. É essa intertextualidade implícita quem aponta para o vínculo dessa história com o campo do concreto, do real.



Imagem 14: Lado a lado: Capa do romance-reportagem e fotografia de Lúcio Flávio presente na reportagem de *Manchete* “Lúcio Flávio: 200 anos de cadeia” de 16 de dezembro de 1972, edição N. 1078. As semelhanças entre as duas são evidentes. Fonte: acervo pessoal da pesquisadora.



Imagem 15: Fotografia de Lúcio Flávio morto usada na quarta capa da primeira edição de *Lúcio Flávio, O Passageiro da agonia* parece ser a mesma fotografia publicada na reportagem de *Manchete* “Lúcio Flávio, o homem que sabia demais” de 15 de fevereiro de 1975, edição N. 1191. Fonte: acervo pessoal da pesquisadora.

Na conceitualização da intertextualidade implícita Koch, Bentes e Cavalcante (2012) apontam que existe uma relação de intertexto sem que a fonte desse intertexto esteja citada, referenciada, no entanto, há uma intencionalidade do produtor de que essa relação seja captada e entendida pelo leitor/ouvinte para que o efeito de sentido que se deseja seja alcançado. É justamente o que podemos observar acontecendo entre o livro e a narrativa jornalística: parece haver uma intencionalidade clara dos produtores do livro em ancorar a história de *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* à história contada na imprensa a respeito de Lúcio Flávio e seu grupo. Seja por meio do trânsito das fotografias (as presentes nas capas do livro e as que foram veiculadas em reportagens da revista *Manchete*) ou pelas afirmações que vamos encontrando nos textos adjacentes - localizados na segunda, terceira e quarta capa - de que aquela história aconteceu, de que aqueles personagens “foram notícia nos jornais”. Ligar a história contada no livro às notícias de jornais parece ser fundamental para sua fixação ao campo do factual.

Tal apontamento nos leva diretamente à intertextualidade temática existente entre as reportagens e o livro. Ambas narrativas apresentam a mesma “fábula” - na

conceituação de Todorov (1970) que define fábula como a realidade evocada -, têm como base a mesma história. Assim, visualizamos muitas semelhanças de condução dessa história. A primeira que apontamos são as pessoas que aparecem retratadas nas narrativas. Observamos os mesmos personagens - ou grande parte deles - e mais do que isso, é possível visualizar uma caracterização desses personagens muito próxima nos dois ambientes editoriais: narrativa jornalística e narrativa do romance-reportagem. Principalmente quando olhamos para o protagonista do livro: Lúcio Flávio Vilar Lório. Vejamos os exemplos a seguir:

Os poemas de Lúcio Flávio raramente se referem à prisão, e quando isso ocorre, é uma forma bastante romântica. Poucas vezes ele sai do lirismo desatado (a sugerir, ainda, uma vez, o “primeiro amor” adolescente) para lembrar sua condição de prisioneiro

Sua poesia reflete saudade quando diz “longe de ti, este amor me põe agitado/Como um mar de agosto”, ou ainda, “a música que farei para você, Janinha/ Neste momento de dor, de saudade e uma profunda tristeza. / Serei como o ar invisível, / Que só faz perceber por meio da brisa”.

É o homem apaixonado, cheio de carinho que Janice ama, esquecendo sua outra face, de delinquente condenado a 250 anos de prisão. “Cantarei a canção mais triste, / Mas que transmita carinho e ternura, / Oferecerei o melhor de mim a Janinha, que me ama” (O Globo, 18 de março de 1974, p. 08).

Dotado de um QI elevado, maior do que o dos guardas e carcereiros encarregados de sua prisão, Lúcio Flávio é bem apessoado, culto, aprecia e pratica a escultura, a pintura, faz versos e tem uma inteligência rápida, um bom conhecimento de assuntos gerais.

[...]

Aliás, a personalidade de Lúcio Flávio escapa aos padrões habituais do simples criminoso de assaltos a mão armada. Ele faz versos, quase sempre inspirados em seu filho, Don Rodrigo.

[...]

É este homem que tem sobre si a condenação de quase 200 anos de prisão. Para ele, as alternativas são a resignação ou a fuga. Até hoje, não conseguiu resignar-se ao longo das 32 prisões anteriores. E obteve amplo sucesso com as suas 32 fugas. Tudo leva a crer que a sua acidentada história não terminou com a sua última captura (MANCHETE, 1972. N. 1078, p. 142)

O trecho a seguir pertence ao capítulo II do romance-reportagem, no capítulo anterior, Lúcio mata Marco Aurélio e Armandinho de forma, aparentemente, fria. E, nesse momento, deparamo-nos com o lado "facínora" desse bandido, no entanto conforme a narrativa vai avançando podemos acessar outras faces de Lúcio Flávio, uma face sentimental, de amor e saudade. É essa complexidade, essa dualidade desse personagem

- que terá matizes diferentes nas reportagens e no livro, dado os recursos discursivos específicos de cada suporte - que observamos na caracterização da narrativa jornalística e da narrativa livresca. Segue o trecho:

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

- Fazia o que Armandinho mandava. Nunca me intrometi (LOUZEIRO, J. 1975, p. 14).

Para além de uma aproximação de caracterização, identificamos momentos em que as cenas, que buscam dar conta de ilustrar quem é esse “bandido” tão peculiar, são usadas tanto no livro como na narrativa jornalística e de forma, textualmente, próxima. Tão próxima que o trânsito textual entre uma e outra é evidente, como demonstramos a seguir:

Aos nove anos de idade, tendo ficado sozinho em casa (um apartamento no segundo andar de um pequeno prédio no bairro carioca de Benfica) enquanto os pais iam ao cinema, o garoto Noca improvisou uma corda de lençóis e desceu pela janela, juntando-se, na pracinha, aos outros meninos de sua idade que brincavam. No regresso dos pais, ele disse:

-Nunca mais me deixem assim sozinho. Não há pior sensação do que a de sentir-se preso e abandonado

Por toda a sua vida o menino carregaria as marcas dessa experiência infantil, e quando se transformou em personagem obrigatório das crônicas policiais de todo Brasil, uma legenda passou a acompanhá-lo: a de notável empreendedor de fugas, a de prisioneiro rebelde que prisão alguma era capaz de guardar por muito tempo (MANCHETE, 1975, N. 1191, p. 23).

[...] Lúcio ficou pensando o quanto as coisas aconteciam com ele, exatamente o contrário.

“Tenho medo de escuro e vivo nas trevas; tenho medo de sangue e sou um criminoso.”

- Nunca mais me deixem só!

Gritava para a mãe e o pai que aproveitaram enquanto dormia e foram ao cinema. Quando acordou e viu o apartamento escuro, sem ninguém além dele, pôs-se a chorar. E a primeira ideia que lhe ocorreu foi amarrar um lençol na janela e por ele descer até a rua. Juntou-se aos vizinhos, aguardou a volta dos pais. Isso fora há tantos anos. E tantas

outras vezes já fugira pelo lençol, para não ficar só, nas trevas e na solidão. E no entanto sempre que vinha para o halo de luz, o halo das manhãs floridas de sons e margaridas, os tentáculos do polvo o puxavam de novo para a sobra que era seu destino e sua perdição (LOUZEIRO, J. 1975, p. 153).

Em outros momentos, ainda é possível identificarmos uma intertextualidade implícita das características atribuídas a Lúcio Flávio pelas reportagens do jornal *O Globo* e da revista *Manchete* que o livro retoma e utiliza na construção de uma cena. Acessamos a cena por meio dos pensamentos/lembranças de Lúcio Flávio em que policiais debocham dele ser um preso de alto QI ou “vedete” - características fartamente atribuídas a Lúcio Flávio na narrativa jornalística - enquanto o espancam:

O tipo de cara melosa, catiungento como bode, segurava-o pelos cabelos e puxava com a cara na mesa. Aí o outro dava um murro na cabeça, o queixo estalava de encontro à madeira.
- Que é isso? O rapaz merece respeito. É um bandidão de elevado QI.
- Tá virando vedeta. Toda hora os jornais falam dele.
- Mas se fosse tão sabido não se deixava agarrar.
E a roda girava, madrugada afora, gosto de sangue na boca, olhos vermelhos de ódio e humilhação, cabeça estalando de dor (LOUZEIRO, J. 1975, p. 97).

Janice, companheira de Lúcio, terá uma caracterização ainda mais próxima. Tanto nas reportagens como no livro ela será a “amada” de Lúcio e a mulher que parece ter a vida direcionada a segui-lo e amá-lo. Há ainda na caracterização, apresentação dessa personagem uma intertextualidade evidente entre a reportagem publicada por *O Globo* que relata a última prisão de Lúcio Flávio e a passagem do romance-reportagem que conta o mesmo fato, ambos os textos utilizam as mesmas declarações de Janice. Será possível observar trechos com o mesmo texto, inseridos da mesma forma: por meio de discurso direto. Parece-nos um deslocamento intertextual em que o livro “reaproveita” a declaração registrada no jornal e reelabora para que se integre à sua narrativa:

“Segui Lúcio Flávio porque o amo e nada neste mundo vale um momento de amor. Se fosse preciso, mataria ou morreria por ele. Estou decidida a segui-lo toda vida, mesmo que signifique o perigo contínuo da morte. Apesar de tudo, sou completamente feliz. Quantos poderiam dizer o mesmo?”
Essas foram as primeiras palavras de Janice Milagres de Souza na delegacia. Nervosa, mas conservando sempre um sorriso irônico e fumando sem parar, assegurou: “esta prisão não me assusta: Lúcio vai sair de novo. É coisa certa, e estarei com ele. Agora, desde o primeiro

momento contava com a morte, mas mesmo assim em nenhum segundo pensei em deixá-lo”.

- Não colaborei com a fuga - continua Janice - apenas fugi junto. Este é meu primeiro contato com a polícia, mas não tenho medo porque nada devo. Quando segui Lúcio, sabia que devia pagar o preço do meu gesto. Se for muito caro, pago da mesma forma.

Lúcio ouve o que ela diz e agradece com um beijo. Pede que ela tenha calma apertando-lhe as mãos.

- Minha angústia agora é em relação a meu filho. É terrível para mim separar-me dele mesmo que por instantes. Queria poupá-lo do susto e de todos os sofrimentos que passamos. É tão pequenino ainda. Ele e Lúcio são minha razão de ser, cada um importante a seu modo. Jamais poderia escolher entre um e outro (O GLOBO, 31 de janeiro de 1974, p. 10).

[...] Quando o delegado Zanela passou a ouvi-la, tudo o que disse é que não participara de nada. Quanto ao seu envolvimento com o chefe da quadrilha, fez uma declaração que o próprio Lúcio também nunca ouvira:

- Segui Lúcio porque o amo e nada neste mundo vale um momento de amor. Se fosse preciso, mataria ou morreria por ele. Estou decidida a acompanhá-lo a vida inteira, mesmo que isso signifique perigo contínuo de morte. Apesar de tudo, ao lado dele sinto-me completamente feliz. Quantos podem dizer o mesmo? Não colaborei na fuga de Lúcio, nem no assalto de agora. Apenas fugi com ele. Este é o meu primeiro contato com a polícia. Minha angústia é em relação a meu filho. Queria poupá-lo do susto e de todos os sofrimentos que passamos. É tão pequenino ainda. Ele e Lúcio são minha razão de ser, cada um é importante pra mim, a seu modo. Jamais poderia escolher entre um ou outro.

Quando Janice termina de falar, Lúcio envolve-a com os braços algemados, beijam-se. As lágrimas de Lúcio confundem-se com as dela (LOUZEIRO, J. 1975, p. 172).

Os exemplos são flagrantes de como há um trânsito intertextual entre as narrativas. De modo menos evidente, tal semelhança se repetirá com outros personagens, principalmente com aqueles que representam os companheiros de Lúcio Flávio e com os que representam seus familiares. Seu Osvaldo e Dona Zulma, por exemplo, terão características muito próximas nas reportagens e no livro: Dona Zulma é uma mãe preocupada, que sabe dos erros dos filhos, mas espera que eles “paguem” por eles sem que sejam torturados ou executados. Seu Osvaldo é pai presente, mas indiferente aos anseios dos filhos, que pouco soube compreendê-los e compreender suas necessidades. Ambos sofrem pelas consequências da vida no crime que os filhos escolheram e denunciam a forma como foram executados, Dona Zulma com muito mais destaque, tanto nas reportagens como no livro. Os exemplos a seguir mostram essa semelhança de caracterização:

Chorando, olhos cheios de ternura, Dona Zulma Gomes Vilar fala do seu filho:

-Eu não me envergonho dele. Sei que errou e a prisão é o seu castigo justo. Mas para mim será sempre o filho amoroso e bom, querido pelos irmãos (MANCHETE, 1971, N. 1023, p. 17).

