

Visões invisíveis: o ordinário e o extraordinário em Eliane Brum¹

Antero da Silva Bragança Gomes²

RESUMO: Escritora e repórter, Eliane Brum mescla elementos da literatura e de jornalismo em suas crônicas-reportagens publicadas ao longo de 1999, no Jornal Zero Hora. Tendo como foco o anônimo e a significação da cidade por meio da representação desse anônimo, Brum utiliza elementos retóricos de ficcionalidade, borrando as fronteiras entre o ficcional e o real. Nesse processo, desloca conceitos importantes das redações nos meios de comunicação, tais como: objetividade e noticiabilidade. Pela ficcionalidade, o ordinário vira extraordinário.

Palavras-chave: Literatura e jornalismo; Estratégias narrativas; Anônimo; Significação da cidade.

ABSTRACT: Writer and reporter, Eliane Brum mix of literature elements and journalism elements in his chronicles-reports published in 1999, in the newspaper Zero Hora. Focusing on the anonymous and the significance of the city through representation this anonymous, Brum uses rhetorical elements of fictionality, blurring the borders between fiction and reality. In this process, she displaces important concepts of newsrooms in the media, as objectivity and newsworthiness. By fictionality, the ordinary becomes extraordinary.

Key-words: Literature and journalism; Narrative strategies; Anonymous; City signification.

Essa gente insuportável, com os seus olhos abertos como portas de cocheira! Não poderia pedir ao *maitre* para os tirar daqui?

Frase de uma mulher sentada num café parisiense do século XIX, em “Os Olhos dos Pobres”, de Charles Baudelaire

Esta é a história de um olhar. Um olhar que enxerga. E por enxergar, reconhece. E por reconhecer, salva.

Eliane Brum, na crônica “História de um Olhar, em 1999

1. Duas mulheres, dois séculos, dois gestos

Nosso ponto de partida é uma noite entre 1855 e 1867. No curso da segunda metade do século, em meio às transformações da cidade parisiense do Segundo Império³- à vista “os entulhos” e “os esplendores inacabados”-, “o mais belo exemplo da impermeabilidade feminina que se possa encontrar” está sentada ao lado de um poeta, num café novo, na esquina de um

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

² Mestrando em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). Bolsista do CNPq. E-mail: angomes1@gmail.com.

³ O Segundo Império durou de 1852 a 1870 e foi marcado por grandes transformações na cidade parisiense.

bulevar também novo. Nosso ponto de partida, na verdade, é essa mulher. É o seu desejo. O seu gesto. Incomodada com a presença de um homem pobre e seus dois filhos pequenos, pelos quais o poeta se sentia enternecido (e um tanto envergonhado), ela diz ao seu acompanhante: “Essa gente é insuportável, com os seus olhos abertos como portas de cocheira! Não poderia pedir ao *maître* para os tirar daqui?” (BAUDELAIRE, 1995, p. 84-85)

Agora, 1999. Virada do século subsequente. Propõe-se a reflexão: o que aconteceu àquele desejo, o qual colocamos neste artigo arbitrariamente, a título de argumento retórico, como tendo sua gênese naquela noite de Paris? O que aconteceu, no decorrer de quase 150 anos, àquela vontade de tornar invisível “essa gente” nas ruas da cidade grande, esses pobres que nos pedem dinheiro com seus filhos no colo à porta de um restaurante ou que simplesmente nos olham nos olhos e denunciam todo o ouro do mundo em nossas paredes? O que aconteceu a esse desejo de não ver? De não vê-los. Essas imagens teriam se tornado barulho de fundo?

Em meio a essas reflexões e muito provavelmente até fruto delas, foi justamente em 1999 que o editor da jornalista Eliane Brum⁴, então no Jornal Zero Hora, convidou-a para escrever uma coluna semanal. Marcelo Rech queria que Brum registrasse “a vida que ninguém vê”: “crônicas reais de pessoas comuns e situações corriqueiras” extirpadas das ruas anônimas. Dessa vez, o gesto deveria ser o de mostrar aquilo que fora sistematicamente escondido. Descortinar essas visões invisíveis⁵ no espaço público. Seria necessário, portanto, reverter o desejo verbalizado naquela noite parisiense do século XIX. Em vez de remover, colocar. Restituir. Seria o caso de pedir a um *maître* para trazê-las de volta?

O fato é que a jornalista aceitou o desafio feito por seu editor. E, assim como a personagem do escritor Ernst Hoffmann (1776-1822) ensina seu primo a ler a cidade da janela da sua casa, no célebre conto “A janela de esquina do meu primo”, ou assim como Edgar Allan Poe (1809-1849), em “O Homem na multidão”, mostra-nos como dirigir o olhar para uma aglomeração, Brum chama a nossa atenção para “a história de um olhar”. Ao iniciar uma de suas crônicas, na coluna do sábado dia 18 de setembro de 1999, ela nos diz: “Esta é a história de um olhar. Um olhar que enxerga. E por enxergar, reconhece. E por reconhecer, salva” (BRUM, 2006, p.22). Não por acaso, a capa do seu livro “A vida que ninguém vê”, coletânea

⁴ A jornalista Eliane Brum, uma das repórteres mais premiadas da história do jornalismo brasileiro, ficou conhecida por seus textos de jornalismo literário. Ela teve passagens pelo Jornal Zero Hora, Revista Época e, atualmente, escreve para o El País.

⁵ A expressão “visões invisíveis” foi criada, neste artigo, para significar as imagens que, apesar de presentes, não são enxergadas.

das melhores crônicas publicadas na coluna de mesmo nome da Zero Hora, é a imagem de uma rua cheia de pedestres desfocada, a não ser num retalho da página, onde aparece legível e amplificada por uma lente a figura de um anônimo.

Portanto, é, em parte, sobre um regime de visibilidade que se pretende falar neste artigo. A partir da oposição entre o gesto daquela mulher parisiense (tirar de cena) e o de Brum (colocar em cena), desejos esses separados por mais de um século, a questão que se coloca é: na construção de significação da cidade, levando em conta determinados critérios de noticiabilidade, como Eliane Brum trabalha o ordinário e o extraordinário, a fim de representar pessoas invisíveis e/ou marginalizadas? O presente trabalho leva em conta um sentido para marginalizados muito próximo daquele utilizado por Freire Filho, Herschmann e Paiva (apud Edgar & Sedgwick, 2005, p.2) para significar minorias: “todo grupo social cujas perspectivas e vozes são marginalizadas pelas estruturas de poder e pelos sistemas de significação dominantes numa sociedade ou cultura”.

2. Eliane Brum: o duplo estar no mundo

Com base em diagnósticos feitos nos textos de Eliane Brum⁶, defende-se, neste artigo, que ela impõe a si um duplo estar no mundo: ter os pés na lama e ter os olhos atentos ao invisível da cidade (ou ao que chamamos, aqui, visões invisíveis). Na verdade, ter os pés na lama é o ponto de partida de toda a sua atitude e seu ofício jornalísticos. Mais uma vez, recorre-se a Baudelaire: em a “Perda da Auréola”, a personagem, um escritor, deixa cair de sua cabeça o halo luminoso, que escorrega “para o lodo do macadame” (BAUDELAIRE, 1995, p.137). Enfim, para a lama. É o movimento do poeta a favor da rua como espaço de significação da cidade, a favor do comum que ali reside. Baudelaire mostra-nos que tal compreensão só pode ser feita por um simples mortal e não por um escritor encastelado.

No jornalismo, Brum é uma repórter que defende a mesma postura. Num texto em que explica a sua obra, “O olhar insubordinado”, ela diz: “Aqui faço um parênteses para o que se poderia chamar de a arte de olhar – ou uma campanha pela volta dos sapatos sujos” (BRUM, 2006, p.190). E sujar os sapatos é estar na rua. “O único lugar em que (os repórteres) deveriam estar”, ela completa. Isso porque é lá, como nos diz Blanchot, que está o cotidiano, o ordinário, o comum:

⁶ Tal conclusão baseia-se na obra de Eliane Brum como um todo.

O cotidiano não está no calor de nossos lares, não está nos escritórios nem nas igrejas, nem tampouco nas bibliotecas ou nos museus. Está – se estiver em algum lugar – na rua. Reencontro aqui um dos belos momentos dos livros de Lefebvre. A rua, observa, tem esse caráter paradoxal de ter mais importância do que os locais que ela conecta, mais realidade viva do que as coisas que reflete. A rua torna público. “Aquilo que se esconde, ela o arranca à obscuridade [...]. E o que é publicado na rua não é no entanto realmente divulgado: diz-se-o mas esse “diz-se” não é levado por nenhuma fala realmente pronunciada, assim como os rumores se propagam sem que ninguém os transmita e porque aquele que os transmite aceita ser ninguém (BLANCHOT, 2007, p.242)

Ter os pés “na lama” e olhar em direção àquilo que é publicado na rua são aqui, então, dois movimentos necessários e complementares. No trabalho de Brum, um simplesmente não vive sem o outro. No entanto, ao fazer essa opção ética e profissional, a repórter coloca-se, como nos diz Blanchot, diante de um paradoxo: a rua mostra, mas também esconde. E é a esse regime de (in) visibilidade que a jornalista adere. Se seu interesse é pela notícia que não está no jornal, que não mereceu nem mesmo uma nota de rodapé, o ato de enxergar a cidade dirige-se sempre ao ordinário, ao comum, onde se encontram aquelas pessoas que não são verdadeiramente “vistas”. Nisso, reside o seu ofício: dar a ver “a vida que ninguém vê”. Nisso reside a sua resposta diante da contradição levantada por Blanchot.

Nesse sentido, nada mais emblemático de tal invisibilidade do que a imagem do pai de família da reportagem “Enterro de pobre” – uma das três crônicas escolhidas do livro “A vida que ninguém vê” para fazer parte do corpus deste artigo (as outras duas são “História de um olhar” e “O Sapo”). Num texto em que constrói uma personagem – “Quem diz é Antônio, um homem esculpido pelo barro de uma humildade mais antiga do que ele” (BRUM, 2006, p.36) –, Brum mostra alguém sem dinheiro, sem direitos e sem voz, ao ponto de tal hipossuficiência materializar-se na sintaxe da crônica, pois a única frase que toma a forma clara de discurso direto, ao longo de 14 parágrafos, é a que diz: “Este é o caminho do pobre”. Antônio vive com o mínimo e no mínimo. Ele não é visto nem ouvido. Sua miséria não é olhada. Mas ainda mais emblemático é o fato de ele próprio não ter a “permissão” de espiar o rosto do próprio filho natimorto:

Quem diz é Antônio Antunes. Ele acabara de sepultar o caixão do filho cujo rosto desconhece. O bebê de 960 gramas que morreu ainda no ventre da mãe. Antônio quis espiar a face do filho por um momento, mas a funcionária que foi buscar a criança na geladeira não deixou. (BRUM, 2006, p.36)

Dessa forma, a invisibilidade (reforçada todos os dias nos meios de comunicação) não é só a de Antônio. Também é a dos seus ascendentes e descendentes sobre e abaixo da terra, nas periferias e nas covas rasas dos cemitérios. Brum mostra-nos, assim, que a sina do pobre é essa partilha do nada ser, destinada a gerações anteriores e gerações posteriores a muitos Antônio (pode-se dizer até que se trata sempre de uma herança jacente, na medida em que os herdeiros são sempre desconhecidos, anônimos). É a partir dessa constatação, então, que a repórter vai pautar o seu ofício: é necessário olhar para o cotidiano em busca do extraordinário dessas vidas – aparentemente – ordinárias. Não é a procura pelo espetáculo, o qual tradicionalmente a imprensa padrão busca. Mas pelo abominável, pelo sublime ou pelo insólito que existe em qualquer existência comum. Também não se trata, literalmente falando, de calibrar apenas o sentido da visão. “Sou uma escutadeira que escreve”, ela diz (BRUM, 2015). Na rua, portanto, olhar e audição misturam-se a fim de se ouvir o que é (ou o que se tornou) barulho de fundo – o que se ouve, mas não tem voz. Nessa simbiose, ver (em seu sentido mais amplo) torna-se um “um exercício cotidiano de resistências” (BRUM, 2006, p.188).

Resistência, por exemplo, à domesticação, ao conhecido. O olhar de Brum não é (e não pode ser) jamais o do hábito. Isso porque, já na concepção, a sua coluna de crônicas-reportagens pretendia estimular uma postura que rompesse “com o vício e o automatismo de se enxergar apenas a imagem dada, o que era do senso comum” (BRUM, 2006, p.187). Era necessário ter a atitude à qual Baudelaire refere-se para falar do pintor moderno (Constantin Guys, mais especificamente): ter “o olhar da criança, o olhar de se interessar imensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram mais triviais [...] a criança vê tudo como uma novidade; está sempre inebriada” (BAUDELAIRE, 1996, p.19). Assim, tal postura mostra-se determinante na obra de Brum, uma vez que ela trabalha com vidas que se encontram no terreno da insignificância. E para lhes dar significado, em vez de partir do que já é conhecido, ela tem sempre que se agarrar ao que é percebido.

3. Pedra pedregosa: o ordinário e o extraordinário

Nas ruas, na cidade, esse regime de visibilidade tem um quê de fantasmagoria. Barulhos de fundo ou visões invisíveis, as personagens que Eliane Brum escolhe para as suas crônicas habitam, no dia a dia, uma região de existência inaparente. Vivendo à revelia, esses homens e mulheres comuns são espécies de fantasmas, sendo que tal fantasmagoria tem ainda um outro nome possível: o anonimato. Brum mostra que, submissos a um tipo de cegueira, são nossos

olhos que não podem ver essa gente miúda, embora ela esteja o tempo inteiro na nossa frente, do nosso lado. São nossos olhos, portanto, que atravessam corpos.