No dia das visitas, era a mãe quem ali estava. Com saudade via aquele rosto sofrido.

“Não chore assim, mãe. Quando for embora, não quero me lembrar da senhora sempre chorando.”

- Noquinha, como a gente é triste. Como me sinto infeliz.

Ficou olhando para a mãe e já não entendia o que dizia. Preocupava-se apenas em vê-la, como se fosse a última vez (LOUZEIRO, J. 1975, p. 194).

Tais similaridades também comparecem em outras categorias como o conflito que movimentam as narrativas, o ambiente - atuando como agente das ações e como definidor dos “destinos” - e a reconstituição textual das ações. Em certos pontos tensores do conflito ainda localizamos o intertexto entre termos que vão colocar Lúcio Flávio de um lado do conflito e delegados/policiais/investigadores de outro. Um exemplo é a famosa frase “Olho por olho, dente por dente”. Esse “ditado popular” que traz embutido em si a ideia de vingança, de cobrança e que pode ser observado em uma matéria de *O Globo* e na narrativa do romance-reportagem, como demonstramos a seguir:

Detetive Gargaglione: “Olho por olho, dente por dente”

-Em relação à minha família e a de meus companheiros, as providências e resguardo já foram tomadas, mas, se alguma coisa lhes acontecer, será cobrada com juros, *olho por olho, dente por dente*.

Assim falou o detetive Fernando Gargaglione, chefe do Setor de Diligências Reservadas do Alto da Boa Vista, em resposta à promessa de Lúcio Flávio, de vingar a morte do irmão Nijini, metralhado pelo policial e seu grupo.

-As mortes de Nijini e Liece foram durante a diligência. Nós fomos prendê-los e não matá-los. A culpa não foi dos policiais e sim dos bandidos, que reagiram à ordem de prisão. Há a mesma disposição para a captura de Flávio. O desejo da polícia é prendê-lo vivo e aos seus comparsas, também fugitivos da Penitenciária Lemos de Brito, sem um arranhão. Caso ocorra outra coisa, isso não depende da nossa vontade. Enquanto falava, o policial azeitava sua metralhadora, momentos antes de sair com sua turma, para diligência em um subúrbio carioca e, posteriormente, rumo ao Estado do Rio [...] (O GLOBO, 29 de agosto de 1972, p. 26, grifo nosso)

Agora estava certo que não pensaria bateria com as caçarolas nas grades, não daria o berro de misericórdia, não deixaria que jogassem a toalha. E quando, mais cedo ou mais tarde, encontrasse Bechara na rua estreita e sombria, ele vindo sem perceber, então seria o momento do

grande ajuste. O canivete aberto na mão, pronto para rasgar as veias em cima dos olhos. *Olho por olho*. Não adianta pensar em outros termos (LOUZEIRO, J. 1975, p. 42, grifo nosso).

A vingança que Lúcio Flávio planeja pela morte do irmão Nijini Renato também é parte do conflito das duas narrativas: a jornalística e a livresca. Como os exemplos mostram:

Não fosse a barbearagem de Fernando, é provável que Lúcio Flávio ficasse solto durante mais tempo, até sentir-se seguro para cumprir a sua promessa: matar os policiais envolvidos no tiroteio em que morreu seu irmão Nijini Renato Vilar Lírio. Para Lúcio a polícia teria encenado uma farsa à saída do túnel do Leme, meses atrás, a fim de dar a impressão de que estava sendo atacada [...]

[...]

Não foi difícil localizar o pai do criminoso, preso logo em seguida, juntamente com uma outra de suas filhas. Os dois deram o serviço a respeito de Lúcio Flávio. Para evitar um tiroteio, os policiais obrigaram Osvaldo, o pai, e Selva, a irmã, a integrarem a diligência. Todos sabiam que o próximo encontro entre Lúcio Flávio e o policial Vilela terminaria com a morte de um deles. Vilela fazia parte do grupo de policiais que trocou tiros com o irmão de Lúcio Flávio e foi responsabilizado por este como o autor do massacre. Apesar disso, o encontro foi pacífico (MANCHETE, 1975, N.1078, p. 142).

[...] Quando a oportunidade se apresentasse, iria embora. Não para desaparecer da cidade e, sim, para ajustar contas com os matadores de Nijini. Andaria atrás deles o tempo que fosse necessário. Uma semana, um mês, um ano inteiro, no sol e na chuva, de noite e de madrugada, pelas esquinas e nas bocas. Mais cedo ou mais tarde os encontraria. Todos estão sempre se encontrando. Com eles não seria diferente. Acionaria também Moretti.

- Vamos ver se ele liquida os colegas com a mesma facilidade com que mata os bandidos que não fazem o seu jogo.

“Dou estouro de 50 mil num banco qualquer e te entrego a nota Moretti, mas quero os caretas que fuzilaram Nijini com o terno de madeira, desfilando numa alameda de cemitério. Quero eles antes de mim” (LOUZEIRO, J. 1975, p. 182).

Como ficou evidenciado nas análises narrativas do jornal, da revista e do livro, o conflito base que estrutura as narrativas é o mesmo nos três suportes. Temos: Lúcio Flávio, um criminoso tornado “famoso” pela ampla exposição midiática, contra todo o aparato de segurança pública do Rio de Janeiro, seja ele representado pelas instituições que o compõem, policiais, delegacias e prisões ou pela parcela corrupta que faz parte dessas instituições. Quando a narrativa vai se afunilando para uma centralização na personagem de Lúcio Flávio, começamos a visualizar mais uma nuance neste conflito o ambiente de violência e desigualdade social e a “sina” definidora de “bandidos” como

Lúcio Flávio, que estão fora das instituições e que não têm o aparato econômico a seu favor. O desfecho dessa história também se repete em cada um desses suportes: Lúcio Flávio leva a pior e é morto dentro da prisão.

O ambiente é mais uma categoria tratada de forma próxima na narrativa jornalística - principalmente nas páginas da revista *Manchete* - e na narrativa do romance-reportagem. Tanto o livro como as reportagens que falam a respeito de Lúcio Flávio publicadas pela *Manchete*, e as denúncias presentes na carta escrita por ele e publicada pelo jornal *O Globo*, apresentam a desigualdade social, a violência dentro das instituições de segurança pública e a corrupção policial como pano de fundo. É também notável na construção narrativa da revista e do livro uma certa ideia de que o destino final de Lúcio Flávio é o encarceramento ou a morte, como se as possibilidades de um novo recomeço, de uma vida fora da criminalidade não lhe fossem possíveis. Na primeira reportagem publicada pela revista *Manchete* a respeito do caso, Lúcio Flávio é descrito como “o homem que deve morrer”. Vejamos outros exemplos a seguir:

Todas as grandes concentrações urbanas, com excesso de gente no desemprego e sem habilitações técnicas para ocupar funções remuneradoras, vivendo parasitariamente, à margem da sociedade e da lei, têm destes problemas. Mas raras vezes num grau tão chocante como em nosso país. Por isso mesmo, diariamente são anunciadas novas providências para combater a crescente onda de crimes (MANCHETE, 1972. N. 1040, p. 23).

A sua prisão encerra - pelo menos provisoriamente - o sonho que acalentava nos últimos meses, ou seja, recomeçar uma vida nova, ao lado da mulher e do filho, num lugar bem distante como São João do Sobrado, vila pobre, sem recursos, onde, com a sua experiência, poderia ser útil aos outros e a si próprio. Uma de suas qualidades é essa: saber recomeçar tudo de novo, com paciência e obstinação (MANCHETE, 1972. N. 1078, p. 142).

Quando foi preso, prestou declarações bombásticas à imprensa: acusou todo o sistema penitenciário carioca de corrupto. Afirma que uma de suas irmãs, Nadja, era amante de Jorge Vital, o diretor da penitenciária, e que conseguira fugir depois de comprar a cumplicidade de vários guardas e carcereiros, que teriam inclusive fornecido as armas para a fuga. A partir de então, quando instaurou-se um inquérito para apurar tais acusações, Lúcio Flávio sentiu que poderia morrer a qualquer momento. Seu silêncio definitivo era importante para uma série de pessoas, principalmente, para aquelas que ele acusava (MANCHETE, 1975, N. 1191, p. 25).

Outra coisa que a muito já deveria ter tido fim, é o fato de quando um preso faz qualquer queixa a uma autoridade, ser imediatamente

castigado sem que ninguém procure saber até onde alcança a veracidade da denúncia, esta isenção de responsabilidades por parte de autoridades maiores, faz com que preso se sinta totalmente desprotegido, incentivando-o a procurar resolver a sua maneira seus problemas. Eu, particularmente, aproximadamente a 2 (dois) meses, solicitei uma audiência com o Sr. Superintendente e outra ao Exm^o Dr. Juiz das execuções criminais para expor tudo de anormal, vil, desumano e covarde que vinham acontecendo na Milton Dias Moreira por parte da Direção e o corpo de guardas daquele estabelecimento e sabem o que aconteceu? O requerimento ao Superintendente foi embargado pelo diretor e o enviado ao Juiz das execuções criminais, voltou, apesar de ter seguido os meios legais, dizendo que o juiz não poderia me atender e que procurasse o Serviço Social daquele estabelecimento, o que diga-se de passagem, é a seção mais recalcada, humilhante e desleixada de todo o Sistema; então ante ao total desinteresse das autoridades pelo problemas da “CASA DE HORRORES” Milton Dias Moreira, não tive outra alternativa a não ser extravasar o ódio e a revolta e a sede de vingança contra quem de direito, ou seja: Diretor, chefes e os esfomeados e pestilentos guardinhas penitenciários (LIRIO, L. F. Carta publicada n’O Globo em 31 de janeiro de 1974, p. 10)

O romance-reportagem traz esses mesmo agentes, ilustrados nos exemplos, para a sua ambientação. O livro nos desvela uma realidade social de pobreza no bairro onde Lúcio Flávio cresceu e onde mora sua família, mostra como sua vaidade e desejo por possuir bens que sua família não podia comprar o levam a caminhos de criminalidade. Mas, fundamentalmente, mostra a força que a corrupção policial, as torturas dentro de delegacias e prisões e a “sina” de um criminoso têm na definição da vida daqueles que estão mergulhados nessa realidade.

Os garotos corriam na rua sem calçamento, desapareciam no descampado onde havia lixo jogado nos pés dos carrapateiros. O policial olhava tudo aquilo com indiferença. Os cabos elétricos, estendendo-se de uma torre a outra, formavam grandes arcos. Embora o dia fosse de sol, com bastante movimento nas ruas de Bonsucesso, aqueles fios se arqueando na torre, davam ar angustiado ao bairro. O policial admirava a fiação pesada, as grades de sustentação das torres. Não gostaria de morar naquele lugar. Pensava nisso e nas crianças correndo descalças, sem camisa, sem nada. O dono do barzinho esticava um papo inconsequente, relembrava fatos passados da vida de Lúcio Flávio, quando ele era um garoto igual aos que estavam correndo na rua, atrás das pipas (LOUZEIRO, J. 1975, p. 16).

Lúcio contorce-se quando se inicia a sessão de pancadaria. Ignora o que aconteceu depois disso. Não sabe quanto tempo permaneceu desacordado. Quando abriu os olhos, muito devagar, em qualquer dia, e pôde mexer com as mãos, e pôde escorregar os dedos de leve pelo rosto, sentiu que estava todo cheio e ferimentos. Movimentou as pernas e terminou concluindo duas coisas que o decepcionaram bastante: continuava vivo e com os ossos inteiros. Pouco a pouco, foi recordando:

a sala imunda, no andar abaixo do nível da rua, a pia num canto, ele ajoelhado, sendo obrigado a chupar o pau de Cara do Cão, o ladrão chorando em silêncio por causa daquela malvadeza. Então Lúcio Flávio sentiu profunda angústia e as lágrimas começaram a cair. Lágrimas por ele mesmo, por Micuçu, por Nijini Renato que não sabia onde andava, Fernando C.O. (LOUZEIRO, J. 1975, p. 35).

- De qualquer forma, se a erva não der pro meu gado, parte-se para outro plano.

- Acho que não - responde Lúcio. - Tou em fim de carreira. Com esse caso vou colocar umas coisas em ordem e me mando.

- Se manda?

- Claro. Tenho outros planos.

- Tá maluco. Um tempão estrepado. Aí Moretti chega, oferece condições reais de *trabalho* e fala em se mandar? Não dá pra entender. Ficou lelé da cuca?

- Talvez tenha ficado. É por isso que vou sair do jogo

- Ó meu, se tá falando sério, é preciso que saiba de uma coisa: ninguém consegue segurar o carro quando dispara na ladeira. É nosso caso. Também pensei em me regenerar. Levar uma visa honesta e simples. Mas quem é que pode? Se insistir nisso eles me queimam pelas costas e tu vai no mesmo caminho. Tira essas maluquices da cabeça e vamos em frente. Vamos ver o que dá.

Lúcio continua olhando a estrada. Na verdade Moretti tinha razão. Há muito tempo vinha tentando pular fora daquele trem, mas as peias que o prendiam eram fortes (LOUZEIRO, J. 1975, p. 130, grifo do autor).

- Nós não servimos pra nada. Dentro ou fora da cadeia, tamos sempre condenados a pagar. É uma dívida que não se contraiu, que nasceu com a gente e que não se pode pagar nunca.

“Tem razão, Padre! Nada de desejos, de pretensões. Tudo nos leva a um completo vazio. Só o mal é permanente. Só a morte pode ser nossa libertação. Um prisioneiro morre todos os dias e eu acho que já morri mais do que qualquer outro” (LOUZEIRO, J. 1975, p. 189).

A reconstituição textual das ações é mais um recurso que pode ser localizado tanto nas narrativas desenvolvidas pela imprensa como no romance-reportagem. Toda a trama que envolve Lúcio Flávio e seus comparsas na briga de “gato e rato” com a polícia é cheia de movimento, de momentos com ações e adrenalina. E, como foi evidenciado nas análises narrativas, essas ações são fartamente exploradas pelas reportagens, principalmente pelo jornal *O Globo*. Logo na primeira reportagem veiculada tanto no jornal *O Globo* como na revista *Manchete*, temos o relato do sequestro dos presos e, nos textos, recursos discursivos que buscam construir movimento e reconstituir as ações do fato. Os exemplos a seguir nos relembram:

[...] O carro de presos não havia percorrido 160 metros quando, na esquina das ruas Frei Caneca e Heitor Castilho, foi atacado pelo grupo

armado. O motorista e os guardas foram obrigados a abandonar o veículo e, ainda não refeitos da surpresa, procuravam abrigo atrás de alguns carros estacionados junto ao meio-fio, quando uma saraivada de balas foi despejada contra eles.

O guarda penitenciário Guilherme do Nascimento, casado, de 49 anos, foi atingido no braço direito. O projétil saiu na axila. Vendo tombar o companheiro, o guarda Jairo Farias correu em direção ao presídio para dar o alarme. Foi também alvejado, mas não foi atingido.

Segunda rajada

A confusão era grande no local, quando se aproximou, dirigindo o Gordini GB-211-89-90 o PM Mário Domingos Pereira, do 1º Batalhão. O militar saltou do seu carro e abordou o homem que chefiava a operação, perguntando-lhe o que estava acontecendo e ouvia a resposta: - Calma, amigo. Aqui tudo é polícia e a situação já está resolvida. (O GLOBO, 10 de novembro de 1971, p. 22).

Dia 9 de novembro de 1971, 12h 30min: uma cena de Chicago dos tempos da Lei Seca em pleno Rio de Janeiro. Uma camioneta da Superintendência do Sistema Penitenciário acabava de deixar o pátio da Penitenciária Lemos de Brito, conduzindo oito presos que iriam prestar depoimento no Tribunal do Júri. Numa esquina da rua Frei Caneca, quase em frente à Penitenciária, um sinal luminoso ficou vermelho. Cinco homens saltaram de dois carros e, armados de pistolas, renderam a escolta da camioneta, feriram um guarda e desapareceram com a viatura e os prisioneiros. Na praia de Botafogo arrombaram a porta traseira e soltaram sete prisioneiros. Em poder dos sequestradores ficou apenas Lúcio Flávio Vilar Lírio, condenado por furto de automóveis e principal testemunha contra o ex-guarda civil Mariel Mariscott de Matos, indiciado no interminável e confuso processo do célebre Esquadrão da Morte carioca. Uma senhora, que tinha levado crianças para a escola maternal Sossego da Vovó, viu quando o carro da SUSIPE estacionou em frente ao número 122 da rua Conde de Irajá. Havia um fuscão bege estacionado nas proximidades, o qual arrancou imediatamente, na contramão, levando em seu interior “quatro homens jovens, muito bem vestidos”. Ao mesmo tempo, outro carro, não identificado, dirigiu-se em grande velocidade para a rua São Clemente. Começava ali um novo capítulo da novela entre bandidos e mocinhos - na qual não se sabe ao certo a diferença exata entre ambos - depois da rocambolesca fuga de Mariel da prisão em que estava. Desta vez, os personagens principais são dois homens que a vida colocou em lados opostos - embora tenham entre si muitas afinidades: Mariel Mariscott de Matos, o Ringo, ex-policia e ex-Homem de Ouro; e Lúcio Flávio Vilar Lírio, o homem que deve morrer. Manchete apresenta a história desses dois homens, de como foram meninos normais desviados, mais tarde, de seus caminhos. Entre os dois, um banco dos réus. Sentada nele, a justiça (MANCHETE, 1971. N. 1023, p. 15).

No livro há muitos trechos em que a ação da história é reconstituída. Há várias passagens que nos relatam execuções, roubos a bancos e fuga da prisão, bem como, as minuciosas descrições de torturas sofridas por Lúcio e Micuçu (um dos seus comparsas). A título de comparação traremos de exemplo o relato do sequestro dos presos feito no romance-reportagem:

Lúcio Flávio olhou o calendário na parede era 09 de novembro de 1971, assinalado em gordo número preto. Ponteiros do relógio caminhando para o meio-dia. O oficial já dissera aos soldados que terminariam chegando atrasados ao Tribunal e eles se apressaram. Vieram finalmente os dois presos. O camburão estacionou perto, subiram. As portas se fecharam, a viagem começou. O carro avançava devagar, porque àquela hora a rua Frei Caneca estava engarrafada. Dois Volks, um gelo e outro vermelho, fecharam o camburão. O gelo era dirigido por Nijini Renato. O vermelho tinha Fernando C.O. ao volante. Mas foi Nijini Renato quem apareceu primeiro. Estava de botas de camurça, calça preta e blusão lilás, de mangas compridas. Os óculos escuros arredondavam-lhe o rosto, com a barba já bastante crescida, principalmente no queixo. Logo atrás dele, igualmente armados, vinham Fernando C.O., Liece de Paula e Victor Klauss, todos de blusão de couro e largos cintos com fivelas niqueladas. A viatura estava sendo conduzida pelo guarda Pedro Teixeira Xavier, acompanhado dos policiais Guilherme Nascimento e Jairo Farias. Fernando agarrou-se de um lado da cabina, antes que Pedro Xavier pudesse desviar do Volks, tirou-o do volante a coronhadas. Nijini Renato chegou pelo outro lado, ameaçou atirar. Jairo Farias quis reagir, uma saraivada de balas o arrancou de dentro da cabina. Seu companheiro Guilherme Nascimento correu para esconder-se por trás dos automóveis. Terminou atingido num dos braços. Os motoristas dos carros que ladeavam o camburão trataram de subir as calçadas, desaparecer. Muitos entravam pela rua Heitor Carrilho, embora aquele não fosse evidentemente seu destino. Nijini Renato tomou a direção da viatura, Liece de Paula do lado. Victor Klauss e Fernando C.O. retornaram aos Volks. O policial que escapava sem ferimentos pedia ao motorista de táxi que levasse os companheiros ao Pronto-Socorro. O sangue descia da cabeça de Pedro Teixeira, atingido pelas coronhadas, e do braço de Guilherme Nascimento (LOUZEIRO, J. 1975, p. 125 e 126).

É válido assinalar como nos três exemplos temos recursos textuais próximos na reconstituição das ações. Para isso, destaca-se a função dos tempos verbais: a combinação do pretérito perfeito do indicativo com o pretérito imperfeito do indicativo. Tal combinação, como já salientamos bastante na análise, ajuda na construção de sentido desse relato que começa no passado, mas que, no momento da leitura, parece continuar a se desenvolver. Essa mescla de tempos verbais é primordial na construção de movimento no texto e pode ser localizada tanto na narrativa jornalística, como na narrativa do livro. Outro ponto interessante são as descrições: há uma preocupação de uma certa “montagem” de cenário. É importante dizer em que rua estavam, que o carro tinha andado poucos metros estando quase em frente à penitenciária, que “um sinal luminoso ficou vermelho”, na reportagem de *Manchete* e no livro são relatados como os homens armados estavam vestidos: “levando em seu interior quatro homens jovens, muito bem vestidos” (MANCHETE, 1971, N. 1023, p. 15); “Estava de botas de camurça, calça preta e blusão

lilás, de mangas compridas” (LOUZEIRO, 1975, p. 126). E na reportagem de *O Globo* constrói-se, inclusive, uma cena com a reprodução do diálogo entre um PM e um dos homens armados: “O militar saltou do seu carro e abordou o homem que chefiava a operação, perguntando-lhe o que estava acontecendo e ouvia a resposta: - Calma, amigo. Aqui tudo é polícia e a situação já está resolvida” (O GLOBO, 10 de novembro de 1971, p. 22).

Outro ponto de semelhança entre as narrativas é a importância das marcas referenciais nesses relatos: tanto nas reportagens como no livro são informados a rua, o nome dos guardas que estavam presentes, o local onde foram acertados os tiros e a hora em que tudo acontece. Enfim, é visível esse intertexto estilístico entre as narrativas. São localizadas tanto marcas narrativas próprias da produção ficcional nas reportagens, como também marcas próprias da narrativa factual no livro. Esse intertexto estilístico poderá ser observado ainda em outros momentos.

Percebemos nas reportagens uma certa inclinação de aproximar, ou pelo menos de ambientar, a narrativa sobre Lúcio Flávio ao universo ficcional, ao campo das narrativas fabulativas. A narrativa jornalística vai dando indícios desde seu início que aquela história tem uma trama interessante para se desenvolver dentro de parâmetros narrativos do ficcional. Podemos visualizar algumas pistas que vão sendo deixadas pelos textos e que vão nos avisando que o substrato daquela história renderia ricas narrativas fabulativas. Por exemplo: em uma nota opinativa de *O Globo* intitulada “Fuga de cinema mudo” lemos:

Preso que foge serrando as grades da cela parecia um anacronismo só concebível no humorismo de cartoon. Mas na Guanabara o sistema de vigilância das cadeias continua contemporâneo das comédias de cinema mudo. Quanto mais importante o facínora, mais anacrônica e pitoresca sua fuga (O GLOBO, 28 de agosto de 1972, p. 29).

Em outra reportagem de *O Globo* intitulada “Lúcio Flávio, um pássaro difícil de engaiolar” publicada em 20 de janeiro de 1974, Lúcio e Fernando C.O são apresentados como mestres *em fugas espetaculares*. E na já citada passagem em que Janice se declara a Lúcio Flávio depois de serem detidos em Belo Horizonte observamos a seguinte construção de cena nas páginas de *O Globo*:

“Segui Lúcio Flávio porque o amo e nada neste mundo vale um momento de amor. Se fosse preciso, mataria ou morreria por ele. Estou decidida a segui-lo toda vida, mesmo que signifique o perigo contínuo

da morte . Apesar de tudo, sou completamente feliz. Quantos poderiam dizer o mesmo?”

Essas foram as primeiras palavras de Janice Milagres de Souza na delegacia. Nervosa, mas conservando sempre um sorriso irônico e fumando sem parar, assegurou: “esta prisão não me assusta : Lúcio vai sair de novo. É coisa certa, e estarei com ele. Agora, desde o primeiro momento contava com a morte, mas mesmo assim em nenhum segundo pensei em deixá-lo”.

- Não colaborei com a fuga - continua Janice - apenas fugi junto. Este é meu primeiro contato com a polícia, mas não tenho medo porque nada devo. Quando segui Lúcio, sabia que devia pagar o preço do meu gesto. Se for muito caro, pago da mesma forma.