É interessante aqui, sob pena de nos desviarmos do nosso objeto (mas não da nossa questão), fazermos uma referência ao filme “Os outros” (2001), do diretor Alejandro Amenábar, estrelado pela atriz Nicole Kidman. No suspense, o jogo entre o que é visto e o que não é visto não corresponde necessariamente ao que existe e ao que inexistente como matéria. Assim, focados na tela, os olhos do espectador perambulam, como almas penadas, por essa espécie de limbo do que é e do que não é, na incerteza de conseguirem decifrar o enigma da verdadeira existência, até que este lhes seja revelado nas cenas finais. Numa expressão usada anteriormente, os olhos ficam “à deriva”.

Transitando entre o acontecimento e o desacontecimento⁷, Brum também descortina esse jogo da rua, mas a maior revelação que ela nos faz, em seus textos, é: a cegueira não é intransponível. De certo que não é, mas mesmo a repórter vê-se vítima dessa armadilha de não enxergar. Em uma de suas crônicas, “O Sapó”, publicada na Zero Hora, em 20 de março de 1999, a jornalista conta a história do paraplégico Alverindo, com quem ela cruzava por mais de uma década na Rua da Praia, na cidade de Porto Alegre. Dia após dia, Brum via-o “lambendo com a barriga as pedras da rua” (BRUM, 2006, p.60). Via, mas não o enxergava. Ele só passou a significar algo para a repórter (além do que é dado a priori) no momento em que ela decidiu escutá-lo. No momento em que decidiu escrever sobre ele. Só assim Brum pôde descobrir toda uma rede (invisível) por trás de Alverindo: um motorista e segurança particular; uma namorada; e, em vez de uma autocomiseração, um senso de humor encorajador. Assim como no filme “Os Outros”, essa é a camada de existência que os olhos de Brum não enxergavam, a verdadeira existência por trás do que a rua dava a ver.

No fundo, todos são imagens-sínteses⁸ usadas por Brum: Alverindo; Antônio, o pai de família que perambula pelos cemitérios enterrando seus filhos em covas rasas (“Enterro de Pobre”); e Israel, “a “imagem indesejada no espelho”, “o cuspidor” que persegue uma professora pelas ruas (“História de um olhar”). Nos textos, os três têm essa aparência grotesca, meio assustadora, a qual normalmente um passante prefere não ver. Um se arrasta; o outro perambula; o terceiro persegue. Suas existências são abomináveis, insólitas e até mesmo sublimes em seu horror (Alverindo). Ora as histórias são narradas em tom de conto de fadas (Israel), ora arrastam

⁷ O termo é cunhado por Brum, mas Blanchot fala, ao se referir ao cotidiano, em “sem acontecimento”.

⁸ O termo é usado pela própria jornalista em “História de um olhar”.

as correntes de um drama que não tem fim, que se repete *ad eternum*, repete-se tanto na sintaxe do texto quanto na vida real (Antônio) – e, a bem da verdade, repete-se na sintaxe justamente porque se repete na vida. E mais: nos três casos, o grotesco é apresentado num primeiro momento para, logo depois, dar-se a transformação (a virada do arco da personagem) ou mesmo a sua reiteração, página após página, dia após dia.

Essas estratégias de representação acabam por se mostrar eficiente instrumento de significação. Pois, se, ao ignorar os usuais critérios de noticiabilidade, segundo os quais a notícia existe quando o homem morde o cachorro, Brum prioriza, ao contrário, os (des) acontecimentos em que o cachorro morde o homem, ela o faz buscando, como já se disse, o extraordinário de vidas ordinárias. A forma de significá-las é, portanto, retirando-as do comum. Exatamente por isso, a escritora busca pontos luminosos e culminantes nos seus personagens, utilizando-se de uma escrita sintética, qualidades essas que Baudelaire já defendia no pintor moderno no século XIX:

Quero falar de uma barbárie inevitável, sintética, infantil, que muitas vezes permanece visível numa arte perfeita [...] e que resulta da necessidade de ver as coisas de maneira ampla e, de principalmente, considerá-las no seu efeito de conjunto [...]. Assim, C.G., traduzindo fielmente as suas próprias impressões, marca com uma energia instintiva os pontos culminantes ou luminosos de um objeto [...] (BAUDELAIRE, 1996, p.31)

Em Brum, tais pontos culminantes ou luminosos apresentam-se, frequentemente, do ponto de vista dramático. Ao lançar mão de elementos retóricos de ficcionalidade (tais como construção de personagem), ela não expõe o banal apenas como ele é, mas, em certos momentos, magnifica-o. Em “Enterro de Pobre”, por exemplo, o protagonista Antônio quer interromper o seu “caminho de pobre”, a sua jornada de enterrar filhos em covas rasas. No entanto, não é a miséria um dos mais cruéis antagonistas que o impede de conseguir realizar seu desejo? Antônio ganha ares épicos. A sua miséria é tão ameaçadora quanto o mar de Ulisses. No fim, não acontece transformação alguma. O antagonismo da miséria prevalece. Fica, então, a repetição (na sintaxe e na vida). Já em “História de Um Olhar”, o que se vê, como já se disse, é a estrutura de um conto de fadas, reforçando-se, assim, a ideia do ficcional. No começo, o trecho “essa é a história de um olhar de uma professora chamada [...]” (BRUM, 2006, p. 22) equivale ao tradicional “era uma vez”. No meio, Israel é contemplado com a virada. E, no fim, o sempre esperado “e foram felizes para sempre”:

Israel, capturado pelo olhar da professora, nunca mais o abandonou [...]. E a professora, que andava deprimida e de mal com a vida, descobriu-se bela [...]. E as

crianças, que têm na escola um intervalo entre a violência e a fome, descobriram-se livres de todos os destinos traçados nos olhos de Israel [...]. Israel, depois que se descobriu no olhar da professora, ganhou o respeito da vila, a admiração do pai [...] (BRUM, 2006, p.24)

Pode-se dizer, então, que Brum destaca alguns detalhes - seja por meio da forma de narrar, seja por um elemento da história em si - para transformar o ordinário em extraordinário. Entretanto, o que o presente trabalho pretende mostrar é que não se trata apenas de uma transformação, mas, mais do que isso, o que acontece é um ato de restituição. Por meio da linguagem, Brum estaria restituindo o caráter de excepcionalidade, suas contingências de abomináveis, sublimes e insólitas, a certas imagens: um pai de família que enterra seus filhos natimortos vítimas da miserabilidade; um jovem enjeitado que perambula, sem escola, pelas ruas de uma periferia miserável; o paralítico que se arrasta ao rés do chão para sobreviver. É como se a jornalista partisse do pressuposto: o desejo feito na mesa de um café parisiense do século XIX foi, de certa forma, atendido. Os pobres e seus contextos de pobreza não são mais vistos por nossos olhos não exatamente porque foram retirados da nossa frente (embora muitos deles tenham sido), mas porque suas presenças foram banalizadas. Suas imagens foram jogadas na insignificância do cotidiano. Por isso, Brum precisa transformar o banalizado (conhecido) no excepcional, por meio do ato de perceber.

Nesse sentido, é conveniente problematizar algumas definições feitas por Blanchot. Segundo ele, numa primeira aproximação, cotidiano “é aquilo que somos em primeiro lugar e o mais frequentemente: no trabalho, no lazer, na vigília, no sono, na rua, no privado da existência. O cotidiano somos, portanto, nós mesmos costumeiramente” (BLANCHOT, 2007, p.235). Esse comum não teria verdade própria. Seu setor privilegiado seria a vida privada. Em outras aproximações, cotidiano seria ainda a “platitude, a banalidade”, mas uma banalidade que é “não obstante também o que há de mais importante, se remete à existência em sua espontaneidade mesma [...] vivida, subtrai-se a todo enformar-se especulativo”. Portanto, se algo pertence ao ordinário, não pode ser captado e significado:

O cotidiano não se deixa apanhar. Ele escapa. Ele pertence à insignificância, e o insignificante é sem verdade, sem realidade, sem segredo, mas é também o lugar de toda a significação possível. O cotidiano escapa. É nisso que ele é estranho, o familiar que se descobre (mas já se dissipa) sob a espécie do extraordinário (BLANCHOT, 2007, p.237)

Tanto a primeira aproximação quanto as demais mostram o cotidiano como essa região de insignificância, seja porque remete à vida privada, seja porque, fazendo parte do banal, não

pode ser captado. No entanto, cabe a pergunta: um estado de miséria em que vive um pai e sua família, do qual advém toda desgraça e sina, deve ser tratado como um problema privado? Um miserável é aquilo que ele é na sua miserabilidade do dia a dia? Em relação a isso, a resposta de Brum é negativa. Tal situação deveria ser, por natureza, uma questão social, portanto, pública. Tampouco deveria ser banal. Brum denuncia, assim, a inverdade da banalização. Nas imagens-sínteses analisadas neste artigo, o ordinário é, portanto, sempre extraordinário. Deveria ser sempre tratado como excepcional, mesmo que, pelos critérios usuais de noticiabilidade, Antônio, Alverindo e Israel façam parte do comum. Restituir-lhes a excepcionalidade subtraída é também devolver-lhes a noticiabilidade.

Existe uma expressão do escritor russo Victor Shklovsky (1893-1984) que ilustra bem o movimento feito por Brum em seus textos aqui estudados: “tornar a pedra pedregosa”. Essa deveria ser a maneira, segundo Shklovsky de fazer as pessoas voltarem a sentir as coisas. Sentilas como elas são percebidas e não como são conhecidas. Nesse sentido, é necessário torná-las. É preciso haver uma ação que as retire da banalização do conhecimento. “Se as vidas complexas de muitas pessoas prosseguem inconscientemente, então essas vidas são como se nunca tivessem sido [...] O hábito devora trabalhos, roupas, móveis, a esposa e o medo da guerra” (CHARNEY apud Shklovsky, 2001, p.399). Da mesma forma, a cena de um homem que enterra seu filho natimorto não é da ordem do banal, embora tenha se tornado comum pela repetição. É sempre algo abominável. Por isso, é necessário torná-la novamente uma excepcionalidade, senti-la como tal, porque essa é a natureza intrínseca desse tipo de imagem. Em outras palavras: da mesma forma que a miserabilidade abominável é uma propriedade inerente a todos os Antônio que perambulam com seus rebentos por covas rasas, se há algo que se possa falar de uma pedra e de todas as pedras sem medo de errar é que ela sempre foi, é e sempre será pedregosa. Basta enxergá-la e tocá-la para sentir.

4. Crônica e subjetividade

Mesmo que perceba o quão pedregosa é a miserabilidade de Antônio e Israel, por exemplo, Eliane Brum vai além da simples exposição de suas vidas comuns no cotidiano. Nesse ponto, vale fazer uma recapitulação breve, com outras palavras, do que foi dito em capítulos anteriores: para restituir a essas personagens o caráter extraordinário, a jornalista utiliza-se de intertextualidade, de metaforizações; dramatiza as cenas; constrói personagens; escolhe detalhes pitorescos; conta em vez de mostrar, para, em outra ocasião, mostrar em vez de contar.

Lança mão de gêneros conhecidos para dar um tipo especial de forma às suas histórias: o conto de fadas que transforma o “enfeitado” (a fera) pelo olhar da professora (a bela); o drama que é marcado pelo antagonismo acachapante da miséria impedindo Antônio de dar um fim à sina da sua família.

Há, por meio desses elementos retóricos de ficcionalidade, uma certa valorização de existências inaparentes. Só assim, por exemplo, a história de Antônio pode tomar ares épicos de uma personagem que naufraga nos cemitérios da periferia. Mas o que precisamos acrescentar, aqui, é o fato de tal magnificação acontecer a despeito de a história ser contada de forma simples, já que os textos da jornalista são também sempre marcados por um tom de crônica, modulação sobre a qual o literato e sociólogo Antônio Cândido teorizou:

Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ele se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorradeira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma [...] (CÂNDIDO, 1992, p. 13-14)

Assim, dos três textos analisados neste artigo, o exemplo mais emblemático desse tom “sem importância” é a reportagem “O Sapo”. Depois de alguns parágrafos breves, Brum inicia uma entrevista com jeito de conversa fiada: “Como o senhor está?”; “Como é a Rua da Praia aí embaixo?” (BRUM, 2006, p.60). A crônica é literalmente um bate-papo desprentioso. As perguntas não têm a gravidade de uma reportagem jornalística, embora escondam uma profundidade reveladora. Instala-se uma reciprocidade, uma intimidade, a tal ponto de a repórter comentar, em determinado momento, diante de uma resposta “assanhada” de Alverindo (ele diz que, no chão, vê muito mais do que pernas): “o senhor é sem vergonha [...]” (BRUM, 2006, p.60). Isso sem falar que, a exemplo da crônica, Alverindo transita pelo rés do chão⁹.

Tanto em “O Sapo” quanto nas demais crônicas, na urdidura desse processo de restituição, Brum está quase sempre presente como uma das interlocutoras no texto. Não como uma narradora fictícia. Mas com a sua própria voz. Com isso, a repórter desloca um dos preceitos mais importantes do jornalismo: a objetividade. A esse respeito, Jesús Martin-Barbero lembra-nos que, “se um discurso aparece como objetivo em relação a outro, é porque as regras que definem sua produção, e seu consumo, estão conformes à definição social de objetividade”

⁹ Título do citado texto de Antônio Cândido.

(BARBERO, 2004, p.116). Em suma: a objetividade é sempre socialmente construída. Ora, se o olhar objetivo das redações permitiu (ou ignorou) a banalização de imagens que deveriam permanecer insólitas -condição para que mantivessem, assim, seu grau de noticiabilidade-, a subjetividade de Brum, então, não só se justifica, como é necessária.

É por meio dessa subjetividade que a jornalista poderá perceber além do habitual. Como nos diz Barthes: “a subjetividade não deve ser negada ou excluída, recalcada: ela deve ser assumida como sendo móvel [...] uma mutação descontínua” (BARTHES, 2005, p. 91). Ou seja: o eu passa a ser visto como uma pluralidade de forças em que ora uma, ora outra ocupa o primeiro plano. Num momento, é Brum, ela mesma uma personagem de suas matérias; em outro, é Antônio, Alverindo ou Israel. Nesse diálogo, Brum percebe, mas também é percebida.

Dá a ver, mas também é vista.

Referências

BARBERO, Jesús-Martín. *Ofício do Cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Loyola, 2004.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance I: da vida à obra*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. *O Spleen de Paris*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1995.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra (Coleção Leitura), 1996.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2: a experiência limite*. São Paulo: Escuta, 2007.

BRUM, Eliane. *A vida que ninguém vê*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2006.

BRUM, Eliane. *Morte sem tabu-Entrevista com Eliane Brum*. Disponível em: <<http://desacontecimentos.com/entrevistas/morte-sem-tabu-entrevista-com-eliane-brum/>>. Acesso em 02 de dezembro de 2015.

CÂNDIDO, Antônio. “A vida ao rés-do-chão”. In__CÂNDIDO, Antônio (et al). *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas/Rio de Janeiro: Ed. da Unicamp/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In__ CHARNEY, Leo (et al). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael; PAIVA, Raquel. Rio de Janeiro: estereótipos e representações midiáticas: *Revista eletrônica e-compós*, edição 1, p. 01 a 25, dez de 2004. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/1/2>>. Acesso em 22 de set de 20.

Literatura, jornalismo, e a gênese da mídia contemporânea nas *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto

Antonia Cristina de Alencar Pires¹
Gustavo Tanus²

RESUMO: A atividade jornalística, como um dos ofícios da escrita, foi uma das profissões das letras que acolheu o escritor iniciante, e que permitiu a esses o contato com a escrita, colaborando com sua vida de escrita ficcional. Propõe-se, neste artigo – ademais de delinear certa linhagem de escritores que tiveram contato com o jornalismo, que se desenvolveu após a fuga da corte portuguesa ao Brasil, em 1808 – abordar o trânsito do escritor Lima Barreto entre a ficção e o jornalismo. A partir disso, parte-se para uma leitura das *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909), de Lima Barreto, que desvela, ficcionalmente, a gênese da mídia contemporânea, constituindo-se como um romance de vanguarda, atemporal, por demonstrar os métodos jornalísticos com vistas à manipulação da opinião pública entre outros fins. Ademais, o livro introduz uma questão que posteriormente seria objeto de discussão em várias áreas do conhecimento: o papel da imprensa como um Aparelho Ideológico de Estado, um poder fora da Constituição.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Jornalismo; Recordações do Escrivão Isaías Caminha; Lima Barreto Mídia.

ABSTRACT: Journalistic activity, as one of the crafts of writing, was the profession of letters that employed most of the novice writers, and assured him contact with the writing, collaborating with his life of fictional writing. The objective of this paper - in addition to outlining certain family of writers who had contact with journalism, which developed after the escape of the Portuguese court to Brazil, in 1808 - will be to point the passage of Lima Barreto between fiction and journalism. From there, will read of *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909), by Lima Barreto, pointing, fictionally, the genesis of contemporary media, establishing itself as a vanguard novel, timeless, to demonstrate journalistic methods seen the manipulation of public opinion among other purposes. In addition, this book introduces an issue that would later be the subject of discussion in various areas of knowledge: the role of the press as an Ideological State Apparatuses, a power outside of the Constitution.

KEYWORDS: Literature; Journalism; Recordações do Escrivão Isaías Caminha; Lima Barreto; Media.

O boom da atividade jornalística

¹ Doutora em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da UFMG; Mestre em Literatura Brasileira pela FALE/UFMG; Bacharel em Biblioteconomia pela Escola de Ciência da Informação da UFMG, Técnica em Gestão, Proteção e Restauro do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, IEPHA/MG.

² Bacharel e Licenciado em Letras/português, bacharel em Edição, é atualmente mestrando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na UFMG, bolsista CAPES, pesquisador do NEIA/UFMG; e atua como bolsista do Programa de Incentivo à Formação Docente, no curso de Formação Intercultural para Educadores Indígenas, FIEI/Faculdade de Educação/UFMG.

De modo diferente do que foi em outras colônias nas Américas, cuja atividade jornalística se iniciou junto da colonização, no Brasil, essa atividade teve seu *boom* a partir da transferência da corte portuguesa, em 1808, fugida dos exércitos napoleônicos. Antes da escapada real ao Brasil, havia aqui, desde o alvará de 1720, uma proibição às “letras impressas”, outrossim, restrições oficiais, ditadas pelo alvará de D. Maria I, para a instalação de fábricas e manufaturas, portanto, para as tipografias. (HALLEWELL, 1985). A mudança da sede do reino português trouxe a necessidade de criação de algumas instituições (burocráticas) no Brasil, com vistas ao atendimento das exigências de governo. Com isso, houve necessidade de criação das nossas primeiras instituições nacionais de informação e cultura, como: Biblioteca, Arquivo, Museu, e também, a Imprensa Régia.

Nesse ínterim, até a ficção *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909), de Lima Barreto, objeto desse nosso trabalho, é importante que tracemos brevemente, na próxima seção, uma linhagem de escritores afro-brasileiros que experimentaram, de alguma maneira, a escrita jornalística, ou mesmo o ambiente de uma redação de jornal, destarte, elencamos: Paula Brito (1809 - 1861); Maria Firmino dos Reis (1825 - 1917); Luiz Gama (1830 - 1882); Machado de Assis (1839 - 1908); José do Patrocínio (1854 - 1905); e Cruz e Sousa (1861 - 1898).

1. Escritora e escritores no jornal: certa linhagem

Francisco de Paula Brito foi poeta, livreiro, tipógrafo e jornalista. Começou sua carreira, atuando nas oficinas do fundador do *Jornal do Comércio*; e, após um período de experiência como aprendiz na Tipografia Nacional, instalou sua própria oficina gráfica. Paula Brito foi responsável pelo periódico *O Homem de Cor*, que passou a ser chamado *O Mulato ou o Homem de Cor*, que circulou no ano de 1833, data que é atribuída ao início da Imprensa Negra no Brasil. Tendo editado vários jornais, foi decisivo para o jovem Machado de Assis, a quem dera apoio para publicação de um poema no periódico *Marmota Fluminense*, editado por ele. Ademais, Paula Brito foi o primeiro editor de Machado, tendo editado dois de seus livros, em sua Tipografia. (PAULA BRITO, s.d.).

Maria Firmina dos Reis, escritora maranhense, professora de formação, escreveu, em 1859, o romance *Úrsula*, uma narrativa em que, pela primeira vez na literatura brasileira, se abordou a escravidão a partir do lugar do outro, um outro que é a perspectiva do escravizado. É atribuída a ela, a criação da primeira escola mista e gratuita do país. Atuou como folclorista, em recolher e preservar textos da literatura oral, e foi também compositora, tendo sido responsável, pela composição de um hino para a abolição da escravatura. Maria Firmina fez-se presente na imprensa maranhense, publicando poesia, ficção, crônicas, e também enigmas e charadas. Colaborou com diversos jornais, como *Verdadeira Marmota*, *Semanário Maranhense*, *O Domingo*, *O País*, *Pacotilha*, *Federalista* etc. (MARIA FIRMINA DOS REIS, s.d.).

Luiz Gama foi poeta e atuou como advogado em ações em favor de escravizados, tendo conseguido libertar quinhentos, também foi jornalista com grande atuação política, redator do "*Radical Paulistano*, no qual colaboraram, entre outros, Castro Alves, Joaquim Nabuco e Rui Barbosa". (FERREIRA, 2007). Luiz Gama foi responsável pela redação de *O Polichinelo*, primeiro periódico político satírico da cidade de São Paulo; e ajudou a criar os primeiros periódicos ilustrados desse estado – *Diabo Coxo*, de 1864-1865; e *Cabrião*, de 1866-1867 – ao lado do cartunista Ângelo Agostini. (FERREIRA, 2007).

Machado de Assis, considerado o nosso grande escritor da literatura brasileira, fundador da Academia Brasileira de Letras, colaborou com diversos periódicos, mesmo que "sob a casca de um pseudônimo" (DUARTE, 2008, p. 3). Neles, escreveu crônicas que foram organizadas no livro *Machado de Assis afrodescendente*, do pesquisador Eduardo de Assis Duarte, que desmontam a tese de "absenteísmo em relação à questão do negro" (CUSTÓDIO, 2016). Teve sua primeira experiência nas redações de jornal, por meio de Paula Brito, quem editou seus primeiros livros: a peça teatral *Desencantos* (1861) e a tradução de *Queda que as mulheres tem pelos tolos* (1861).

José do Patrocínio é bastante conhecido pela campanha abolicionista, entretanto, sua atividade como jornalista é que deu impulso para essa atuação. Ingressou no jornalismo na *Gazeta de Notícias*, tendo sob responsabilidade a redação da seção intitulada "Semana Parlamentar". Escreveu os romances *Mota Coqueiro ou A Pena de Morte*, publicado em folhetins, na "Gazeta de Notícias", em 1877; *Os Retirantes*, publicado em 1879; e *Pedro*

Espanhol, publicado pela tipografia do jornal *Gazeta da Tarde*, em 1884, além da redação do *Manifesto da Confederação Abolicionista*, de 1883. Foi, também, diretor da *Gazeta da Tarde*, e logo, fundador do jornal *A Cidade do Rio*, dirigido por ele. Nos últimos anos de vida, viveu quase ignorado, colaborando esporadicamente nos jornais *O País* e *A Notícia*. (JOSÉ DO PATROCÍNIO, s.d.).

Cruz e Sousa, nosso grande poeta representante do movimento simbolista brasileiro, cuja poética é lembrada apenas por essa filiação artística, foi colaborador de jornais; onde atuou criticamente. Engajou-se na campanha abolicionista de José do Patrocínio. Dirigiu o jornal ilustrado *O Moleque*, discriminado por ter um viés mais crítico. Colaborou no jornal republicano e abolicionista *Tribuna Popular*, considerada a mais importante folha catarinense do período. Mudou-se para o Rio de Janeiro, lugar onde colaborou com diversos magazines, como a *Revista ilustrada e Novidades*, e com jornais, como *A Cidade do Rio*, de José do Patrocínio, ademais de publicar artigos-manifestos do simbolismo na "Folha Popular", principal meio de divulgação desse movimento. (CRUZ E SOUSA, s.d.). Vale lembrar que em 2013 foi publicada a reunião dos primeiros escritos de Cruz e Sousa, ainda jovem, que estavam dispersos em periódicos catarinenses, no livro *Últimos inéditos: prosa & poesia, de Cruz e Sousa* (2013), sob a coordenação do pesquisador Uelinton Farias Alves.

Destarte, a atividade jornalística, como um dos ofícios da escrita, desde sua maturação no Brasil, foi uma das profissões das letras que acolheu o escritor iniciante, e que sustentavam (em sentido literal e conotativo) o escritor em sua vida de escrita ficcional; a outra é o serviço público.

2. Lima Barreto: jornalista, escritor

Em 1904, Afonso Henriques de Lima Barreto (então com 23 anos) abandona definitivamente, por motivos financeiros, o curso de Engenharia na Escola Politécnica e ingressa, no serviço público, na Secretaria da Guerra, por meio de concurso. Como o salário que ali recebia não era suficiente para custear as despesas da família, Lima Barreto passa a atuar como *freelancer* em alguns jornais e revistas do Rio de Janeiro, cidade onde nasceu e passou toda a vida, morrendo em 1922.

Vale informar que antes mesmo de abandonar a Politécnica, ele já colaborava com a imprensa comercial e com alguns jornais anarquistas (nestes, como militante, sem remuneração). Em 1905, foi contratado para integrar o quadro de jornalistas do *Correio da Manhã*, considerado o jornal mais influente do período.

Começa, então, a dupla jornada de escrita de Lima Barreto, que ao lado dos textos jornalísticos desenvolve dois de seus romances: *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (publicado em 1909) e *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* (que só viria a público em 1919). Estas notas de cunho biográfico se fazem necessárias para que se compreenda o duplo caminhar do escritor, entre o ofício jornalístico e seu percurso pela ficção.

Se fizermos uma análise cuidadosa do conjunto da produção textual de Lima Barreto, constataremos que, de fato, os dois terrenos em momentos diversos não apresentaram rígidas fronteiras na escrita barretiana. Em alguns contos constata-se essa liquidez fronteira e na sátira *Os Bruzundangas* (1922), alguns fragmentos possuem um leve tom jornalístico, mas é em suas crônicas que isso se verifica claramente, pois nelas o autor mescla ao texto informativo (que é próprio do jornal), traços de ficcionalidade, repletos de ironia e humor.

Assim, entre o informativo e o cômico, Lima Barreto assinalava sua posição em relação ao que julgava incorreto ou injusto na vida social e política da Capital Federal (naquele momento ainda era o Rio de Janeiro) e legava à posteridade registros imprescindíveis para o conhecimento do período histórico conhecido como República Velha ou Primeira República. Em *Literatura como missão: tensões sociais e invenção cultural na I República* (1983), por exemplo, o historiador Nicolau Sevcenko utilizou os escritos de Lima Barreto como fontes para interpretação daquele momento histórico.

A mescla entre jornalismo e ficção presente na escrita barretiana verifica-se já nas primeiras semanas de sua atuação no *Correio da Manhã*. O jornal incumbiu-lhe de escrever uma série de reportagens sobre as escavações do Morro do Castelo, que estava sendo derrubado para dar passagem à Avenida Central (atual Avenida Rio Branco), dentro do projeto de reforma urbana do Rio de Janeiro, proposto pelo Presidente Rodrigues Alves e levado a cabo pelo Prefeito Pereira Passos e pelo Engenheiro Paulo de Frontin, que era também uma política higienista, de retirada dos negros (ex-escravos e seus descendentes) das áreas centrais, em um procedimento que hoje se dá o nome de "racismo ambiental".