Lúcio ouve o que ela diz e agradece com um beijo. Pede que ela tenha calma apertando-lhe as mãos (O GLOBO, 31 de janeiro de 1974, p. 10).

Nas páginas de *Manchete*, a reportagem que narra o sequestro dos presos já inicia o texto colocando o leitor dentro de uma cena, de um quadro, como se tivéssemos diante de um filme de ação: “Dia 09 de novembro de 1971, 12h30m: uma cena de Chicago dos tempos da Lei Seca [...]” (MANCHETE, 1971, N. 1023, p. 15). Nessa mesma reportagem, a legenda da fotografia de Mariel Mariscott diz “Nos círculos femininos, Mariel faz sucesso graças ao seu ar de policial cinematográfico. Sua noiva, Elsa de Castro é a estrela do filme *Um Certo Capitão Rodrigo*” (MANCHETE, 1971, N. 1023, p. 15). Em outra reportagem Lúcio Flávio é comparado à Tarcísio Meira: “Lúcio Flávio conhece a força dos meios de comunicação e sabe se servir deles, a tal ponto que uma repórter que o entrevistou o comparou ao Tarcísio Meira do *Semideus*” (MANCHETE, 1974, N. 1139, p. 35). A reportagem publicada por *Manchete* que relata a morte de Lúcio Flávio traz no seu título os vínculos daquela história com o cinema de mistério e crime, “Lúcio Flávio, o homem que sabia demais” é uma clara referência ao filme “O Homem que Sabia Demais” (1956) de Alfred Hitchcock. Na mesma reportagem lemos em destaque na parte superior da primeira página: “O preso mais famoso do Brasil, que tombou morto na prisão, foi vítima de um crime até agora mal explicado pela polícia” (MANCHETE, 1975, N. 1191, p 23).

Todos esses exemplos nos mostram certo cuidado estilístico com a construção narrativa dessa história nas páginas da imprensa e mais do que isso, nos apresentam uma aproximação desses relatos tanto ao universo do cinema, do espetáculo, do campo fabulativo como também de procedimentos narrativos próximos da produção ficcional. Aliás, pudemos ainda localizar uma mesma referência ao universo midiático que brinca com as características dos personagens fazendo menção ao ex-automobilista Emerson Fittipaldi, que na década de 1970 foi bicampeão da Fórmula 1. Tal referência aparecerá

em uma reportagem de *Manchete* e no romance-reportagem, evidenciando assim aproximações estilísticas entre os textos e um intertexto evidente entre a narrativa jornalística e o livro de Louzeiro:

Fernando C.O. tem outra espécie de habilidade: é exímio motorista, um Fittipaldi do asfalto, e no volante de um carro torna impossível a sua captura. Tem em comum com o cunhado o amor à família, e foi esse detalhe que causou a sua prisão. Tão logo se viu em liberdade, Fernando foi descansar uns dias ao lado da família, numa praia em Vila Velha, próxima de Vitória, no Espírito Santo. Uma carta do pai de sua mulher, e pai de Lúcio Flávio, foi a pista que indicou à polícia o fio da meada. (MANCHETE, 1972, N. 1078, p. 142)

Num trecho em que não havia acostamento, nem de um lado, nem de outro, Lúcio avançou na pista de contramão, o motorista de um ônibus se assombrou com aquilo, desgovernou-se e saiu da estrada. Na região de mato baixo, muito capim e erva santa, ele deixou a estrada. Passou a direção a Fernando C.O., dizendo

- É tua vez.

Nijini Renato, refeito do susto, brincou:

- Agora já se pode contar a grana. Se é que Micuçu consegue raciocinar.

- Puxa cara, se tu pega uma Ferrari o Fittipaldi tava fodido! (LOUZEIRO, J. 1975, p. 9).

Tratando ainda da intertextualidade estilística, destacamos que há na construção do livro artifícios próprios de narrativas factuais, como as já citadas marcas de referencialidade. Além delas, podemos apontar o foco narrativo selecionado para conduzir a história no livro. Assim como observamos nas narrativas jornalísticas uma tentativa de se esconder o narrador em um foco narrativo que busca construir um efeito de distanciamento e objetividade com o narrador em terceira pessoa, foi possível identificar no livro a busca pelo mesmo efeito de sentido. Ao ser conduzido por um autor com onisciência neutra em alternância com autor com onisciência seletiva, o romance-reportagem consegue o efeito de neutralidade e distanciamento que se almeja. Efeito “canônico” em textos jornalísticos. Em ambos os casos, nas narrativas jornalísticas e no romance-reportagem, a impressão que temos ao ler é que a história se conta sozinha, quem nos apresenta os fatos são os próprios personagens/fontes, a “interferência” do narrador ou do jornalista parece ser mínima e, às vezes, inexistente.

Em resumo, a análise aqui engendrada nos aponta que as narrativas desenvolvidas em ambiente editorial jornalístico e no ambiente editorial livresco terão muito pontos de aproximação, principalmente, em categorias estruturantes dessas narrativas como: um narrador em terceira pessoa, o conflito que organiza a história, os personagens que

conduzem as ações, o mesmo ambiente, as denúncias feitas, passagens que correspondem aos mesmos fatos e certas aproximações estilísticas, mais precisamente, formas muito próximas de se explorar o movimento, a ação da história. É flagrante, ainda, o aproveitamento da declaração de Janice Milagres que aparece em reportagem de *O Globo* e que depois podemos conferir em uma cena do livro, além do acolhimento por parte de Louzeiro de características atribuídas a Lúcio Flávio em ambientes jornalísticos e que podem ser visualizados em trechos do livro.

Apesar de tais semelhanças, há pontos em que as narrativas apresentam configurações distintas. É interessante notar que há uma gradação de condução dessa história no ambiente editorial de jornal impresso, da revista e do livro. Se na condução da história nas páginas de *O Globo* há uma exploração maior dos fatos no “calor do momento”, ou seja, são frequentes as notícias “frescas” sobre as fugas, o contingente policial a procura dos bandidos, as capturas ou ainda as denúncias de Lúcio Flávio, na condução da história em *Manchete* percebemos um enfoque maior nas personalidades dos envolvidos, as reportagens são mais “frias”, apesar de atuais, elas exploram menos a ação e mais os envolvidos e o contexto em que os fatos se dão, já no livro há um afinamento na exploração dos personagens, principalmente do protagonista, o acesso que passamos a ter da personagem de Lúcio Flávio é muito mais profundo, passamos a conhecer o que ele pensa, sente, rememora, o tom de condução da narrativa no livro complexifica as nuances da história, abre o leque de exploração dos personagens e também do ambiente que os cerca.

Dessa forma, o que podemos observar é uma maior ampliação dos problemas que envolvem a narrativa de Lúcio Flávio conforme vão se modificando os suportes. Nas páginas de *O Globo* observamos mais ação, notícias mais “quentes”, as denúncias, os relatos dos julgamentos, em suma, é uma história mais movimentada, mas que não vai se aprofundar nos detalhes contextuais. Na *Manchete*, o ambiente de violência e desigualdade nas capitais brasileiras se constitui quase como um agente na narrativa, além disso, passamos a ter acesso um pouco mais profundo à personagem de Lúcio Flávio, sabemos pela narrativa da revista que “a perseguição” da polícia a Lúcio Flávio logo em seu início da vida no crime funciona como um propulsor para que ele adentre de fato no mundo da criminalidade, depois, visualizamos como uma das suas capturas encerraria provisoriamente “o sonho de começar uma nova vida”, por fim, na reportagem que relata seu assassinato na prisão sabemos que Lúcio Flávio considera a cobiça a maldição do homem e que ele parecia presentir que sua morte estava próxima. Bem, quando nos

deparamos com a narrativa do livro temos uma acesso quase ilimitado a esse bandido, sabemos o que pensa, sente e até de suas lembranças. Vamos aprofundando também nos detalhes dos fatos, nos inteiramos de como se dá a relação de Lúcio com seus comparsas e de Lúcio com os policiais corruptos, entramos um pouco mais profundamente na relação dele com a família, principalmente seus pais, e ainda nos deparamos com um personagem que nos traz, inclusive, um encontro de Lúcio com a sua “sina”, o Padre. É também ampliado o ambiente dessa história, as torturas que Lúcio denuncia na sua carta em *O Globo* são descritas no livro, deparamo-nos com sua crueza e sordidez, a situação em que se encontram as prisões e o ambiente degenerante e violento em que os detentos são obrigados a viver. É como se fossemos ampliando o zoom dessa narrativa a cada novo suporte que vai nos contá-la.

A autoria e a presença da subjetividade dos autores também vai se ampliar à medida que mudamos de suporte. Nas matérias do jornal não temos sequer assinatura de quem as produziu, já nas páginas de revista sabemos quem é ou quem são os repórteres de cada matéria e no livro a autoria é clara, não à toa que José Louzeiro passará a ser um dos nomes mais importantes do romance-reportagem. As marcas de subjetividade nos textos analisados também parece ir progredindo: enquanto nas matérias de *O Globo* observamos mais timidamente marcas estilísticas dos repórteres nos textos (os títulos das reportagens de *O Globo* e poucas reportagens exploram estilisticamente a criatividade textual), em *Manchete* tais marcas são mais presentes e aparecem de forma característica nas comparações, nos intertextos com o cinema, com o contexto midiático, nas legendas e nos textos em destaque, já no livro temos uma escrita própria, totalmente autoral, nele observamos de forma concreta o estilo direto, claro, cru e socialmente engajado de José Louzeiro.

Por fim, o último ponto que diferencia a condução da narrativa e que acreditamos ser revelador é o tratamento do tempo: nas narrativas jornalísticas a referencialidade temporal é imprescindível e vem acompanhada, sobretudo, da datação das edições. Já no livro, o tempo parece ser dispensável, já que fica pouco claro os anos, dias, meses em que a história se passa. É também notável a diferença de lógica de alguns acontecimentos, se na narrativa jornalística o episódio do “sequestro” do carro que transportava os presos parece ser o fato, a fuga que lança Lúcio Flávio de forma mais ampla e relevante para as páginas policiais, na narrativa livresca essa é sua última fuga, ela aparece no encaminhamento final da história. Assim, fica evidente que a importância do tempo e o

caráter urgente das narrativas jornalísticas não vai se repetir no primeiro romance-reportagem de José Louzeiro.

Finalizamos esse cotejo já apostando em uma interpretação: parece-nos que conforme vamos avançando nos suportes em que a história de Lúcio Flávio é contada vai se colocando uma lente de aumento em certas categorias narrativas como personagem, conflito, ambiente e discurso. É claro que alguns pontos da narrativa se repetem em cada um dos suportes, mas elas também se complementam. A cada novo suporte sabemos um pouco mais a respeito dessa história, mas, principalmente, mergulhamos com mais profundidade nesse personagem que parece se patentear a cada suporte como o protagonista da história e representar um certo “arquetipo” do marginal que sociedades desiguais e violentas - sobretudo a violência institucionalizada, a violência do Estado representada pelas instituições de segurança - como a brasileira está engendrada a “construir”.

5.2 Caminhos Interpretativos

O aceno interpretativo que ousamos fazer diz respeito ao estudo da materialidade textual e da ambiência discursiva proposto pelo historiador de história do livro e da literatura Roger Chartier. Em suas obras *Inscriver e Apagar: cultura escrita e literatura, séculos XI-XIII* (2007) e *Os Desafios da Escrita* (2002) Chartier desenvolve o argumento de que os suportes materiais nos quais os textos estão fixados e o ambiente editorial de produção são inseparáveis da significação de uma obra. O historiador faz um percurso histórico a respeito do desenvolvimento do setor editorial e apresenta o seguinte panorama:

Nasce daí a ambivalência fundamental da atividade editorial e do comércio do livro. De um lado somente eles podem assegurar a constituição de um mercado dos textos e dos julgamentos. São eles uma condição necessária para que se possa ser construída uma esfera pública literária e um uso crítico da razão. Mas, de outro lado, em virtude de suas próprias leis, a edição submete a circulação das obras a coerções e a finalidades que não são idênticas àquelas que governam sua escrita. Entre essas duas exigências, a tensão não se resolve facilmente. Mas é ela que faz que a história da mediação editorial não seja apenas um capítulo da história econômica, mas também o ponto em que se possa ser compreendida uma dupla trajetória: a dos textos *cujas significações mudam quando mudam as formas de sua feitura ou de sua paginação* (cf. Martin, 2000), *a do público leitor, cuja compreensão social e cujas expectativas culturais se modificam quando se modificam as possibilidades de acesso à cultura impressa* (CHARTIER, R. 2002, p. 75 e 76, grifo nosso).