Nessa série de textos – que oscila entre reportagem, crônica e conto, a qual só viria a integrar o conjunto da obra barretiana em livro publicado em 1997, sob o título *O subterrâneo do Morro do Castelo* – Lima Barreto esboça sua preocupação com questões com as quais se ocuparia durante toda a vida: a memória histórico-cultural da Nação e o trato com a coisa pública, que desde sempre no Brasil se confundiria com o privado. Entretanto, *O subterrâneo do Morro do Castelo* não é apenas a gênese da escrita barretiana dali em diante, ele revela também o dilema do jornalista/escritor entre o compromisso com o vínculo empregatício com o jornal e o desejo de ser um escritor em tempo integral, de manter-se fiel às suas convicções, ao seu pensamento crítico. O formato folhetinesco adotado por Lima Barreto para narrar o desmanche do morro símbolo do passado colonial parece ter sido a saída encontrada por ele. Ao adotar tal formato narrativo, Lima Barreto conseguiu prender a atenção dos leitores e obter um lugar de destaque na diagramação do jornal, deslocando sua narrativa do rodapé (local reservado aos folhetins) para a primeira página e depois para perto de colunas que serviam de gancho para o texto, como a coluna política ou a coluna policial, segundo nos informa Giovanna Ferreira Dealtry em *Lima Barreto - os subterrâneos de uma nação* (1994), firmando seu nome no meio jornalístico.

Lima Barreto ata em seu texto jornalístico-ficcional as duas pontas do tempo, registrando, simultaneamente, o passado colonial que estava sendo apagado pelas reformas urbanas e as transformações sociais que essas reformas trariam à cidade. As pontas atadas revelariam, sobretudo, que o Rio de Janeiro se modernizava, adquiria contornos de uma cidade *Belle Époque*, mas as antigas relações de poder permaneciam as mesmas, sob a máscara do “novo”.

Quando passa a vivenciar a rotina da redação, Lima Barreto percebe que a imprensa é um braço da elite e esse braço é capaz de cometer os mesmos crimes que ele condena em seus artigos: a manipulação da opinião pública, a manutenção das desigualdades raciais e sociais para preservar o *status quo* da elite dominante, a perseguição aos despossuídos, o enlameamento da reputação e da dignidade dos que não lhe são adeptos, a pilhagem dos cofres públicos. O contato íntimo com os bastidores da imprensa causa em Lima Barreto grande decepção e revolta.

Assim, não compactuando com nada que via na redação de *O Correio da Manhã*, Lima Barreto transformou suas observações em um romance que causou polêmica e atraiu o ódio e o desprezo de seus pares, que se reconheceram e foram reconhecidos nas personagens ficcionais. Ao publicar *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, o jornalista arrisca seu lugar como tal e deixa entrar em cena o escritor. Esta opção seria definitiva, pois até no momento de suas internações no Hospital Nacional dos Alienados (em consequência de crises depressivas pós-alcoólicas), no preenchimento da ficha de internação, ele informa como profissão, escritor e não jornalista ou amanuense, seu cargo na Secretaria da Guerra. Em virtude do escândalo causado pelo romance, Lima Barreto foi banido da chamada “grande imprensa”, voltando a colaborar, depois de algum tempo, com pequenos jornais e revistas.

Ainda que lhe tenha custado dores e sacrifícios e tenha inscrito seu nome na história literária até os anos 90 como um escritor “ressentido, desleixado e panfletário” – adjetivos que lhe foram dados por seus contemporâneos críticos literários e inadvertidamente reverberados pelos historiadores da Literatura ao utilizarem como fontes primárias os jornais da época do lançamento das *Recordações...* – o romance assinalou Lima Barreto como um dos mais importantes escritores do século XX no Ocidente. O vanguardismo do romance em questão corrobora esta afirmação. Nas reflexões ali presentes, o escritor delineia a gênese da imprensa tal como a conhecemos hoje, introduzindo uma questão que posteriormente seria objeto de discussão em várias áreas do conhecimento: o papel da imprensa (que contemporaneamente chamamos de mídia) como um Aparelho Ideológico de Estado (AIE), como classificaria Louis Althusser (1918-1990) na década de 60 do século XX.

3. Os primórdios da mídia contemporânea nas *Recordações...*

O livro *Recordações do escrivão Isaías Caminha* se divide em 14 capítulos. O foco narrativo se dá em primeira pessoa, sublinhando o rapaz chegado do interior como protagonista. Nos sete primeiros, o autor focaliza a viagem do adolescente Isaías ao Rio de Janeiro, lugar onde ele vai conseguir um emprego, por meio de uma carta de recomendação dada por um coronel. A ida à metrópole, capital do Brasil, fornece à literatura brasileira momentos únicos e, de certa forma, inaugural, como, por exemplo, a descoberta do que é "ser

negro" na cena do recebimento do troco, pelo jovem mulato e pobre, frente a frente com um "rapazola alourado". (LIMA BARRETO, 1971, p. 38). Interessante notar a diferença entre o meio urbano e o rural, este cujas fronteiras são fechadas por "arame farpado, à maneira dos latifúndios, em que todos ocupam de forma mais ou menos obediente seus devidos lugares" (CRUZ, 2002), e "naquele universo urbano, cujas fronteiras têm mais mobilidade, porque impressas na pele do indivíduo" (CRUZ, 2002).

O primeiro excerto que destacamos é uma de tantas passagens do livro que revelam a força que os jornais têm frente aos cidadãos "comuns", representada aqui pelo padeiro Laje da Silva, um dos interlocutores de Isaías. Segundo este, era raro que um "varejista de um vilarejo longínquo", o padeiro de Itaporanga, "mantivesse amizades tão fora do seu círculo" (LIMA BARRETO, 1971, p. 45), em que admirava a todos os que trabalham em sua redação.

E essa sua admiração, se era de fato esse o sentimento do padeiro, pelos homens dos jornais, levava-o a respeitá-los a todos desde o mais graduado, o redator-chefe, o polemista de talento, até ao repórter de polícia, ao modesto revisor e ao caixeiro de balcão. Todos para ele eram sagrados, seres superiores ou necessários aos seus negócios, pois viviam naquela oficina de ciclopes onde se forjavam os temerosos raios capazes de ferir deuses e mortais, e os escudos capazes também de proteger as traficâncias dos mortais e dos deuses. (LIMA BARRETO, 1971, p. 44).

Esse mesmo conhecedor e admirador dos jornais e das atividades jornalísticas, aponta a importância dos meios de comunicação impressa, ao relatar a Isaías sobre Raul Gusmão, um jovem jornalista: "Laje da Silva, porém, só sabia que ele tinha a *Aurora* à sua disposição, jornal muito lido e antigo, respeitado e que, no tempo do Império, derrubou mais de um ministério". (LIMA BARRETO, 1971, p. 45).

Nos 7 últimos, a narrativa se desenrola na metrópole, quase que integralmente dentro do jornal *O Globo* (nome com o qual ironicamente mascararia o *Correio da Manhã*), onde o protagonista vai trabalhar como office-boy e, no final, como jornalista. É nessa segunda parte que surgem os questionamentos de Lima Barreto em relação à "ética jornalística" (ou a falta dela) e os danos irreparáveis que a conduta sem regras do jornal causa à população carioca, especialmente aos despossuídos que engrossavam a massa de excluídos pelo Estado. Vê-se nas anotações do agora narrador-personagem a atuação de *O Globo* em favor da então nascente burguesia capitalista, da qual seu proprietário, Ricardo Loberant, faz parte.

O segredo do sucesso profissional deste editor estava em buscar:

[...] escândalo, uma denúncia, um barulho, em falta um artigo violento fosse contra quem fosse. Havia na redação farejadores de escândalos; um, para os públicos; outro, para os particulares. Este era o mais interessante. Tinha uma imaginação doentia; forjava coisas terríveis, inventava, criava crimes. Eram cárceres privados, enterramentos clandestinos, incestos, tutores dolosos, etc. (LIMA BARRETO, 1971, p. 127).

É interessante salientar que nos últimos sete capítulos, a narrativa adquire um tom jornalístico (imprimido pelo foco narrativo em terceira pessoa), apresentando traços acentuadamente informativos e opinativos, como se fosse uma grande reportagem. Poder-se-ia dizer, sob esse aspecto, que há no movimento da escrita da narrativa uma espécie de metalinguagem, o ficcionista se apropria da escrita jornalística para construir seu texto, que trata exatamente do ofício e da escrita jornalística. Destacamos aqui alguns trechos emblemáticos do romance em questão, com o propósito de ilustrar estas considerações.

Um trecho importante de ser apresentado diz respeito ao corporativismo da imprensa (uma espécie de associação para o crime, apontada no vocábulo “quadrilha”) e os conchavos em torno desse ou daquele segmento (manipulação da opinião pública, aproveitando-se do desconhecimento das massas). Note-se que nesse movimento há um círculo vicioso, onde a manipulação é possível porque há desconhecimento e o desconhecimento é mantido deliberadamente pelas elites, com o propósito de preservar seus privilégios:

A imprensa, que quadrilha! Fiquem vocês sabendo que, se o Barbarroxa ressuscitasse, agora com os nossos velozes cruzadores e formidáveis couraçados, só poderia dar plena expansão à sua atividade se se fizesse jornalista. Nada há tão parecido como o pirata antigo e o jornalista moderno; a mesma fraqueza de meios, servida por uma coragem de salteador; conhecimentos elementares do instrumento de que lançam mão e um olhar seguro, uma adivinhação, um faro para achar a prêsa e uma insensibilidade, uma ausência de senso moral a toda a prova... E assim dominam tudo, aterram, fazem que tôdas as manifestações de nossa vida coletiva dependam do assentimento e da sua aprovação... Todos nós temos que nos submeter a eles, adulá-los, chama-los gênios, embora intimamente os sintamos ignorantes, parvos, imorais e bêstas... Só se é geômetra com o seu *placet*, só se é calista com a sua confirmação e se o sol nasce é porque êles afirmam tal cousa... E como eles aproveitam esse poder que lhes dá a fatal estupidez das multidões! Fazem de imbecis gênios, de gênios imbecis; trabalham para a seleção das mediocridades... (LIMA BARRETO, 1971, p. 159).

Outro excerto destacado aponta a imprensa como um Aparelho Ideológico do Estado (AIE) e confere ao texto barretiano vanguardismo e atemporalidade, aproximando-o do pensamento filosófico e sociológico do século XX, especialmente ao de Althusser, conforme afirmamos anteriormente: “Era a Imprensa, a Onipotente Imprensa, o quarto poder fora da Constituição!” (LIMA BARRETO, 1971. p.162).³

Ressaltamos, desse excerto, que Lima Barreto fez essa interpretação relativa ao poder midiático, ainda no início do século XX. O "quarto poder" é um termo que comumente se refere à mídia, especialmente o jornalismo impresso. A criação desse termo é atribuída a Edmund Burke (1729 - 1797), que o teria utilizado, em 1787, durante uma sessão da Câmara dos Comuns da Grã-Bretanha, para indicar o poder político da mídia (SOARES, 2009). Hoje é conhecido e utilizado, para a caracterização das grandes mídias, que são criticadas por setores, as intituladas mídias independentes, que defendem uma ética profissional, que vise uma imparcialidade. Com relação a isso, lembramos aqui a recente publicação do jornalista Paulo Henrique Amorim, intitulada *O quarto poder: uma outra história* (2015).⁴

Os Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE), de acordo com Louis Althusser, grosso modo, são instituições que dão sustentação ao Estado, juntamente com os aparelhos repressivos, mas que diferentemente deste agem por meio da ideologia, e, secundariamente, por meio do emprego da violência, seja ela atenuada, dissimulada ou simbólica. Os AIE atuam por meio de sanções, exclusões e seleções. Embora pareçam dispersos, os AIE agem unificadamente em prol da ideologia da classe dominante. (ALTHUSSER, 1997). O filósofo classificou como Aparelhos Ideológicos de Estado as igrejas, as escolas, a família, as instituições culturais, os tribunais, os partidos políticos e a imprensa. No excerto destacado, Lima Barreto expressa sua aguda percepção de que ao ser um poder “fora da Constituição”, a imprensa, que está fora e acima da lei, desse modo, pode agir livremente no que tange à disseminação dos interesses de quem a patrocina sem estar submetida aos ditames

³ Citamos o trabalho *Imprensa como instância de poder: uma leitura das Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto, de Maria Salete Magnoni (2010), que é uma tese que se propôs constituir-se leitura do poder da imprensa nas *Recordações...*, em uma tessitura construída, sobremaneira, nos dois primeiros capítulos por meio da história literária e certa crítica barretiana, e dispõe, no Capítulo 3º (p. 56-78) uma interessante interpretação inicial sobre a imprensa na narrativa, deslindando, apenas como mais uma crítica, aspectos da obra trabalhados aqui.

⁴ AMORIM, Paulo Henrique. *O quarto poder: uma outra história*. São Paulo: Hedra, 2015.

constitucionais. Encoberta sob a máscara da neutralidade, mostra-nos o narrador barretiano, a imprensa é poderoso instrumento da elite dominante na luta de classes.

Outro momento bastante significativo em *Recordações do escrivão Isaías Caminha* e que corrobora o que ora acabamos de afirmar, diz respeito à utilização do povo como braço armado em favor de causas que são, de fato, causas da elite dominante. Assim, para fazer valer uma lei municipal que obrigava os populares a andarem calçados, *O Globo* se vale da seguinte estratégia: primeiro finge estar contra a lei e os que a criaram, colocando-se ao lado do povo.

Ao conseguir disseminar o sentimento de raiva e revolta entre a população, o jornal vê o povo se amotinar e entrar em confronto com as forças de segurança. Em suas reportagens, o jornal omite que os amotinados estejam sendo massacrados, divulgando uma falsa vitória popular. Os confrontos terminam com várias mortes. A obrigatoriedade dos sapatos se efetiva. Os fabricantes de calçados consolidam seu pacto com os governantes e o jornal *O Globo* sai ganhando com a situação, pois além de vender muito nos dias da Revolta dos sapatos, consolida seu poder de chantagem sobre o Governo. (LIMA BARRETO, 1971, p. 225-230). O narrador revela que esse espírito que motivou a manipulação dos fatos no projeto dos sapatos, é semelhante ao que procurou justificar a política de reconstrução da cidade, nas tais reformas a luz de ideais republicanos como se pode ver:

Aires d'Ávila chegou mesmo a escrever um artigo, mostrando a necessidade de ruas largas para diminuir a prostituição e o crime e desenvolver a inteligência nacional.

E os da frente, os cinco mil de cima, esforçavam-se por obter as medidas legislativas favoráveis à transformação da cidade e ao enriquecimento dos patrimônios respectivos com indenizações fabulosas e especulações sobre terrenos. Os Haussmanns pululavam. Projetavam-se avenidas; abriam-se nas plantas *squares*, delineavam-se palácios, e, como complemento, queriam também uma população catita, limpinha, elegante e branca: cocheiros irrepreensíveis, engraxates de libré, criadas louras, de olhos azuis, com o uniforme como se viam nos jornais de moda da Inglaterra. Foi esse estado de espírito que ditou o famoso projeto dos sapatos. (LIMA BARRETO, 1971, p. 137).

O olhar de Isaías desliza dentro do pequeno prédio que serve de sede ao jornal *O Globo* como se fosse uma "câmara em *travelling*", registrando em detalhes o funcionamento

daquele jornal, o qual, por extensão, serviria de modelo a outros que lhe foram contemporâneos. O ambiente corruptor e corrompido do *O Globo* decepa sua aspiração jornalística. Naquele local não há nenhum compromisso com a verdade dos fatos. A redação desse jornal é, na grande parte do tempo, uma fábrica de notícias fictícias, e a passagem de Isaías pelo jornal da Rua do Ouvidor é agônica e angustiante. Diferente de seu criador Lima Barreto, Isaías aceita as pressões daquele mundo corrupto, utilizando-se do ofício de jornalista para uma certa ascensão social, terminando como o escrivão que dá título ao romance. Entretanto, vale dizer que uma das destinações possíveis para o negro era a alternativa – talvez única – de "ceder" às políticas de embranquecimento, "fazer a passagem" para o mundo branco, sair do estado de morte social (CRUZ, 2002). Vale ressaltar ainda que a escrita do romance – as recordações do mulato Isaías Caminha (negro para os tempos atuais) –, pode ser vista como uma espécie de remissão, uma consciência sobre a realidade, uma experiência de humanidade.

Considerações finais

Os jornais, em sua constituição, são importantes para a formação dos ideais de nação, como propaganda ideológica para a revolução (no caso russo), ademais de um valor educacional (como no caso do Paraguai pré-guerra), e até para a consolidação de um sistema literário, na publicação de poesias, contos e crônicas nos jornais, e também, romances inteiros, publicados capítulo por capítulo, nos folhetins, o que permitia a circulação da literatura para um público leitor em formação. Em contraposição, o que é sua grande qualidade, torna-se perigoso, frente à gravidade das ditaduras midiáticas, que manipulam esses leitores, silenciando vozes dos negros, das minorias, atuando como palanque para os ideais que defendam o *status quo*.⁵

⁵ O poder dos meios de comunicação produz efeitos tão impactantes em uma sociedade, que a elite, não satisfeita em participar da vida política, por meio da transferência por herança da elegibilidade, do rosto sorridente em sua "boa aparência", com suas promessas, vezes falsas, outras populistas (quase nunca progressistas), buscou tornar-se, no Brasil, dona desses meios, da mídia, por assim dizer, a despeito da magna carta constitucional de 1988. Antes da promulgação dessa constituição, que veda aos políticos, a propriedade de meios de comunicação, lembramos, também, o papel que essas mídias tradicionais tiveram no suicídio de Vargas, em 1954, no golpe civil-militar de 1964, pela manipulação dos fatos, pelos apoios, material, inclusive com empréstimo de seus veículos para torturadores, e ideológico. E, já neste século XXI, a adesão dessa mídia tradicional, da grande

Por fim, ao descrever e analisar o comportamento da imprensa, *Recordações...* colocamos, em cena, outro questionamento importante: o embate entre o discurso inteligente (representado por aqueles que realmente possuíam um conhecimento sólido) e o discurso superficial do *Establishment* (representado pelos jornais e seus eleitos), apontando a predominância do último como discurso oficial da Nação. Em *O profeta e o escrivão: estudos sobre Lima Barreto* (1978), Carlos Erivany Fantinati tratou desse aspecto do romance aqui focalizado. Recentemente o pesquisador inglês Robert J. Oakley voltaria ao tema em seu livro *Lima Barreto e o destino da literatura* (2011). Nele, o Oakley discute a imensa preocupação do escritor com a derrota do discurso inteligente face ao discurso que sustem a ordem social baseada na exclusão das minorias.

Na percepção de Lima Barreto, a vitória do segundo discurso representava a inexorabilidade da opção pela superficialidade, pelo falseamento do conhecimento. Em última análise, a opção pela pobreza intelectual; a cultura do efêmero e do olhar apressado, criada e disseminada na mentalidade brasileira pela grande imprensa, traria sérias implicações no que tange a um amplo desenvolvimento intelectual do país, que se acostumou a fazer dos jornais não apenas fontes de informação, mas fonte de conhecimento, substituindo o saber contido nos livros e na educação parcial propiciada pelos artigos rápidos publicados nas páginas dos jornais tradicionais.

Essa situação justifica um traço presente na cultura brasileira que é o da "preguiça de ler" e, de modo mais perverso, justifica a manutenção do analfabetismo no país, uma vez que tais artigos superficiais poderiam ser lidos por uma pessoa alfabetizada e transmitidos, de qualquer maneira, de ouvir dizer, oralmente para várias outras não alfabetizadas. Desse modo, as escolas não se faziam necessárias. Há que se inferir, portanto, que se aquele momento histórico representa o momento de re-fundação da Nação pelos republicanos, essa Nação terá as características de seu discurso oficial e estará fadada às manobras e manipulações do primeiro *O Globo*, o da ficção barretiana, e dos outros seus congêneres desta nossa realidade contemporânea.

mídia, ao golpe institucionalizado de 2016 (com parte do judiciário, do legislativo, e parcela da sociedade civil) pela perseguição criminosa aos que são a favor do estado democrático de direito, e contra os avanços mais progressistas dos últimos anos.

Referências

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

ALVES, Uelinton Farias (Coord.). *Últimos inéditos: prosa & poesia*, de Cruz e Sousa. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

CRUZ E SOUSA. In: LITERAFRO. O portal da literatura afro-brasileira. Faculdade de Letras. UFMG. Disponível em: <www.lettras.ufmg.br/literafro>. Acesso em 19 jun. 2016.

CRUZ, Adélcio de Sousa. *Lima Barreto: a identidade étnica como dilema*. 2002. 104 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

CUSTÓDIO, Harion Márcio da Costa. *Escravidão e abolição em Memorial de Aires: Machado de Assis e seu lugar de fala*. Monografia (Bacharelado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

DEALTRY, Giovanna Ferreira. Lima Barreto: os subterrâneos de uma Nação. [1994]. Disponível em: <<https://Geocities.com/articles.html>>. Acesso em 6 jun. 2016.

DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Machado de Assis afrodescendente*. Rio de Janeiro: Pallas; Belo Horizonte: Crisálida, 2007.

FANON, Frantz. *Black skin, white masks*. London: Pluto Press 1986 Citado por CRUZ, Adélcio de Sousa. *Lima Barreto: a identidade étnica como dilema*. 2002. 104 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

FANTINATI, Carlos Erivany. *O profeta e o escrivão: estudos sobre Lima Barreto*. São Paulo: Alpha-Hucitec, 1978.

FERREIRA, Ligia Fonseca. Luiz Gama: um abolicionista leitor de Renan. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 21, n. 60, ago. 2007. Disponível em

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142007000200021&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 28 jun. 2016.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: T. A. Queiroz; Editora da Universidade de São Paulo, 1985.

JOSÉ DO PATROCÍNIO. In: LITERAFRO. O portal da literatura afro-brasileira. Faculdade de Letras. UFMG. Disponível em: <www.lettras.ufmg.br/literafro>. Acesso em 19 jun. 2016.

LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *O subterrâneo do Morro do Castelo*. Rio de Janeiro: Dantes, 1997.

LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Recordações do escrívão Isaías Caminha*. 5.ed. São Paulo: Ática, 1971. (Série Bom livro).

LUIZ GAMA. In: LITERAFRO. O portal da literatura afro-brasileira. Faculdade de Letras. UFMG. Disponível em: <www.lettras.ufmg.br/literafro>. Acesso em 19 jun. 2016.

MACHADO DE ASSIS. In: LITERAFRO. O portal da literatura afro-brasileira. Faculdade de Letras. UFMG. Disponível em: <www.lettras.ufmg.br/literafro>. Acesso em 19 jun. 2016.

MAGNONI, Maria Salete. *Imprensa como instância de poder: uma leitura das Recordações do Escrívão Isaías Caminha*, de Lima Barreto. 81 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

MARIA FIRMINO DOS REIS. In: LITERAFRO. O portal da literatura afro-brasileira. Faculdade de Letras. UFMG. Disponível em: <www.lettras.ufmg.br/literafro>. Acesso em 19 jun. 2016.

OAKLEY, Robert J. *Lima Barreto e o destino da literatura*. São Paulo: UNESP, 2011.

PAULA BRITO. In: LITERAFRO. O portal da literatura afro-brasileira. Faculdade de Letras. UFMG. Disponível em: <www.lettras.ufmg.br/literafro>. Acesso em 19 jun. 2016.

PINA, Patrícia Kátia da Costa. O jornal, o leitor e a leitura no oitocentos brasileiro. *Dossiê UESC*. Disponível em:

<http://www1.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/02_2010/03_dossie_patricia_katia_da_costa_pina.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2016.

PIRES, Antonia Cristina de Alencar. *Confissões dispersas: ficção, memória e história em Lima Barreto*. 1995. 264 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 1995.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e invenção cultural na I República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SOARES, Murilo César. *Representações, jornalismo e a esfera pública democrática*. São Paulo: Editora Unesp; Cultura Acadêmia, 2009.

Diálogos com o caos: a produção jornalística de Pasolini nos anos 1960

Cláudia Tavares Alves¹

RESUMO: Durante os anos de 1960, o escritor italiano Pier Paolo Pasolini se dedicou a contribuir com jornais italianos, publicando periodicamente suas colunas “Diálogos com Pasolini” e, posteriormente, “O Caos”. Em seus escritos, estava interessado em analisar e refletir sobre as diversas mudanças culturais e sociais que afetavam a sociedade italiana. O objetivo desse artigo é pensar sobre essa produção de Pasolini, buscando entender as relações existentes entre jornalismo, intelectualidade e o fazer literário.

Palavras-chave: Pier Paolo Pasolini; Jornalismo; Literatura Italiana.

ABSTRACT: During the years of 1960, the Italian writer Pier Paolo Pasolini published his articles in some Italian newspapers, writing periodically the columns “Dialoghi con Pasolini” and, after, “Il Caos”. In these texts, he was interested in analyzing the various cultural and social changes which were affecting the Italian society. The goal of this article is to think of this Pasolini’s contribution, trying to understand the relations among journalism, intellectual acting and literary writing.

Key-words: Pier Paolo Pasolini; Journalism; Italian Literature.

Introdução

Nos anos de 1940, enquanto escrevia para pequenos periódicos bolonheses, como *Il Settaccio* e *Architrave*, o jovem Pier Paolo Pasolini iniciou suas discussões públicas sobre política, dialeto, marxismo, entre outros assuntos. O escritor italiano, que já escrevia poesia desde muito cedo, parecia timidamente ir aos periódicos em busca de uma outra forma de expressão do seu ponto de vista. Segundo Piergiorgio Bellocchio (2001, p. XX), a “atitude de defesa política” é latente já nesses primeiros escritos: “Pasolini já está buscando colocar em foco um ponto de vista próprio e pessoal, de impor sua voz”². Ainda que sua posição

¹ Doutoranda em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Este artigo é resultado da pesquisa de Mestrado “O ensaísmo *corsário* de Pier Paolo Pasolini”, financiada pela FAPESP.

² As traduções apresentadas ao longo desse artigo serão sempre nossas, se não mencionada uma versão publicada.

ideológica fosse um elemento significativo já em suas outras produções, sua participação nesses meios de comunicação com maior alcance sugere uma vertente política que ganhará cada vez mais espaço em sua obra.

Com o passar dos anos, as pequenas produções para revistas de pouca circulação tomaram novas dimensões. No fim dos anos 1950 e início dos anos 1960, o autor começou a escrever, mantendo alguns dos temas iniciais, para periódicos maiores (porém ainda de pequena expressão), como *Vie nuove*. Posteriormente, a partir de meados dos anos 1960, passou a escrever para jornais de grande circulação na Itália, como *Il Mondo*.

Ao longo desse percurso jornalístico, as ideias ainda prematuras de um jovem de 20 anos de idade deram lugar a reflexões mais complexas, tornando-se esquematizações cada vez mais elaboradas sobre o modelo político italiano e seus desdobramentos culturais, sociais e econômicos. Foi também com o passar dos anos que algumas sensações concebidas logo após o fim da Segunda Guerra Mundial foram substituídas por reflexões semiológicas, isto é, reflexões pautadas nos sinais comportamentais presentes na sociedade italiana, as quais acabaram por corroborar aquilo que no início parecia ser apenas uma intuição.