Para Roger Chartier, separar a materialidade dos textos, bem como seus processos de produção é desconsiderar partes fundamentais da significação de uma obra. Em contrapartida, estudar tais processos e suas interferências na significação dos textos não presume uma destruição da identidade das obras:

Contra tal abstração dos discursos, convém lembrar que a produção, não apenas de livros, mas dos próprios *textos*, é um processo que implica, além do gesto da escrita, diversos momentos, técnicas e intervenções, como a dos copistas, dos livreiros editores, dos mestres impressores, dos compositores e dos revisores. As transações entre as obras e o mundo social não consistem unicamente na apropriação estética e simbólica de objetos comuns, de linguagens e práticas ritualizadas ou cotidianas, como o quer o “novo historicismo”. Elas concernem mais fundamentalmente às relações múltiplas, móveis e instáveis, estabelecidas entre os textos e suas materialidades, entre a obra e suas inscrições. O processo de publicação, seja lá qual for sua modalidade, é sempre um processo coletivo que requer numerosos atores e não separa a materialidade do texto da textualidade do livro. Desse modo, é inútil querer distinguir a substância essencial da obra, tida como sempre semelhante a si mesma, e as variações acidentais do texto, consideradas irrelevantes para sua significação. No entanto, as múltiplas variações impostas aos textos por preferências, hábitos ou erros daqueles que os copiaram, compuseram ou revisaram não destroem a ideia de que uma obra conserva uma identidade perpétua, imediatamente reconhecível por seus leitores ou ouvintes (CHARTIER, R. 2007, p. 12 e 13, grifo do autor).

Nessa perspectiva, podemos dizer que os textos não existem separados dos atores que compõem o processo de publicação, sejam eles materiais ou humanos. Portanto, considerar os suportes materiais em que os textos estão impressos, bem como os agentes sociais que participam dessa mediação editorial é de extrema importância para quem estuda as textualidades e, mais ainda, para quem se propõe a enveredar sobre a história do livro. Chartier explica:

A questão essencial que, na minha opinião, deve ser colocada por qualquer história do livro, da edição e da literatura é a do processo pelo qual os diferentes atores envolvidos com a publicação dão sentido aos textos que transmitem, imprimem e leem.

Os textos não existem fora dos suportes materiais (sejam eles quais forem) de que são os veículos. Contra a abstração dos textos, é preciso lembrar que as formas que permitem sua leitura, sua audição ou sua visão participam profundamente da construção de seus significados. O “mesmo” texto, fixado em letras, não é o “mesmo” caso mudem os dispositivos de sua escrita e de sua comunicação (CHARTIER, R. 2002, p. 61 e 62).

A atenção que foi dada à materialidade dos textos levou de uma análise estritamente morfológica dos objetos a uma interrogação sobre a função expressiva dos elementos não-verbais que intervêm não apenas na organização do manuscrito, ou na disposição do texto impresso, mas também na representação teatral, na recitação, na leitura em voz alta etc. – o que D. F. McKenzie (1986) designa como “*the relation of form meaning*”. Ela acentuou, de outro lado, que o processo de “publicação” dos textos implica sempre uma pluralidade de espaços, de técnicas, de máquinas e de indivíduos. Portanto, trata-se, antes de tudo, de encontrar quais foram as diferentes decisões e intervenções que deram aos textos impressos suas diferentes formas materiais (CHARTIER, R. 2002, p. 64).

Levando em consideração tais apontamentos que reforçam a importância da materialidade textual para a significação, afirmamos que os suportes distintos em que os textos são publicados são mediadores fundamentais na estruturação de narrativas. Dessa forma, podemos constatar que muitas das diferenças observadas na construção do “caso Lúcio Flávio” nos diferentes ambientes editoriais analisados estão associadas às particularidades de produção de cada suporte: jornal diário, revista e livro. A forma como o tempo e o senso de urgência são tratados em cada suporte é um exemplo e revela muitos pontos nessa mirada interpretativa: o material jornalístico de *O Globo* traz informações mais “quentes”, noticia os fatos no calor do momento, além disso tem um material jornalístico muito mais abundante, a revista *Manchete*, por sua vez, traz reportagens mais “frias”, enfoca mais na construção dos personagens, além de ter uma nítida preocupação de “ambientar” a narrativa, já o livro chega a tratar o tempo de forma pouco enfática, o que importa é história como um todo, a sequência dos fatos, a complexificação dos personagens e do ambiente, pouco sabemos sobre o *quando* da narrativa, mas compreendemos de forma mais ampla *quem, como e onde*. O que nos leva a reiterar que as diferenças fundamentais entre a narrativa contada na imprensa e a narrativa contada no romance-reportagem dizem respeito aos diferentes suportes materiais em que estão inscritas.

Olhar a gênese de *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* a partir dessa perspectiva contribui com a percepção de que existe um contexto amplo e repleto de personagens no alvorecer do romance-reportagem brasileiro. Fica ainda mais evidente que o primeiro romance-reportagem de Louzeiro parece manter uma relação de continuidade com as narrativas desenvolvidas na imprensa da década de 1970, ao contrário de uma relação de rupturas como se tem patenteado no campo que se dedica a estudar o “gênero”. O papel da censura no alvorecer do fenômeno romance-reportagem parece ser muito mais

complexo do que a simples ação de retirar tais histórias das páginas de jornais e revistas e, assim, direcioná-las ao ambiente editorial de livros. O material apresentado nesta pesquisa nos evidencia que para além de estarem presentes na imprensa, a história de Lúcio Flávio e suas denúncias de um sistema de segurança corrupto foram fartamente exploradas por jornais e revistas brasileiros.

A análise que desenvolvemos nos traz resultados importantes das relações intertextuais *stricto sensu* que o romance-reportagem mantém com a narrativa desenvolvida pela imprensa sobre Lúcio Flávio. O efeito de sentido de veracidade que o livro carrega está diretamente relacionado com a intertextualidade implícita e temática entre ele e os acontecimentos a respeito de Lúcio noticiados em ambientes jornalísticos. A própria denúncia social que o livro destrincha muito bem - por meio dos recursos narrativos muito próprios de narrativas ficcionais, como o uso do discurso indireto livre - ganha ainda mais força a partir da ligação que se faz daquela história com a história noticiada pela imprensa. Se em sua carta denúncia publicada em *O Globo* temos Lúcio Flávio chamando o presídio Milton Dias de Moreira de “Casa de Horrores” e denunciando o desinteresse das autoridades para esse fato, no livro acessamos a descrição minuciosa das torturas e humilhações sofridas no ambiente prisional.

Queremos apontar com isso que há uma vinculação explícita entre a história que acessamos por meio do livro e a história que a imprensa contou. Lúcio Flávio ganha força midiática e se torna uma personagem de contornos complexos na narrativa jornalística que antecede a publicação do livro, de tal forma que consegue a alcunha de “preso mais famoso do Brasil” no ano de sua morte. Assim, há alguns aspectos muito reveladores a respeito dessa vinculação que queremos apontar.

O primeiro deles diz respeito a uma espécie de tradição que parece existir na imprensa brasileira, a de explorar, em narrativas que flertam com processos narrativos fabulativos, as notícias de polícia. Trazer notícias de crimes, de violência e de casos ligados ao “absurdo” foi uma estratégia narrativa muito importante para angariar público e assim trazer mais recursos aos jornais que se propunham iniciar seu processo de modernização comercial. Assim, vemos as notícias de polícia tornando-se parte central das páginas de jornais no início do século XX. Tal investida somada a uma forma de narrar que mistura a realidade contada a processos narrativos de vinculação ficcional, denominada de Jornalismo de Sensações pela historiadora Marialva Barbosa, é compreendida na década de 1920 como uma das principais e mais populares formas de narrar a realidade. Mesmo após as transformações gráficas, editoriais e administrativas

que a década de 1950 consolidou na imprensa, poderemos ainda localizar espaços na imprensa brasileira que seguirão explorando esse tipo de notícia. É como nos sugere Barbosa (2010):

[...] o sucesso de *O Dia* na década de 1970 deve ser atribuído à permanência de uma mesma tipologia narrativa que constitui uma rede de textos. Uma rede de textos que ganha significações múltiplas e que, fazendo parte de um fluxo imemorial, reaparece periodicamente. Mudam os atores, mas os cenários continuam praticamente inalterados. Dependendo da tessitura da intriga, da possibilidade de estabelecer vínculos com o leitor, da capacidade de moldar uma espécie de modelo de mundo, aumentam a identificação do público com o veículo, via estratégias narrativas ligadas às sensações (BARBOSA, M. 2010, p. 218).

Tal afirmação vai ao encontro do que esta pesquisa busca apontar. As histórias de polícia que envolvem crimes, violência, mistério e ação se constituem como narrativas sedutoras e que terão forte apelo popular. É, portanto, estratégico para jornais e revistas que elas sejam exploradas, sejam contadas. Não à toa que, mesmo após o jornal *O Globo* realizar mudanças editoriais (em 1971) e retirar a editoria de polícia do jornal diário, a narrativa de Lúcio Flávio continua a aparecer com a mesma intensidade e destaque de antes. Lembremos que Lúcio Flávio se tornou um “bandido famoso” e que sua história rende muito em termos de ação e suspense, é muito relevante explorá-la mesmo que deslocando para uma seção de reportagem geral. Na revista *Manchete*, podemos observar a mesma inclinação, a revista traz em suas páginas reportagens sobre crime e violência que apelam ao sensacional, principalmente ao mobilizar texto escrito e imagem na busca por um efeito de sentido que apele às sensações. Lembremos da fotografia de Lúcio Flávio morto na reportagem “Lúcio Flávio, o homem que sabia demais”. Outro exemplo é uma das reportagens recolhidas para essa pesquisa que relata uma tentativa de fuga da prisão em que observamos a seguinte configuração gráfica nas páginas de abertura da reportagem: o fundo da reportagem é preto, o título aparece em fonte grande e vermelho com a seguinte constituição textual “A fuga para a morte”, há quatro fotografias, três delas pequenas em que podemos visualizar o rosto de três homens e na foto maior vemos o que parece ser o pátio de um presídio em que há pessoas em pé, corpos estirados no chão e um líquido que o cobre e faz refletir a parte de cima do pátio. Todas as fotografias estão em preto e branco. A imagem maior nos sugere que ali foi o palco da “tragédia” que o presídio presenciou por horas, as imagens menores dos três homens nos apresenta o rosto dos presos que orquestraram a tentativa de fuga. Na legenda lemos:

Alguns minutos após o tiroteio, na galeria B - inundada por jatos d'água com que os policiais tentaram desalojar os fugitivos - os corpos dos prisioneiros rebelados, crivados de balas, atestam (difícil de ler) o fim da tragédia. À esquerda, de cima para baixo, Horroroso, Antônio branco e Marta Rocha (MANCHETE, 1974, N. 1182. p. 15).