1. Pasolini em diálogo

Quando assume, em 1960, a coluna “Dialoghi con Pasolini”, na revista *Vie nuove*³, o autor se propõe a estabelecer uma nova linha de comunicação com seus leitores. Apesar das diversas atribuições com suas outras produções, acredita que abrir espaço em sua “luta contínua, cotidiana, contra a ofensiva de fascistas e de clérigos” (PASOLINI, 2001, p. 877) e assumir tal compromisso semanal seria dar a oportunidade para um novo tipo de construção de análises conjuntas com os leitores, isto é, seria uma maneira de realizar discussões políticas e culturais sob uma perspectiva mais democrática.

Antes de se tornar um colaborador fixo, o escritor já havia dado outras contribuições para a revista. Publicou, por exemplo, um artigo muito significativo acerca dos jovens italianos. “La colpa non è dei *teddy boys*”, de 1959, usa como mote um congresso realizado em Veneza sobre a “juventude transviada” para tratar da questão dos jovens italianos e da

³ Revista ligada ao Partido Comunista Italiano (PCI), fundada em 1946.

existência dos *teddy boys*⁴. A premissa é que seria possível compreender o motivo de um determinado tipo de comportamento dos jovens tendo em vista os palestrantes presentes no congresso: aqueles estudiosos seriam também pais e a revolta de seus jovens filhos refletiria, no fundo, a superficialidade e crueldade com que esses pais falam de seus adolescentes, referindo-se a eles de maneira extremamente racional, científica, teórica, objetiva, sem qualquer vestígio de cumplicidade ou compreensão.

Ao invés dessa aproximação científica e técnica ao assunto, propõe-se que esses jovens sejam vistos conforme a sociedade e o ambiente em que vivem. Mesmo quando são violentos, cruéis e polêmicos, haveria uma maneira de analisá-los com mais proximidade, sem objetificá-los como tema de estudo. Podemos observar, por exemplo, como o autor defende os jovens, eximindo-os da culpa quando eles comentem agressões a homossexuais e prostitutas, práticas recorrentes entre os *teddy boys*. Pasolini entende que o tipo de atitude desses jovens reflete os princípios morais segundo os quais foram criados: “ao mesmo tempo em que se rebelam (...), se adéquam, se conformam: sua rebelião é conformista, sua arma é o recato, que é produto de uma mentalidade burguesa” (PASOLINI, 2001, p. 93). Na verdade, a violência e o comportamento agressivo com que agem seriam apenas reflexos da mentalidade burguesa em que foram concebidos e à qual devem se adequar.

Para dar continuidade a essa análise, Pasolini irá introduzir um dos princípios mais utilizados em seus escritos a partir de então: a polarização entre os jovens do norte e os do sul da Itália. Os primeiros se revoltariam porque vivem em uma sociedade que aparenta ser boa, pois oferece possibilidades diversas para garantir um padrão de vida consumista, mas que é na verdade uma sociedade injusta porque, devido a essa mesma lógica, suprime as individualidades de cada um, igualando todos. A revolta seria então um clamor por personalidade, pela liberdade de fazer suas próprias escolhas. Vistos de outra perspectiva, os jovens do sul encontrariam seus motivos de rebelião justamente na diferença social que existe entre eles e os do norte, por isso seu protesto seria social e não moral. Por pertencerem ao

⁴ Movimento surgido em Londres nos anos 1950 que se espalhou por toda a Europa. Eram jovens ligados à música *rock*, ao estilo eduardiano de se vestir e a atitudes rebeldes e agressivas (disponível em <http://www.bbc.co.uk/britishstylegenius/content/21865.shtml>, acesso em 01 de agosto de 2016). Para Pasolini, foram um fenômeno particular de lugares onde “o capitalismo se desenvolveu economicamente, mas não, pela força das coisas, culturalmente” (PASOLINI, 2001, p. 888).

povo, à classe subproletária, e não à classe burguesa, suas ações refletiriam uma revolta social por melhores condições econômicas.

A conclusão do artigo defende enfim que a formação desses novos jovens, sejam do sul ou do norte, e suas divergências tão marcantes são consequências do modelo econômico, social e político em que eles estão crescendo. Por isso a discussão ao redor desses jovens não deveria ser sobre como salvá-los, como protegê-los de suas próprias revoltas. No final das contas, não seriam eles que precisam mudar, e sim a sociedade em que vivem, pois “é a nossa sociedade, em suas estruturas, que requer uma profunda modificação” (PASOLINI, 2001, p. 98).

Esse tipo de argumentação – que recorre ao meio social para pautar suas críticas e traz grandiosas conclusões sobre o assunto – começa a ganhar força nos textos jornalísticos de Pasolini. Para Piergiorgio Bellocchio, o autor não abre mão desse tipo de escrito, pois esse trabalho lhe proporciona uma proximidade com o público que suas outras produções não permitem: “Porque [Pasolini] acredita nisso, porque tem necessidade de um contato direto com as pessoas, o qual nem os livros, nem os filmes podem dar, e que o supertrabalho lhe nega cada vez mais” (BELLOCCHIO, 2001, p. XXVI).

Segundo o crítico, o escritor havia tentado relançar a revista *Officina*⁵ em 1959 sem sucesso. A tentativa infeliz de voltar a trabalhar coletivamente em um periódico de crítica literária – só que dessa vez em paralelo a muitas outras produções – não convence e provavelmente por isso o convite, em 1960, para escrever toda semana a coluna “Dialoghi con Pasolini” em *Vie nuove* aparece como uma alternativa conveniente.

Baseada em experiências anteriores de diálogos com o público, observa-se que a coluna é estruturada, em geral, por textos curtos, escritos em tom informal. Os leitores enviavam, com grande liberdade, comentários ou perguntas sobre os mais diversos assuntos – como literatura, cinema, política, acontecimentos cotidianos –, pedindo conselhos, orientações, sugestões de leitura. Pasolini respondia na maioria das vezes de maneira bastante clara e objetiva, dialogando diretamente com seu interlocutor e seus leitores em geral. Não há um tom crítico de denúncia, o que aproxima esse tipo de comunicação a uma conversa. Na

⁵ Revista literária fundada em 1955 por Pasolini, Francesco Leonetti e Roberto Roversi em Bolonha. Para mais informações, conferir Gian Carlo Ferretti, “*Officina*”: *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta*, Turim: Editora Einaudi, 1975.

definição do crítico Marco Belpoliti, era a coluna de “um jornalista-pedagogo, mas também de um escritor-crítico” (BELPOLITI, 2003, p. 141).

Enquanto escritor de jornais, Pasolini parece ter uma preocupação muito latente com seu interlocutor e, nesse sentido, seu diálogo com os jovens italianos parece ganhar cada vez mais força a partir de então. Sabe-se, inicialmente, que a revista *Vie nuove* era justamente lida por muitos jovens comunistas. Segundo Gian Carlo Ferretti, organizador do volume *Le belle bandiere: dialoghi 1960-1965*⁶, os leitores dessa coluna pertenciam a “uma gama social e cultural (e também política) bastante vasta”, com a prevalência de jovens comunistas (PASOLINI, 1996, p. 20). Além disso, Pier Paolo se mostra muito interessado em manter uma linha de comunicação direta com os jovens dispostos à reflexão crítica em relação ao sistema em que vivem. A única maneira de superar a alienação e dominação causadas por esse sistema seria exercitando a inteligência e o espírito crítico:

Vocês jovens têm um único dever: racionalizar o sentido de imbecilidade que lhe dão os grandes, com suas solenes Hipocrisias, suas decrépitas e facciosas Instituições. (...) De tudo isso só se foge por meio de uma exercitação obstinada e implacável da inteligência, do espírito crítico (PASOLINI, 2001, p. 946).

Podemos inferir que o que o autor espera dos jovens, e de certa forma de si mesmo enquanto intelectual, é a atitude de questionar as palavras e as convenções, buscando sua verdade mais profunda e secreta: “aquilo que conta acima de tudo é a lúcida crítica que destrói as palavras e as convenções, e vai a fundo nas coisas, dentro sua secreta e inalienável verdade” (PASOLINI, 2001, p. 949). Buscar a verdade oculta das coisas, não aceitar as imposições, manter-se lúcido: são os conselhos dados aos jovens nos quais o Pasolini do início dos anos 1960 parece apostar suas esperanças. Existe, por trás desses ensinamentos, uma crença de que, apesar desses jovens estarem crescendo em um mundo dominado por valores capitalistas, pode-se alterar a ordem das coisas com questionamento crítico.

Entretanto essa relação de proximidade com seu interlocutor jovem, quase como pai e filho, revela o tênue limite entre profissionalismo e informalidade que, segundo Ferretti (1996, p. 21-22), seria uma maneira de abordar essas questões assumindo o papel de

⁶ O volume organizado por Gian Carlo Ferretti (Roma: Editori Riuniti, 1977, 1ª ed.) é uma seleção dos principais artigos publicados em *Vie nuove*. Para recolha completa desses artigos, consultar *I dialoghi*, organizado por Giovanni Falaschi, com prefácio de Ferretti (Roma: Editori Riuniti, 1992).

“personagem” ou “vítima”, em detrimento do papel de intelectual ou poeta. O crítico reconhece nos diálogos de *Vie nuove* um aspecto muito particular na produção jornalística pasoliniana no que se refere à complexidade do escritor em seus textos. Apesar da liberdade de expressão pertinente ao gênero literário e ao meio de comunicação que Pasolini estava utilizando, ou seja, artigos publicados em jornal, o crítico nota a postura contraditória do escritor que é, ao mesmo tempo, um intelectual renomado, confidente de seus leitores, que possui uma posição privilegiada de homem pensante da sociedade, mas que faz uso em seu trabalho de um discurso persuasivo “retórico populista”, pautado em argumentos pessoais, além da “ingenuidade política e malícia intelectual”.

Por sua vez Marco Bazzocchi, em seu livro *I burattini filosofi: Pasolini dalla letteratura al cinema*, defende que essa nova maneira de escrever está relacionada à busca do autor por novos recursos que consigam falar sobre a nova realidade italiana daqueles anos. Por isso, quando vai responder aos leitores de *Vie nuove*, “Pasolini parte de elementos simplíssimos e concretos, não possui teorias pré-constituídas, mas é conduzido pela realidade dos fatos segundo um princípio de empirismo, em seguida definido como ‘herético’⁷” (BAZZOCCHI, 2007, p. 145). Isto é, apoiando-se em perguntas de leitores, ainda que simples e relacionadas a fatos concretos, Pasolini desenvolve um método de análise “empírica”, a partir do qual ele fala, cada vez mais de perto, sobre a realidade dos fatos, e por isso faz referências constantes a si mesmo. Essa maneira de encarar o trabalho jornalístico como extensão de suas próprias experiências garantiria, em uma via de mão dupla, a liberdade de comunicação e a pouca rigidez estrutural desses escritos.

Um exemplo de como esse tipo de comunicação “personalizada” e “empírica” passou a incomodar o público pode ser encontrado em uma carta publicada em junho de 1965, ou seja, no último ano em que a coluna será publicada⁸, na qual estão presentes críticas ao modo de Pasolini responder aos seus leitores. O leitor se queixa sobre como, no decorrer dos anos, o escritor passou a ter um comportamento diferente ao escrever suas respostas: temas que não

⁷ O crítico está se referindo ao livro “Empirismo eretico” (Milão: Garzanti, 1972), o qual reúne, segundo uma visão simplista, ensaios sobre literatura, arte e cinema.

⁸ O último artigo publicado na coluna “Dialoghi con Pasolini” será “Un altro congedo ; La figura dello scrittore” em 30 de setembro de 1965.

interessam aos leitores e linguagem inacessível são algumas das acusações ao destinatário, que estaria conduzindo um monólogo e não mais um diálogo.

Para nós, que estamos em busca de compreender o percurso intelectual de Pasolini nos escritos de jornais, a resposta publicada em *Vie nuove* é esclarecedora, pois esquematiza algumas questões cruciais ao assunto. Primeiramente, o autor se desarma, ainda que retoricamente, de quaisquer mágoas pessoais que uma crítica como essa poderia causar e dialoga de igual para igual com seu leitor. Chamando-o de “caro amigo”, e disposto a passar por um “exame de consciência”, Pasolini assume que a carta o atingiu profundamente.

“Riadattiamo il mirino”, isto é, “reajustemos a mira”, título dado ao artigo, segue buscando outras razões para responder à acusação de monologismo e, novamente, encontra nas novas relações entre o intelectual de esquerda e a base comunista uma maneira de justificar a necessidade de escrever artigos cada vez mais ácidos e críticos. Vivendo tempos tão diversos, conforme parâmetros tão diferentes, e ainda simultaneamente à crise do marxismo, o escritor se permite salvaguardar sua liberdade de expressão.

Sem dúvidas, os tempos estão mudados. Até poucos anos, havia todo um sistema de alusões, de referências comuns, que tornava significativa até uma frase banal, e talvez também retórica. Ora, aquela série de alusões e de referências (em uma palavra, a ontologia e a escatologia da “Esperança”) acabou. (...) Toda a sociedade capitalista está em movimento: e o marxismo está em crise. Isto te digo brutalmente e sem meios termos: porque eu não posso senão me fundar na minha total liberdade crítica (PASOLINI, 2001, p. 1068).

Esse seria o motivo pelo qual as suas respostas seriam sempre que possível críticas e, conseqüentemente, difíceis. Quanto maior a problemática, mais específica e pessoal seria sua resposta, pois a gravidade do assunto requereria uma maneira particular de analisar os fatos ao invés de seguir alguma corrente de opiniões comuns.

No cerne de “Diálogos com Pasolini”, o depoimento do leitor aparece como um problema agravante, pois gera o descompasso entre leitores e escritor, o que passaria a prejudicar o diálogo pretendido desde o início. O próprio Pasolini chega à conclusão de que, enquanto intelectual de esquerda, ele se encontra em uma posição diversa de seus leitores: “E agora a confusão se junta à confusão. A minha de intelectual consciente da crise do marxismo na Itália e no mundo, e aquela dos leitores de ‘Vie Nuove’, que provavelmente vivem essa

crise sem clara consciência dela” (PASOLINI, 2001, p. 1069). O desafio passa a ser então buscar uma maneira de reestabelecer essa comunicação. Como lidar com pressupostos diferentes de quem escreve e de quem lê? Como garantir a comunicabilidade dos artigos diante de confusões diversas?

2. O Caos

Após o trabalho jornalístico desenvolvido em *Vie nuove*, Pasolini escreve, de 1968 a 1970, “crônicas políticas”⁹ para a coluna “O Caos”¹⁰, publicadas no periódico *Tempo*¹¹. Com um novo formato de textos, o escritor está livre para selecionar os temas sobre os quais quer falar e, sendo assim, opta por manter a mesma linha temática que explorava nos últimos anos dos diálogos. A diferença é que essa coluna não será mais moldada pelo esquema cartas-respostas. Nesse momento, cabe ao autor selecionar sobre o que ele quer falar, sem quaisquer explicações prévias.

E é logo no texto inaugural da nova coluna que o autor escolhe determinar quais linhas irão perpassar essa sua nova produção. Assume que falará “frequentemente com violência contra a burguesia” e especifica que “por burguesia, não [entende] tanto uma classe social quanto uma verdadeira doença”. Esclarece ainda que o burguês

é um vampiro, que não fica em paz enquanto não morde sua vítima no pescoço, pelo puro, simples e natural prazer de vê-la se tornar pálida, triste, feia, desvitalizada, disforme, corrompida, inquieta, cheia de sentimentos de culpa, calculista, agressiva, terrorista, *tal como ele mesmo* (PASOLINI, 1982, p. 38).

Ou seja, no primeiro artigo de “O Caos”, Pasolini define com palavras extremamente agressivas, utilizando um tom mais violento do que aquele visto nos diálogos, sua postura contra a burguesia. E nesse processo, ao se opor a todo custo à burguesia, continuará a refletir sobre o papel da oposição de esquerda.

⁹ “Crônicas políticas” é o subtítulo da edição brasileira de *Caos*, traduzida por Carlos Nelson Coutinho (PASOLINI, 1982).

¹⁰ A coluna *Il Caos* foi recolhida por Gian Carlo Ferretti no livro *Il Caos* (Roma: Editori Riuniti, 1979).

¹¹ *Tempo*, “settimanale di politica, informazione, letteratura e arte”, foi fundado em 1939 pela Mondadori Editore e circulou até 1976.

Pasolini constata, por exemplo, que os socialistas também são, em sua essência, burgueses, e que a diferença entre eles e os extremistas de esquerda seria que os primeiros não dramatizariam o fato de serem burgueses, enquanto os segundos teriam completa aversão a assumir sua condição. O autor parece se preocupar, na verdade, com a dupla experiência de vida que se carrega ao assumir a dicotomia socialista-burguês: colocar-se ao lado da causa operária enquanto vive sua condição burguesa.

(...) não haverá jamais um Partido Socialista firme e coerente: ele terá sempre de viver, ao mesmo tempo, suas duas histórias, a burguesa, provinciana, demagógica, cheia de (fingida) saúde moral etc., etc., e a operária. (...) E é por isso que assistimos às suas grandes crises públicas: porque não há modo possível de escapar da própria realidade (PASOLINI, 1982, p. 167).

Com um discurso diferente daquele defendido nos anos anteriores, o escritor já não espera que o partido se reinvente – assume-se a crise como realidade e a existência de duas histórias diversas. Já não seria possível mudar, seria apenas possível se acostumar a viver essa duplicidade.

Outro fator que dará o tom desse novo posicionamento crítico do escritor serão as manifestações de maio de 1968, ano em que “O Caos” começou a circular. Movimentos civis tomaram várias capitais europeias e na Itália ganharam suas próprias repercussões. Segundo Enzo Siciliano (2005, p. 365), o caso italiano era complexo. Suas principais reivindicações eram uma maior participação das novas gerações na política e redução do poder que tradicionalmente pertencia às classes dirigentes. Entretanto, apesar das pautas políticas serem comuns a todas as organizações estudantis ao redor do mundo, no caso das manifestações italianas o crítico nota uma motivação particular. Suas raízes estariam ligadas aos aglomerados urbanos e às transformações nas universidades que foram responsáveis por promover “formas de massificações” que alimentavam crises existenciais e sociais (SICILIANO, 2005, p. 366).

Lembramos aqui o episódio mais conhecido desse período, a publicação do poema “Il PCI ai giovani!”¹², no qual o poeta se coloca ao lado dos policiais em oposição ao movimento

¹² Publicado em *L'Espresso* em 16 de junho de 1968, em *Nuovi argomenti* no volume de abril-junho de 1968, e finalmente no livro *Empirismo eretico* (op. cit.). No Brasil, foi traduzido e publicado primeiramente por Michel Lahud em *A vida clara* (São Paulo: Companhia das Letras; Campinas: Editora da Unicamp, 1993) e

estudantil “burgues” dos universitários “filhinhos de papai”. Segundo Siciliano, esses versos são escritos no calor do momento, quando acabara de ocorrer um confronto entre policiais e estudantes nas ruas do Vale Giulia, em Roma. Eram “versos feios”, escritos como panfleto. Polemizava-se o que Pasolini identifica como uma luta de classes entre estudantes burgueses e policiais: “vocês [estudantes], meus amigos (embora do lado / da razão) eram os ricos, / enquanto os policiais (que estavam do lado / errado) eram os pobres” (PASOLINI APUD AMOROSO, 2002, p. 89).

Um ano após a publicação do poema, Pasolini conta no artigo “As boinas estudantis”, de “Il Caos”, que tais versos haviam sido escritos para serem publicados na pequena revista *Nuovi argomenti*, porém saem em primeira mão, com alguns cortes, no *L'Espresso*, em junho de 1968. *L'Espresso* fomenta ainda mais a polêmica inventando o slogan “Odeio vocês, queridos estudantes”, o que irrita profundamente o escritor já que a frase “se imprimiu na cabeça vazia da massa consumidora como se fosse da [sua] autoria”. Por isso, desabafa: “Poderia analisar aqueles versos um a um, em sua objetiva transformação do que eram (para *Nuovi argomenti*) no que se tornaram através de um meio de massa (*L'Espresso*)” (PASOLINI, 1982, p. 154).

A crítica do escritor consistia basicamente nesse sentimento de paralisação da juventude burguesa italiana. No auge do movimento, identificou que aqueles jovens, nos quais havia depositado suas esperanças como força propulsora das modificações que gostaria de ver na Itália, se manifestavam em virtude de suas próprias reivindicações burguesas. Por isso polemizou o fato de que eles, em conformidade com seus objetivos, ignoravam ou simplesmente não se deram conta de que enfrentar policiais, isto é, os proletários, a massa, seria absurdo, ainda que estivessem com a razão. Dessa forma, podemos começar a observar como sua relação com a juventude italiana vai aos poucos se modificando.

Também em “Il Caos”, durante 1968, Pasolini escreve um artigo em que supõe que o movimento estudantil italiano consiga, de fato, tomar o poder e, conseqüentemente, ter a oportunidade de “mudar, finalmente!, a *estrutura* da sociedade”. Essa hipótese, entretanto, deveria passar por outras reflexões: se os estudantes tomassem o poder, eles se tornariam de direita, afinal quem tem o poder é sempre de direita; ter o poder e precisar mantê-lo

posteriormente reproduzido no livro *Pier Paolo Pasolini* de Maria Betânia Amoroso (São Paulo: Cosac & Naify, 2002).

significaria ter a polícia ao seu lado, “o mais vistoso, espetacular e persuasivo instrumento do poder”. Nesse contexto, haveria uma inversão de objetivos e até mesmo os estudantes, que anteriormente entraram em confronto com os policiais, precisariam deles. O escritor acredita que diante dessa situação hipotética, o espírito revolucionário do movimento teria que abrir concessões, pois “a polícia é o único ponto cuja necessidade de ‘reforma’ nenhum extremista poderia objetivamente criticar: a propósito da polícia não se pode ser mais do que reformista” (PASOLINI, 2013). Ou seja, o escritor quer relativizar a relação entre os estudantes e os policiais e mostrar como o poder é algo construído e que, diante de situações diversas, desperta reações diversas. Os mesmos que em um momento se enfrentam, em outro momento poderiam estar lado a lado.

Esse tipo de polêmica influenciou diretamente a recepção de Pasolini. Escrever tão veementemente contra o sistema significava também se indispor com outros intelectuais e colunistas de outros jornais. Pasolini se queixa de que os “jornais italianos ofendem o [seu] amor próprio”, o que o faz questionar seu trabalho no jornal e, em última instância, seu papel como intelectual. Também quando, após um ano escrevendo a coluna, o autor reflete sobre o que produziu durante esse tempo, retoma a lembrança das indisposições que teve no período: “Passei através de provas desagradáveis, como uma alma no Purgatório. Fiz mais alguns inimigos além dos que já tinha” (PASOLINI, 1982, pp. 192-193).

Considerações finais

Pudemos observar como alguns temas antes desenvolvidos em *Vie nuove* se tornam mais constantes em *Tempo*. A oposição de Pasolini ao neocapitalismo e à burguesia ganha cada vez mais força na sua argumentação, porém ainda está em um processo de amadurecimento tanto das ideias quanto de como se materializar por meio de escritos jornalísticos. Bellocchio (2001, p. XXVIII), diante desse acirramento confuso e ainda desordenado, afirma que “estes escritos (...) formam o capítulo mais congestionado, convulso e caótico (o título da coluna é, nesse sentido, perfeito) de toda a produção ensaística de Pasolini”.

Para Rinaldo Rinaldi (1982, p. 367), esse momento de transição dos diálogos para “O Caos” não apresenta grandes novidades. O crítico identifica como único elemento inovador a forma utilizada por Pasolini para se comunicar com os leitores de jornal, ou seja, “a forma popularizada, a dissolução dos enigmas e das dificuldades a favor do leitor ‘médio’”. Ferretti, por sua vez, também reconhece essa recente preocupação de Pasolini em atingir leitores médios, porém vai além e desenvolve a ideia da solidão do escritor: “da relação contraditória com um destinatário coletivo conscientemente pré-determinado e escolhido” que tinha em *Vie nuove*, “passa-se à aceitação consciente da crise na qual viver e com a qual se confrontar sozinho” (PASOLINI, 1982, p. 11). É também o próprio Pasolini, na abertura de “O Caos”, que assume a condição de estar sozinho: “meu caso não é de indiferentismo nem de independência: é de solidão” (PASOLINI, 1982, p. 37).

A constituição desse “personagem” que assume sua solidão, mas que ao mesmo tempo procura se comunicar e ser acessível a todos os seus leitores, compõe a imagem de um intelectual que quer ser visto como um combatente que age sozinho por meio de suas próprias palavras. Esses conflitos parecem alimentar as “pequenas batalhas cotidianas” que Pasolini se propôs a combater ao assumir a responsabilidade de escrever em um jornal de grande circulação. Nessas condições, o escritor reconhece que em alguns momentos produz “uma prosa ruim e apressada”, por corresponder à prosa jornalística, mas prefere isso ao silêncio, à passividade:

Detesto o silêncio nobre. Detesto também uma prosa ruim e apressada. Mas é melhor uma prosa ruim e apressada do que o silêncio. Um homem anda ao mesmo tempo em várias frentes e segue adiante a diferentes alturas. “O caos” é uma frente de pequenas batalhas cotidianas e, portanto, algumas vezes, também mesquinhas; encontra-se a uma altura jornalística (embora eu nem sempre tenha sido capaz de me manter nela, já que fiz incursões desordenadas no sentido da poesia e do ensaio) (PASOLINI, 1982, p. 193).

Esse tipo de afirmação nos ajuda a conceber qual definição Pasolini atribuía naquele momento à figura do escritor, do intelectual de esquerda: preferir qualquer comunicação ao invés do silêncio, produzir em várias frentes, assumir a guerra ideológica como uma batalha cotidiana (e também mesquinha). O impasse que se coloca diante disso é que um escritor pode falar muitas coisas, porém fazer poucas.

(...) sou um daqueles intelectuais que, como a enorme maioria dos intelectuais, jamais “organizou” nada: apenas contribuiu para a “organização”, ou com palavras ou com modestas contribuições financeiras, ou, finalmente, com sua pura e simples

presença. (...) Eu, por exemplo, dizendo todas essas coisas, estou caindo no “verbalismo”, ou seja, não “faço”, não “organizo”, razão por que estou fora do processo revolucionário. Mas falar – e, portanto, de algum modo, estar fora do processo revolucionário – poderia ser definido como a tarefa do intelectual: que paga a função do seu alheamento vivendo-o também como traição (PASOLINI, 1982, pp. 206-207).

Como tantos outros intelectuais, o autor se questiona sobre suas frentes de atuação enquanto um homem de palavras e não de ações. Ainda que na sua concepção de intelectual estejam contempladas as batalhas de intervenção política e social, o ato de escrever seria uma ação mínima que o mantém fora do processo revolucionário. Quando assume a tarefa de só falar, aceita-se a pena de conviver com esse sentimento como uma traição, como uma culpa por seu “não fazer”.