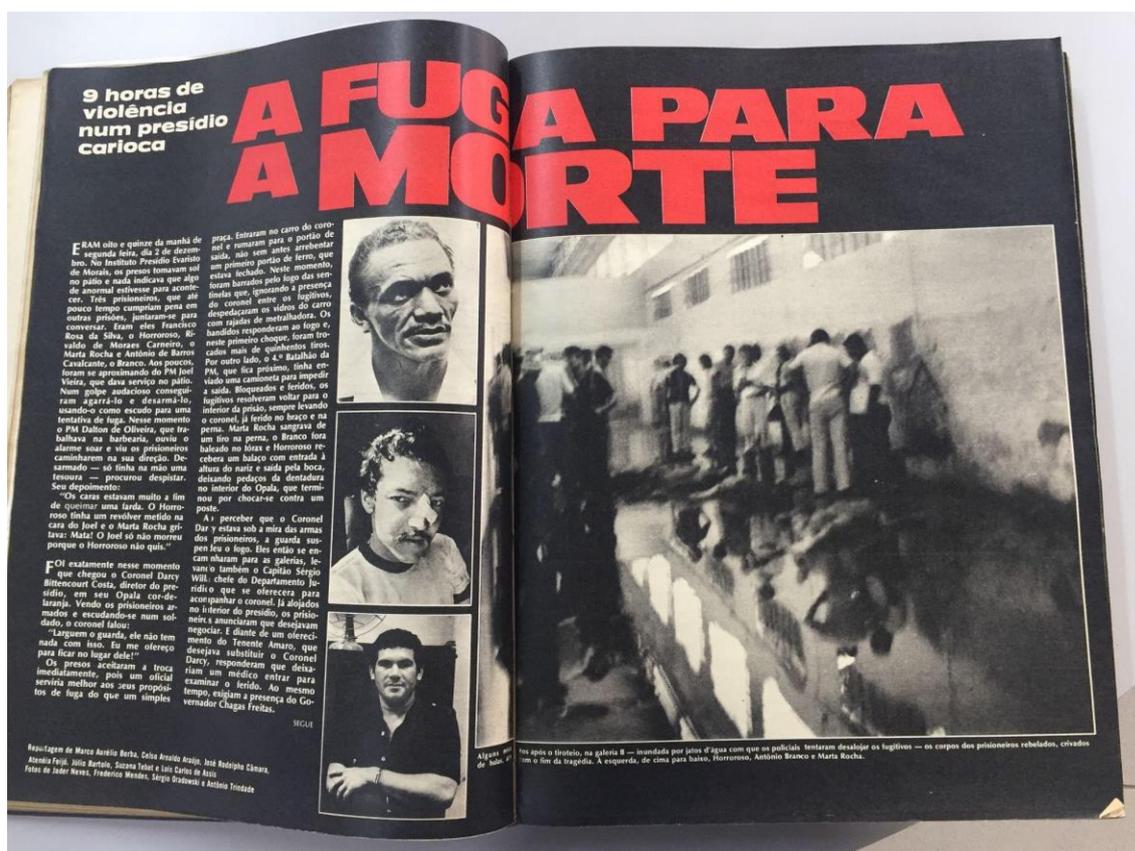


Imagem 16 : A imagem traz a abertura da reportagem de *Manchete* intitulada “A fuga para a morte” publicada em 14 de dezembro de 1974, na Edição N. 1182 . Fonte: acervo pessoal da pesquisadora.

A reportagem que apresentamos acima evidencia como a revista *Manchete* busca mobilizar um efeito de sentido que represente o “horror”, a violência e a “tragédia” agenciando texto, elementos gráficos - como fonte e cor - e imagem. É, de certa forma, uma reelaboração daquelas narrativas sensacionais presentes na imprensa do início do século XX e que vemos se repetir em ambientes editoriais jornalísticos de revistas e jornais ainda na década de 1970. É com essa tradição jornalística de explorar casos “policiais” em narrativas que buscam mobilizar as sensações que localizamos uma vinculação do romance-reportagem brasileiro.

A história de Lúcio Flávio não é inaugurada pelo livro, ela vai ser inicialmente contada na imprensa e contada de forma a explorar todos os aspectos sedutores da história. A narrativa jornalística vai explorar o mistério, a ação, os personagens, o contexto e as denúncias que Lúcio Flávio faz sobre o sistema de segurança pública do Rio de Janeiro. Quando a história chega ao livro o que podemos observar é uma ampliação de algumas categorias narrativas, ampliação essa, como já apontamos, muito propícia aos recursos narrativos próprios do campo ficcional. Por isso, apostamos na interpretação de que narrativa jornalística e narrativa livresca vão desempenhar uma relação de continuidade e não de rupturas. De uma história que vai começar pela narrativa jornalística e depois passará a ser contada também em livro, em um romance-reportagem.

E, é claro, que não estamos neutralizando o papel da censura, mas acreditamos que seja necessário redimensioná-lo. Não parece que a censura tenha sido o ator que retirou essas histórias de circulação em ambientes jornalísticos, redirecionando, assim, tais narrativas ao ambiente editorial de livros, justificando o surgimento do romance-reportagem. Talvez seu papel tenha sido muito mais complexo e sutil - mas não pretendemos, aqui, esmiuçar o papel da censura. O que queremos dizer, é que parece que as diferenças narrativas entre a história contada na imprensa e a história contada no romance-reportagem dizem respeito aos processos editoriais de produção específicos de cada suporte. E, é claro, que entre os atores desse processo editorial está a ação do Estado, da Ditadura Militar, que vai ter configurações distintas em cada um desses ambientes.

Esse apontamento nos leva ao último aspecto que queremos salientar: a análise que desenvolvemos nesta pesquisa aponta que há uma espécie de gestação da história de Lúcio Flávio em ambiente editorial jornalístico anterior ao seu nascimento como um romance-reportagem. Quando jornais e revistas transformam os caminhos e descaminhos de Lúcio Flávio em notícia, em uma sequência de fatos que merecem atenção midiática, eles lançam essa personagem para o imaginário social. Quando a imprensa constrói a narrativa associando a história narrada ao mundo fabulativo, do cinema, do mistério e do crime ela dá condições criativas para a narrativa seja contada em outros suportes e, principalmente, em ambientes editoriais propícios aos recursos narrativos ficcionais. Lembremos da nota da editora Civilização Brasileira presente no volume de inauguração da coleção romance-reportagem que diz que nos livros daquela coleção “os personagens, que estão à procura de autor, por certo os encontram”. É como se as histórias que a imprensa encontra e que têm um apelo fabulativo fossem a matéria-prima fundamental para os livros daquela coleção. Pelo menos nos dois primeiros volumes da coleção, *O*

Caso Lou e Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia, tais histórias são colhidas da narrativa jornalística, são gestadas pela imprensa.

Voltando a Lúcio Flávio, para além de lançar a história, parece-nos que a imprensa tem papel fundamental na produção textual da narrativa que será contada no romance-reportagem de Louzeiro: ela contribui com a caracterização dos personagens, ela sustenta o campo do real para o qual a história aponta, e em certo momento, ela parece até fornecer material textual para a constituição narrativa do livro. Por fim, salientamos a sua importância em tornar aquela história popular, em aguçar a curiosidade dos leitores a saber mais e a buscar em outros suportes lacunas que a história da imprensa possa ter deixado.

Concluimos essa interpretação reafirmando nossa hipótese de que os atores decisivos para o despontar do romance-reportagem brasileiro são múltiplos. Para além de uma consequência à censura aos meios de comunicação, o romance-reportagem brasileiro surge em meio a uma tradição jornalística em acolher e contar - de forma a espetacularizar - as notícias sobre crimes, violência e mistério, no interior de uma editora que parece se interessar por essas histórias e considerar produtivo contá-las em forma de livro e circunscrito em uma narrativa jornalística anterior que dará sustentação para a estruturação da história, como também será base para o entendimento de que a trama tem força para ser contada em um ambiente com recursos narrativos mais amplos que os disponíveis em ambiente jornalístico.

Em suma, os resultados desta pesquisa ampliam ainda mais os horizontes de entendimento da gênese do romance-reportagem brasileiro. Rildo Cosson (2007) em sua pesquisa de doutorado nos aponta que o papel da imprensa no contexto do emergir do gênero estava relacionado aos espaços negados no ambiente jornalístico após as transformações editoriais que as redações brasileiras passaram na década de 1950, levando, assim, jornalistas a produzirem tais histórias em livros. Mas o que visualizamos aqui nos aponta uma relação muito mais intrincada: essas histórias foram contadas na imprensa e, em alguns momentos, com recursos estilísticos muito próximos de narrativas ficcionais, dessa forma, podemos afirmar que elas são gestadas e nascem em narrativas jornalísticas, em páginas de jornais e revistas brasileiros e depois de muito exploradas e popularizadas são aproveitadas e contadas em romances-reportagem.

Considerações Finais

Luiz Gonzaga Motta, na introdução ao seu livro *Análise Crítica da Narrativa* (2013, p. 17), afirma que “narrar é uma experiência enraizada na existência humana. Narrar é um metacódigo universal. Vivemos mediante narrações”. E acrescenta, mais adiante, que as narrativas nos ajudam a compreender, explicar os acontecimentos excepcionais, que rompem com a canonicidade ou com a ordem estabelecida. Motta explica:

Muitos desses relatos trazem conteúdos inusitados surpreendentes que rompem com os fluxos esperados das coisas, contrastam com o familiar e o consuetudinário. Os dois significados divergentes se originam na percepção de anormalidade relativas à ordem estabelecida, quase sempre a ordem que aceitamos e vivemos como *natural*. Ao inserir-se no cotidiano da vida, o *extraordinário* confronta-se com a lógica da racionalidade corriqueira. Os conteúdos extraordinários se chocam com a ordem institucional, os sentidos homogêneos e hegemônicos. O relato do *extraordinário* gera surpresa e ansiedade e desencadeia um processo de *negociação de sentidos*, de redução da ambiguidade. O incidente discrepante precisa ser nomeado, classificado, assimilado. O relato de um roubo espetacular ou crime bárbaro, um forte denúncia de corrupção, um golpe de estado, ato terrorista, desastre trágico de trânsito, a queda brusca da bolsa de valores, um terremoto ou enchente trágicos são sentidos surpreendentes: colidem com os fluxos esperados. São ocorrências que escapam à explicação e à classificação, geram ansiedade e inquietações (pelo menos inicialmente). Trazem a indeterminação e a contingência para o mundo da vida. Frente a elas é preciso agir. Nenhuma sociedade nem indivíduo pode permanecer por muito tempo no estado natural da contingência ou indeterminações. Por isso, ela desencadeia uma luta sem fim contra a entropia, a ameaça de desestruturação da ordem (MOTTA, L. G. 2013, p. 55 e 56, grifos do autor).

Essas considerações parecem iluminar o interesse jornalístico em relatar acontecimentos que fogem aos fatos “normais” e que nos colocam diante do “absurdo”, diante daquilo que quebra a ordem socialmente construída. Narrar tais fatos têm um caráter disciplinador, de se estabelecer ou se reiterar a fronteira entre o que é ou deveria ser “normal” e o que foge dessa “normalidade”. Desse modo, o jornalismo atuaria como uma espécie de regulador da vida em sociedade, advertindo sobre as consequências dos atos que trazem desequilíbrio à ordem (moral, comportamental, jurídica etc). Parece habitar o interesse do leitor, todavia, outro aspecto: o fascínio pelo próprio caráter “desviante” da normalidade; dimensão de um apelo narrativo forte. E quando tais fatos nos apresentam desvios morais, éticos ou morais em instituições públicas, que deveriam

zelar pelo "acordo social", ou nos apresentam uma ordem estabelecida e legitimada que é desigual e desumana, as narrativas parecem assumir importância política.

Assim, dirigimos as considerações finais desta pesquisa em dois vetores de sentido: um em caráter interpretativo da continuidade de narrativas jornalísticas que flertam com processos narrativos fabulativos e que continuam a circular midiaticamente. E o outro em vetor político, que incide sobre o nervo dos problemas sociais denunciados na história de Lúcio Flávio Vilar Lório e que se complexificaram e se aprofundaram no Brasil de hoje. Há, no percurso que até aqui realizamos, um imbricamento dos dois sentidos.

Começaremos pelo segundo. Na década de 1970, em um contexto de Ditadura Militar, Lúcio Flávio Vilar Lório e todos os eventos que envolvem sua história, contada pela imprensa e no primeiro romance-reportagem de José Louzeiro, apontam para a existência de um sistema de segurança público nefasto, falho e corrupto e de um grupo composto por policiais e ex-policiais que não só atua em conjunto com ladrões de carros do Rio de Janeiro, mas ainda tortura e executa os ladrões dissidentes e aponta, sobretudo, para uma "institucionalização" da violência, embora oculta, em intuições públicas de segurança, como delegacias e prisões. Após várias fugas, denunciante desse sistema falho e corrupto, e muita exposição midiática, Lúcio Flávio é morto, silenciado.

43 anos depois da morte de Lúcio Flávio, após o fim da Ditadura Militar e após um período democrático de ganhos sociais, o Brasil elege para a Presidência da República um militar reformado com carreira na política que defende sistematicamente a violência, principalmente a vinda do Estado, como forma de gerir os problemas brasileiros. Jair Messias Bolsonaro incorpora em seus discursos, tanto os da campanha eleitoral como os proferidos após a posse como Presidente, a ideia de extermínio aos opositores e àqueles que considera "bandidos". Parece que os problemas estruturais evidenciados e denunciados em *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*, não só não foram superados, como estão enraizados em nossa cultura e voltaram (talvez nunca tenham desaparecido) com tamanha força a ponto de serem defendidos publicamente por políticos brasileiros. Quem expõe essa questão, de forma muito bem elaborada, costurando passado, presente e lançando reflexões para o futuro é o jornalista, escritor e pesquisador Bruno Paes Manso em seu livro *A República das Milícias: Dos Esquadrões da Morte à Era Bolsonaro* (2020). No trecho a seguir apontamos uma ligação que Bruno Paes Manso faz entre o Presidente do Brasil e às ideias violentas que sustentaram grupos de extermínio no Brasil:

Essa figura controversa, transparente e cheia de convicções, que menosprezava as instituições democráticas e o estado de direito, se manteve coerente. Bolsonaro defendia uma violência purificadora contra um sistema bandido. Daí seu envolvimento com o capitão Adriano da Nóbrega, um herói na guerra contra os bandidos que aterrorizavam o Rio de Janeiro. Os novos inimigos urbanos, em vez de subversivos e comunistas, passaram a ser os negros, os pobres, os jovens, os moradores de favelas e os suspeitos de vender drogas. Nessa guerra, a morte do oponente não era problema, mas caminho para a Vitória. A guerra continuava. Os inimigos deveriam ser eliminados pelos verdadeiros patriotas, dispostos a matar em defesa do Brasil, contra o comunismo e contra os bandidos comuns.

Essa crença está na base da disposição homicida da rede de policiais, militares e paramilitares que matam em nome de causas que consideram justificáveis. A operação Bandeirante e os DOI's trabalharam com homens vindos dos grupos de extermínio dos anos 1960, como os esquadrões da morte, a Invernada de Olaria, os Homens de Ouro e integrantes da Scuderie Le Cocq, peças-chave na tortura e luta contra a guerrilha. Em São Paulo, o recrutamento do Exército seguiu a mesma linha: Sérgio Paranhos Fleury, o fundador do Esquadrão da Morte paulista, replicou na polícia de São Paulo o modelo carioca. Os conhecimentos de Fleury sobre tortura em presos comuns - do pau de arara à cadeira do dragão -, assim como a cooptação de informações, ajudaram a definir os métodos depois aplicados nos DOI's (MANSO, B. 2020, p. 270 e 271).

O livro de Bruno Paes Manso não só deixa claro que essa lógica de violência atravessa os aparelhos repressores do Estado, como o Exército e Polícia Militar, mas também explica o “ambiente” em que ela está assentada. Esse ambiente relatado no livro do pesquisador e essa busca na história do Brasil, na tentativa de localizar a pré-história das Milícias, esbarra em Lúcio Flávio Vilar Lírio. Se hoje as milícias se tornaram um problema central de segurança pública para o Brasil, lá em 1970 Lúcio Flávio já denunciava as relações entre policiais corruptos e o crime no Rio de Janeiro. É o que Paes aponta:

Na década de 1970, ao ser preso, Lúcio Flávio reclamou das relações entre os policiais do Esquadrão da Morte com o crime, indignado com a entrada dos policiais no negócio. E soltou a frase: “Polícia é polícia, bandido é bandido. Não devem se misturar, igual água e azeite”. O conselho nunca seria levado a sério (MANSO, B. 2020, p. 32).

Essa fratura social que *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia* denuncia não foi devidamente “tratada” e parece ser uma das raízes dos problemas atuais de segurança pública do Brasil. Esse retorno - ou talvez a continuidade - desse problema estrutural que

parece estar cravado nas entranhas de nossa constituição enquanto país, invariavelmente, nos leva ao outro vetor dessas considerações finais.

Em *República das Milícias*, Bruno Paes Manso parte de uma primorosa pesquisa sobre o submundo do Rio de Janeiro e suas ligações com os poderes políticos, pesquisa essa que envolve importantes entrevistas com “personagens” que fazem ou fizeram parte desse mundo. Na quarta capa do livro lemos: “Mistura rara de reportagem de altíssima voltagem com olhar analítico e historiográfico, *A república das milícias* expõe de forma corajosa e pioneira uma ferida profundamente enraizada na sociedade brasileira” (MANSO, B. 2020). O suporte em brochura traz possibilidades narrativas válidas na condução da história e o jornalista e pesquisador é quem vai narrá-la. O livro comporta uma voz enunciativa (a “voz do autor”) bastante evidente. Para além das informações cruas, conseguimos também acessar as situações em que as entrevistas se deram e quais as impressões do autor a respeito dos entrevistados. Essa “mistura rara” de reportagem, análise e historiografia lançada em livro está centralizada na voz do repórter que a conduz. Bem, a história que Bruno Paes Manso traz à tona no livro não fica apenas na Brochura.

No dia 27 de agosto de 2021 foi ao ar o primeiro episódio do Podcast *A República das Milícias* de Bruno Paes Manso. Baseado no livro homônimo, o Podcast foi produzido pela Rádio Novelo (produtora de podcasts) e lançado pela plataforma de streaming Globoplay. Ao todo, são 8 episódios, disponibilizados semanalmente, às sextas-feiras. O podcast traz a história contada no livro mesclada a informações inéditas e com nuances narrativas próprias para o “ambiente sonoro”. Em entrevista dada ao portal de notícias G1 Podcasts e relatada na matéria “Podcast ‘A República das Milícias’ estreia no Globoplay” (G1 Podcasts, 2021), o jornalista diz que o podcast aprofunda a temática tratada no livro e que, de certa forma, muitas lacunas estão sendo preenchidas nesse aprofundamento. Bruno Paes Manso (G1 Podcasts, 2021), também relata sobre os desafios em construir um roteiro com linguagem “mais imagética” e das possibilidades de aproximação com os leitores que o áudio pode trazer. Dar o “play” no primeiro episódio já traz a tônica dessa história, agora, contada em um podcast. Os recursos sonoros utilizados na estruturação da narrativa constroem efeitos de sentido muito particulares, mas que estão muito conectados a uma experiência cinematográfica, de apelo às sensações. Achamos pertinente salientar que Lúcio Flávio Vilar Lírio e o ex-policial e ex-integrante do grupo Homens de Ouro, Mariel Mariscott, são “personagens” que aparecem com relevância no podcast. Bem, voltemos aos podcasts.

A qualidade do trabalho de produção do podcast de Bruno Paes Manso pela Rádio Novelo não espanta quem já conhece outros projetos da produtora. *Praia dos Ossos*, a primeira minissérie produzida pela Rádio Novelo lançada em setembro de 2020, reconstrói o feminicídio de Ângela Diniz, os julgamentos de seu assassino, Doca Street, e a cobertura midiática feita sobre o caso na época. O fio condutor da história é o machismo que permeia o julgamento do assassinato de Ângela Diniz e os movimentos feministas que nascem nesse processo. Tudo isso está contido em uma narrativa sonora que envolve um roteiro muito bem escrito, a presença subjetiva com impressões e comentários da apresentadora (Branca Vianna), áudios da cobertura da imprensa sobre o caso e de partes do julgamento, além de uma “ambientação” sonora muito bem elaborada. Assim como o podcast *A República das Milícias*, *Praia dos Ossos* tem uma construção narrativa que remete a produções cinematográficas e flerta com procedimentos narrativos próprios do campo fabulativo. Aliás, o primeiro podcast da Rádio Novelo tem como tema central um crime que foi fartamente explorado pela imprensa da época.

Outra narrativa sonora lançada recentemente sobre um caso envolto em um clima de mistério, que foi muito bem explorado na forma como se estruturou a narrativa, é o podcast *O Caso Evandro*, produzido pelo jornalista independente Ivan Mizanzuk, lançado na quarta temporada do Projeto Humanos. *O Caso Evandro* estreou no dia 31 de outubro de 2018, contendo ao todo 36 episódios, divididos em 6 partes - cada parte é dedicada a um tema específico a respeito do caso. O caso criminal evocado pelo podcast aborda o desaparecimento de um menino de 6 anos, na cidade de Guaratuba (PR), que ficou muito conhecido no Paraná como “As Bruxas de Guaratuba”. O podcast de Mizanzuk traz revelações importantes sobre o caso e expõe o abuso policial ocorrido nas investigações. Na esteira do sucesso do podcast e das revelações trazidas à tona por Mizanzuk, a plataforma de streaming Globoplay lançou, nesse ano (2021), uma série documental de nove episódios sobre o desaparecimento do menino Evandro e sobre a investigação a respeito do caso, intitulada *O Caso Evandro*.

A julgar por tais narrativas, parece que a tradição jornalística de narrar crimes, mistérios e casos que quebram com a lógica de “normalidade” estabelecida continua bastante presente. Propomos esse percurso para concluir nossa interpretação de que há um evidente interesse, uma disposição do campo jornalístico em acolher essas histórias e narrá-las com o cuidado estilístico necessário. É o jornalismo centrado na experiência do repórter, que tem uma *persona* discursiva evidente e que conta fatos com um cuidado textual de estruturação da narrativa se reinventando e se presentificando nesses novos

formatos narrativos. Essas histórias nos fazem perceber que a depender da complexidade dos fatos narrados, ampliar as possibilidades narrativas para que o texto dê conta de abarcar com mais nuances a realidade evocada pode ser uma estratégia interessante na retratação da realidade.

E é aqui que nós amarramos, certamente, os principais pontos levantados nesta pesquisa. Reiterando que o romance-reportagem brasileiro tem raízes de tradição jornalística, para além de processos narrativos próprios da reportagem como as marcas de referencialidade, o ocultamento do narrador ou uma linguagem mais direta, sua vinculação ao campo jornalístico também diz respeito a essa vontade de narrar, a esse élan de desenrolar acontecimentos, fatos que parecem se desenhar tal um roteiro de cinema ou um enredo de um romance. A narrativa jornalística fez a gestação - no âmbito editorial - dessas histórias, que encontrariam outros suportes materiais, com recursos narrativos distintos, e desabrocharam, assim, em novas formas de contar um “mesmo fato”. Por vezes, preenchendo lacunas e aproximando personagens/fontes dos leitores. E, claro, buscando contemplar nosso permanente anseio de fruição daquelas histórias, por outros ângulos.

Referências

Bibliografia

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Introdução à Análise da Narrativa**. São Paulo: Scipione, 1995.
- BARBOSA, Marialva. **História Cultural da Imprensa: Brasil, 1900-2000**. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora MAUAD, 2010.
- BARROS, J. A.; GONÇALVES, José Esmeraldo (org.). **Aconteceu na Manchete: As Histórias que Ninguém Contou**. Rio de Janeiro: Desiderata, 2008.
- BLOCH, Arnaldo. **Os Irmãos Karamabloch: Ascensão e Queda de um Império Familiar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BRAIT, Beth. **A Personagem**. 8 ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- BRITO, José Domingues (og.). **Literatura e Jornalismo**. v. 3. Mistérios da Criação Literária. São Paulo: Novera Editora, 2007.
- BULHÕES, Marcelo. **Jornalismo e Literatura em Convergência**. 1. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- BULHÕES, Marcelo; SANTOS, Ana Carolina Ribeiro. O Caso Lou: a gênese jornalística do romance-reportagem brasileiro. *In: ALCEU: Revista de Comunicação, Política e Cultura*, v. 19, n. 38, Rio de Janeiro, 2019.
- CASADEI, Eliza Bachega. **Como Contar os Fatos: A História da Narrativa do Jornalismo de Revista no Século XX**. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2014.
- CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (org). **Jornalismo e Literatura: A Sedução da Palavra**. São Paulo: Escrituras, 2005.
- CHARTIER, Roger. **Os Desafios da Escrita**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- CHARTIER, Roger. **Inscrever e Apagar: Cultura Escrita e Literatura, Séculos XI-XVIII**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- CONY, Carlos Heitor. **O Caso Lou: Assim É se lhe Parece**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1975.
- COSSON, Rildo. **Fronteiras Contaminadas: Literatura como Jornalismo e Jornalismo como Literatura no Brasil dos Anos 1970**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007. 280 p. 22 cm.
- COSSON, Rildo. **Romance-Reportagem: O Gênero**. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001. 88 p.

COSTA, Cristiane. **Pena de Aluguel: Escritores Jornalistas no Brasil 1904-2004**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

FONTANIELLO, Bernardo; SANTOS, Ana Carolina Ribeiro. O Mito JK: A Construção do Presidente pela Revista Manchete. In: **Memorias XV Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación**. Medellín: UPB/ALAIC, 2020. Disponível em: <https://repository.upb.edu.co/handle/20.500.11912/8688>. ISSN: 2179-7617.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como Analisar Narrativas**. 3 ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: A Literatura de Segunda Mão**. Extratos traduzidos por Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Edições Viva Voz: Belo Horizonte, 2010.

KOCH, Ingedore Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. 3 ed. São Paulo: Cortez, 2012.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1974.

LAGE, Nilson. **Linguagem Jornalística**. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1986.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O Foco Narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)**. 10 ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.

LITERATURA Comentada: José Louzeiro. José Louzeiro/entrevista biográfica por Antônio Roberto Espinosa; panorama da época por Percival de Souza; seleção de textos, notas, estudo histórico e crítico e exercícios por J. A. de Granville Ponce. São Paulo: Abril Educação, 1982.

LOPES, Ana Cristina; REIS, Carlos. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

LOUZEIRO, José. **Isto Não Deu no Jornal**. São Paulo: Editora Brasil, 2001.

LOUZEIRO, José. **Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1975.

MANSO, Bruno Paes. **A República das Milícias: Dos Esquadrões da Morte à Era Bolsonaro**. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2020

MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina (Orgs). **História da Imprensa no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2018.

MESQUITA, Samira Nahid. **O Enredo**. 3 ed. São Paulo: Editora Ática, 1994.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária: Prosa II**. 6. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

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

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. **Imprensa e História no Rio de Janeiro dos Anos 50**. Orientador: Milton José Pinto. 2000, 338 f. Tese de Doutorado (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2000.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Jornalismo, Literatura e Política: A Modernização da Imprensa Carioca nos Anos 1950. *In: Estudos Históricos*, n. 31, p. 147-160. Rio de Janeiro, 2003.

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o Novo Romance Brasileiro**. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

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

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, Qual Romance? Uma Ideologia Estética e Sua História: O Naturalismo**. Rio de Janeiro: Achiamé Ltda, 1984.

TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

Filmografia

JOSÉ Louzeiro: Depois da Luta. Direção: Maria Thereza Soares. Pesquisa e roteiro: Bruna Castelo Branco. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=WNafN2cvn1g&list=PLDnb9bp98YIjliiDiM0W8xLI1EMa2lcz8&index=4>. Acesso em: 06 de julho de 2020.

Referências sonoras

MANSO, Bruno Paes. A República das Milícias. Apresentação de Bruno Paes Manso. Rio de Janeiro: Produção da Rádio Novelo para Globoplay, 2021. Podcast original Globoplay, distribuído via streaming.

MIZANZUK, Ivan. O Caso Evandro, Projeto Humanos. Apresentação de Ivan Mizanzuk. Produção de Ivan Mizanzuk em parceria com AntiCast. Podcast distribuído via streaming.

NOVELO, Rádio. Praia dos Ossos. Apresentação de Branca Viana. Rio de Janeiro: Produção da Rádio Novelo, 2020. Podcast distribuído via streaming.

Referências jornalísticas

3º Homem no Sequestro dos Presos. **O Globo**. Rio de Janeiro, Polícia, p. 22, 12 de novembro de 1971.

14 Policiais São Acusados no Caso Mariel Mariscot. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 26, 29 de agosto de 1972.

1200 Homens da Polícia Militar na Caça aos Fugitivos do Presídio. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 12, 20 de janeiro de 1974.

A Prisão de Lúcio e seu Bando, Hora a Hora. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 10, 31 de janeiro de 1974.

ARAÚJO, Celso Arnaldo; ASSIS, Luís Carlos; BARTOLO, Júlio; BORBA, Marco Aurélio; CÂMARA, José Rodolpho; FEIJÓ, Atenéia; TEBET, Suzana. A Fuga para a Morte. **Revista Manchete**. Rio de Janeiro, edição n. 1182, p.14-19, 14 de dezembro de 1974.

ARAÚJO, Celso Arnaldo; BORBA, Marco Aurélio. Lúcio Flávio: o homem que sabia demais. **Revista Manchete**. Rio de Janeiro, edição n. 1191, p. 22-25, 15 de fevereiro de 1975.

Ardente, Juvenil e Lírica: é a poesia de Lúcio Flávio. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 08, 18 de março de 1974.

Armas para Lúcio Entraram no Presídio em Garrafas Térmicas. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 10, 27 de janeiro de 1974.

As Razões do Fugitivo numa Carta a O Globo. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 10, 31 de janeiro de 1974.

Assalto Dura 5 Minutos e Tem até Metralhadora. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 10, 31 de janeiro de 1974.

A Versão da Susipe: Lúcio foi morto quando dormia. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 09, 31 de janeiro de 1975.

BRANDT, Francisco; ERNESTO, Luarlindo; GUSTAVO, André; MARZOLA, Norma; MIYAGUI, Takao; NOBLAT, Ricardo. O Festival de Violência que Assola o País. **Revista Manchete**. Rio de Janeiro, edição n. 1040, p. 22-26, 25 de março de 1972.

BORBA, Marco Aurélio. Um Certo Mariel Mariscott. **Revista Manchete**. Rio de Janeiro, edição n. 1023, p. 14-17, 27 de novembro de 1971.

Delegado Mostra como Flávio Escapou. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 25, 31 de agosto de 1972.

Denúncias numa Carta-depoimento. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 13, 30 de janeiro de 1975.

Desvendado Enigma do Assassinato do Assaltante Puxador. **O Globo**. Rio de Janeiro, Polícia, p. 25, 21 de dezembro de 1971.

Desvios de um “Bem-Dotados”. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 13, 03 de fevereiro de 1974.

Diretor do Presídio da Fuga É Afastado pelo Secretário. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 08, 22 de janeiro de 1974.

ERNESTO, Luarlindo; REYNALDO, Wilson. Lúcio Flávio: 200 anos de cadeia. **Revista Manchete**. Rio de Janeiro, edição n. 1078, p. 155-159, 16 de dezembro de 1972.

Ex-diretor Vai Depor Hoje sobre a Fuga do Instituto Penal. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 10, 29 de janeiro de 1974.

Ex-diretor do Presídio Nega Acusações de Flávio. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 12, 31 de janeiro de 1974.

Fernando C.O.: - Guarda deu armas para a fuga. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 26, 5 de dezembro de 1972.

Fuga de Cinema Mudo. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 29, 28 de agosto de 1972.

Fuzilado Liece, o Bandido N° 1. **O Globo**. Rio de Janeiro, p.29, 1 de agosto de 1972.

G1, Podcasts. Podcast ‘A República das Milícias’ estreia no Globoplay. Rio de Janeiro: Globo Comunicações e Participações S.A., 28 de agosto de 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/podcast/noticia/2021/08/27/podcast-a-republica-das-milicias-estreia-no-globoplay.ghtml>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.

General Faustino: inquéritos vão apurar denúncias de Lúcio Flávio. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 11, 1 de fevereiro de 1974.

Guardas e Soldados Presos Depõem Hoje no Inquérito. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 21, 30 de agosto de 1972.

Investigados Visitantes no Sequestro dos Presos. **O Globo**. Rio de Janeiro, Polícia, p. 19, 13 de novembro de 1971.

Irmã de Mexicano Depõe e Confirma Acusações: - Mariel matou Silvio após tomar o dinheiro do meu pai. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 23, 20 de março de 1973.

Janice, Livre, Perde o Filho para o Marido. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 11, 06 de fevereiro de 1974.

Janice: - seguirei Flávio até o fim. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 10, 31 de janeiro de 1974.

Juiz de Execuções: ninguém pode visitar Lúcio Flávio. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 12, 21 de Março de 1974.

Lúcio Flávio Chega Escoltado de Belo Horizonte. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 13, 03 de fevereiro de 1974.

Lúcio Flávio Comanda Assalto a Banco: 3 min, Cr\$ 104 mil. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 21, 30 de agosto de 1972.

Lúcio Flávio Cumpre Ameaça e Foge para Vingar Mortos. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 29, 28 de agosto de 1972

Lúcio Flávio e Fernando, o C.O., depõem contra Mariel. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 16, 14 de abril de 1973.

Lúcio Flávio Estaria só Ferido, Segundo Janice. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 11, 22 de março de 1974.

Lúcio Flávio, Nome Marcado. **O Globo**. Rio de Janeiro, Polícia, p. 22, 10 de novembro de 1971.

Lúcio Flávio Preso num Sítio no Espírito Santo. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 19, 2 de dezembro de 1972.

Lúcio Flávio Removido para a Ilha Grande. **O Globo**. Rio de Janeiro, p.13, 13 de março de 1974.

Lúcio Flávio, um Pássaro Difícil de Engaiolar. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 12, 20 de janeiro de 1974.

Mariel, Cabelos Oxigenados, Chora, Sorri e Faz Ameaças. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 25, 21 de março de 1973.

Mariel Comanda Sequestro de 7 Presos. **O Globo**. Rio de Janeiro, Polícia, p. 22, 10 de novembro de 1971.

Mariel É Sumariado em Mais um Crime de Morte. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 19, 27 de março de 1973.

Mariel já Não Tem Quem o Acuse. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 13, 30 de janeiro de 1975.

Mariel Será Interrogado no 1º Tribunal na Terça-feira. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 18, 15 de março de 1973.

“Marujo”: - morte de Lúcio é apenas um processo a mais. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 13, 30 de janeiro de 1975.

“Marujo” Não Quis Depor Sobre o Crime. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 09, 31 de janeiro de 1975.

Mãe de Lúcio Flávio Aponta no Tribunal Crimes de Mariel. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 20, 5 de julho de 1973.

MEMÓRIA, A história do Jornal O Globo desde sua fundação. Rio de Janeiro: Infoglobo Comunicação e Participações S.A, 2013. Disponível em: <http://memoria.oglobo.globo.com>. Acesso em: 12 de julho de 2021.

Não Há Pistas de Lúcio Flávio e os Três Fugitivos. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 26, 29 de agosto de 1972.

O CASO, Evandro, Projeto Humanos. Produzido por Ivan Mizanzuk e AntiCast, 2018. Disponível em: <https://www.projetohumanos.com.br/temporada/o-caso-evandro/>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.

OLIVEIRA, Leo. Lúcio Flávio: o bandido dos olhos verdes. **Revista Manchete**. Rio de Janeiro, edição n. 1139, p. 34-36, 16 de fevereiro de 1974.

Os Feitos de um Passarinho Fujão. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 13, 30 de janeiro de 1975.

Os Vilar Lírio, em Mais um Velório. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 13, 30 de janeiro de 1975.

Plano de Fuga do Presídio Incluía até Bombas Juninas. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 06, 21 de janeiro de 1974.

Polícia Atribui a Lúcio Flávio um Assalto em Minas. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 10, 26 de janeiro de 1974.

PRAIA, dos Ossos . Rio de Janeiro: Rádio Novelo, 2020. Disponível em: <https://www.radionovelo.com.br/praiadosossos/o-crime-da-praia-dos-ossos>. Acesso em 17 de outubro de 2021.

Procura-se Jane Milagres: ela poderá levar a Lúcio Flávio. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 08, 22 de janeiro de 1974.

Sorrisos e Chicletes. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 37, 3 de dezembro de 1972.

-Tive Vontade de Matar minha Irmã e o Diretor. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 10, 31 de janeiro de 1974.

Trama para Libertar Preso. O Atentado na Frei Caneca. **O Globo**. Rio de Janeiro, Polícia, p. 28, 11 de novembro de 1971.

Um Delinquente, Mais de 500 Processos. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 13, 30 de janeiro de 1975.

Um Duelo Intransferível. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 06, 21 de janeiro de 1974.

Um momento, leitor (editorial). **Revista Manchete**. Rio de Janeiro, p. 01, edição N. 01, 26 de abril de 1952.

Um Poema de Lúcio na Hora do Enterro. O Título: “saudade”. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 09, 31 de janeiro de 1975.

Um Retrato Feito à Luz da Grafologia. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 08, 18 de março de 1974.

Vilar Lório, uma Família em Questão. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 29, 28 de agosto de 1972.

ZIMMERMAN, Ana; FILIPPIN, Natália. Caso Evandro: criança desaparecida, suposto ritual macabro e torturas, sete acusados; relembre a história. G1 Paraná e RPC Curitiba. Paraná: Globo Comunicações e Participações S.A., 26 de junho de 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2021/06/28/caso-evandro-crianca-desaparecida-suspeitas-de-ritual-macabro-e-torturas-sete-acusados-relembre-a-historia.ghtml>. Acesso em 17 de outubro de 2021.