Referências

- AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BAZZOCCHI, Marco Antonio. *I burattini filosofici: Pasolini dalla letteratura al cinema*. Milão: Bruno Mondadori, 2007.
- BELLOCCHIO, Piergiorgio. “Disperatamente italiano”. In: PASOLINI, P. P. *Saggi sulla politica e sulla società*. Org. Walter Siti. Milão: Mondadori, 2001, pp. XI-XXXIX.
- BELPOLITI, Marco. “Pasolini corsaro e luterano” em *Nuovi Argomenti*, 21, gen.-mar. 2003.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Caos: crônicas políticas*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. *Le belle bandiere: dialoghi 1960-1965*. Roma: Riuniti, 1996.
- _____. *Saggi sulla politica e sulla società em I Meridiani*. Org. Walter Siti. Milão: Mondadori, 2001.
- _____. “Por uma polícia democrática”. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Postagem em 15 de junho de 2013. Disponível em <<http://flanagens.blogspot.com.br/2013/06/por-uma-policia-democratica.html>> Acesso em 01 de agosto de 2016.
- RINALDI, Rinaldo. *Pier Paolo Pasolini*. Milão: Mursia, 1982.
- SICILIANO, Enzo. *Vita di Pasolini*. Milão: Mondadori, 2005.

O lugar da subjetividade no jornalismo: aproximações entre o gênero Jornalismo Literário e o livro-reportagem *O nascimento de Joicy*

Francine Natasha Alves de Oliveira¹

Mariana Mendes Flores²

RESUMO: O presente artigo visa à análise do livro *O nascimento de Joicy: Transexualidade, jornalismo e os limites entre repórter e personagem* (2015), da repórter Fabiana Moraes. Temos como objetivo ressaltar suas abordagens em relação aos estudos de gênero e à questão da transexualidade da personagem principal, a quem a jornalista acompanhou para elaborar uma reportagem para o *Jornal do Commercio*, a qual dá título à obra posterior. No livro, Moraes discute a presença da subjetividade na escrita jornalística e as dificuldades de se relacionar com o indivíduo feito personagem. Ademais, buscamos relacionar a narrativa da obra às características mais recorrentes do gênero jornalismo literário.

Palavras-chave: Estudos de gênero; jornalismo literário; transexualidade.

ABSTRACT: This paper aims to analyze the book *O nascimento de Joicy: Transexualidade, jornalismo e os limites entre repórter e personagem* (2015), by repórter Fabiana Moraes. We have as our objective to highlight its approaches in relation to gender studies and to the issue of the main character's transsexuality, who the journalist has followed in order to elaborate a report to *Jornal do Commercio*, which lends its title to the following work. In the book, Moraes discusses the presence of subjectivity in journalistic writing and the difficulties of relating herself to the subject who becomes a character. Furthermore, we look for connecting the book's narrative to the most recurrent characteristics of narrative journalism genre.

Keywords: Gender studies; narrative Journalism; transsexuality.

1. Jornalismo literário e o discurso humanizante

O jornalismo literário, por vezes classificado como um subgênero tanto do jornalismo quanto da literatura, tem sido alvo de diversas discussões principalmente após o início de sua fase de mais destaque: o “*new journalism*” dos anos 1960, nos Estados Unidos. Contudo, no Brasil, a modalidade ganha contornos diferentes daqueles referentes ao contexto estadunidense, mesmo que alguns traços estruturais sejam semelhantes e até mesmo frutos de

¹ Mestre em Teoria Literária e Crítica da Cultura pela Universidade Federal de São João del-Rei.

² Mestre em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

influência direta. Como marcas desse gênero é possível destacar: 1) a narração em primeira pessoa; 2) a reelaboração de cenas a partir de relatos factuais ou da própria observação da realidade, o que motiva a discussão de que o gênero mescla o ficcional ao não-ficcional; e 3) a humanização, conseqüente da aproximação física e emocional do autor com o objeto representado. O tom subjetivo impresso pelo autor diferencia este tipo de narrativa das reportagens jornalísticas. Com base nessa estrutura, analisaremos o livro-reportagem *O nascimento de Joicy: Transexualidade, jornalismo e os limites entre repórter e personagem* (2015), da repórter Fabiana Moraes.

Em geral, as narrativas do gênero jornalismo literário, também chamadas de “narrativas da vida real” ou de “jornalismo narrativo”, são construídas a partir da imersão do jornalista na realidade investigada e do contato direto com os personagens, que já estão prontos. Nota-se que o jornalista-escritor sustenta um posicionamento, marca que trará contornos subjetivos à narrativa, diferenciando este texto daquele produzido pelo tradicional jornalismo “*hard news*”, que preza pela objetividade do fato narrado. Este jornalista-escritor, portanto, mostra-se engajado e contumaz crítico da realidade em que está imerso, aproximando-se da clássica figura de intelectual desenvolvida por Sartre em *Que é a literatura?*: “O escritor ‘engajado’ sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. Ele abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da sociedade e condição humana” (SARTRE, 2004, p. 20). O abandono da imparcialidade, ao qual Sartre se refere, torna a informação, o conteúdo factual, permeável pelas impressões individuais do escritor que, muitas vezes, carregam a narrativa de um tom humanizante. Essa humanização, por sua vez, se aproxima do engajamento do escritor com a causa social que está por trás do tema retratado. De acordo com Edvaldo Pereira Lima:

o autor só consegue conhecer bem a realidade se mergulha nela sem reservas, atento, vivendo a vida das pessoas e dos grupos sociais que habitam aquele local. Tenta deixar de fora seus preconceitos. Fica um bom tempo por lá. Come a comida de seus personagens, passa pelas mesmas experiências [...] E fica focado para descobrir, nas relações entre eles, os padrões de valores, comportamento, hábitos que o permitam compreendê-los. Então escreve a história deles, enxergando a situação, tanto quanto possível, com o olhar desses grupos sociais (2014, p. 69).

Em *O nascimento de Joicy: Transexualidade, jornalismo e os limites entre repórter e personagem* (2015), Moraes aborda a trajetória de uma transexual nascida no agreste de Pernambuco e que, depois de um longo processo, finalmente consegue a permissão para passar pela cirurgia de transgenitalização oferecida pelo Sistema Único de Saúde (SUS). Além da história de Joicy, a autora narra o caminho que ela mesma percorreu para elaborar a reportagem que ganharia o Prêmio Esso de Jornalismo em 2011 após sua publicação no *Jornal do Commercio*, de Recife.

Além da reportagem propriamente dita, o livro traz reflexões de Moraes e relatos a respeito de sua conflituosa relação com a cabeleireira Joicy, levantando a questão das técnicas ideais e do lugar da subjetividade no trabalho jornalístico.

2. *O nascimento de Joicy: um olhar para a transexualidade*

Ao eleger Joicy como a protagonista de sua reportagem, Moraes demonstra as dificuldades pelas quais passam pessoas transexuais, principalmente aquelas que não se adequam aos padrões de feminilidade ou masculinidade esperados para que sejam propriamente diagnosticadas pelo discurso médico. Não obstante, a jornalista demonstra conhecimento prévio acerca do tema e faz uso de uma linguagem humanizada e relativamente compreensiva, em vez de lançar mão de expressões generalistas associadas ao senso comum.

A constante necessidade de negociação com o sistema científico de saber-poder passa pela maneira como transexuais se constituem e são constituídos com base em determinações socioculturais. Assim, Fátima Lima observa que:

sujeitos que vivenciam experiências designadas como transexuais negociam e/ou subvertem as normas, principalmente o imperativo psiquiátrico e as condutas biomédicas; fazendo ver e dizer as fraturas e as fissuras (Deleuze, 1990) que compõem os dispositivos, indo além de suas linhas de sedimentação, daquilo que está visível e enunciável, tarefa genealógica que aposta na potência dos sujeitos e nas linhas de fuga (2014, p. 63).

O dispositivo da transexualidade é de consolidação recente, historicamente posterior à medicalização dos “desvios sexuais”. O discurso médico e legal que institucionaliza a experiência transexual também a uniformiza, desconsiderando a diversidade dentro da própria

expressão de gênero *trans* e reforçando um controle sobre os corpos. Contudo, a história de Joicy demonstra uma subversão desse controle.

Como categoria médica, a transexualidade consta no Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais DSM-5 (AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, 2014, p. 451-460) como “disforia de gênero”, condição que precisa ser diagnosticada a partir de uma série de critérios específicos. O Manual estabelece:

Indivíduos com disforia de gênero apresentam incongruências acentuadas entre o gênero que lhes foi designado (em geral ao nascimento, conhecido como gênero de nascimento) e o gênero experimentado/expresso. Essa discrepância é o componente central do diagnóstico. Deve haver também evidências de sofrimento causado por essa incongruência. O gênero experimentado pode incluir identidades de gêneros alternativas além dos estereótipos binários. Em consequência, o sofrimento não se limita ao desejo de simplesmente pertencer ao outro gênero, podendo incluir também o desejo de ser de um gênero alternativo, desde que diferente do designado (2014, p. 453).

A categoria “transexual”, portanto, tem uma validação médica que faz com que o termo seja comumente adotado, principalmente em função da necessidade do diagnóstico para realização das cirurgias que adequarão o corpo ao gênero com o qual cada indivíduo se identifica e para a mudança legal dos documentos. Esse processo, que dura pelo menos dois anos, é praticamente um ritual de assimilação à sociedade pelo qual passa o indivíduo *trans*, para que seja reconhecido não apenas socialmente, mas também nos termos da lei. Na busca por se determinar o “transexual verdadeiro”, termo médico ainda hoje usado, segundo aponta Fátima Lima (2014, p. 65), a ciência ignora singularidades e estabelece um modelo único, universal, que precisa ser seguido para que a pessoa transexual tenha o direito de se identificar como tal. Consequentemente, esse discurso dita também a maneira como esses sujeitos serão socialmente percebidos – e como devem perceber a si mesmos – e leva ao reforço do questionamento da legitimidade de uma identidade transexual que não estaria de acordo com as normas por parte do senso comum.

Apesar de o DSM-5 (2014) explicitar que não existe uma necessidade de a identidade de gênero almejada estar inserida nos chamados estereótipos binários, na prática, indivíduos transexuais, em sua maioria, procuram se adequar aos estereótipos de masculinidade ou de feminilidade socialmente estabelecidos, conforme mencionado, de forma a não deixar dúvidas a respeito do gênero com o qual se identificam.

No hospital em que se consultava, Joicy era olhada com certa incredulidade pelas demais transexuais devido à sua aparência, por não atender aos preceitos sociais para que seja assimilada definitivamente como mulher. A cabeleireira, então, enfrentava um “preconceito duplo” (MORAES, 2015, p. 34), por não ser aceita por parte das próprias pessoas *trans*. Ademais, esse fator também a levou a passar por três anos de terapia – um ano a mais que o requerido por lei para se ter direito à cirurgia de redesignação genital – e, ao todo, por um processo de sete anos de avaliação e acompanhamento de médicos e psicólogos. Conforme Moraes explica: “a existência do tratamento no serviço público de saúde só é permitida porque os transexuais são pessoas, de acordo com a Organização Mundial de Saúde (OMS), que carregam consigo um transtorno de personalidade [...]” (2015, p. 46).

De fato, o estabelecimento de critérios que devem legitimar a transexualidade aos olhos da medicina, tanto no sistema de saúde público como privado, apresenta diversas incongruências e regras arbitrárias, como é possível notar ao acompanharmos a história dessa personagem. Trata-se de um sistema normatizador que não reconhece a amplitude das próprias masculinidades e feminilidades em si. Nesse sentido, Joicy destaca-se por não cultivar uma aparência padronizada, de “características femininas hiperbólicas” (MORAES, 2015, p. 34), apresentando certa discrepância entre sua identidade feminina e sua expressão de gênero:

Não usa maquiagem. Não gosta de usar vestido. Não tem cabelo comprido. Na verdade, está ficando meio careca, coisa de quem vai fazer 51 anos de idade. Sua aparência sugere que ela ainda está engatinhando para mostrar socialmente a mulher que é – e, principalmente, para deixar para trás o agricultor que sempre foi (MORAES, 2015, p. 34).

A temática da transgeneridade – termo guarda-chuva que engloba outras expressões de gênero além da transexualidade em si – vem ganhando espaço, principalmente por meio de plataformas que permitem que as próprias pessoas pertencentes à comunidade transgênero se manifestem, expondo suas vivências e demandas, como *blogs* e redes sociais. Aos poucos, essas vozes encontram possibilidades de romper com sua condição subalterna, conquistando seu espaço de fala com a ajuda das novas tecnologias. Nesse sentido, podemos conhecer melhor a diversidade existente dentro da própria comunidade *trans*, notando como não há um “modelo único”, mas apenas pontos em comum que nos permitam identificar expressões dentro de um *continuum* de possibilidades. Contudo, a maneira como a mídia trata esses

indivíduos, em sua maioria, permanece atrelada a um senso de generalização da categoria, perpassada ainda pela reprodução de expressões populares equivocadas, como a noção de “mudar de sexo”. Na contramão da tendência midiática, a obra de Fernanda Moraes dialoga com essa pluralidade, pois, em termos de representação, a cabeleireira retratada pela jornalista traz uma nova perspectiva ao leitor, evidenciando como a própria categoria da transexualidade comporta experiências e apresentações múltiplas.

Além de enfrentar o preconceito recorrente entre a população de Alagoinha, a transexual era, também, vítima de uma discriminação por parte dos profissionais supostamente qualificados para atendê-la. O desrespeito e as piadas direcionadas a sujeitos cujo gênero não está em conformidade com as expectativas é fator comum em uma sociedade que usa a provocação na tentativa de reprimir grandes diferenças, a fim de que o indivíduo se esforce pela adequação aos padrões impostos. Até mesmo a mãe de Joicy demonstra sarcasmo diante da insistência, por parte da filha, para que seja tratada no feminino. Isso a levou a desenvolver estratégias para lidar com as pessoas, tanto próximas a ela como apenas conhecidas, o que aparentemente fez com que passasse a ser vista como alguém ríspida e de difícil convivência.

A situação financeira é ainda outro fator a dificultar a experiência *trans*, uma vez que a hormonização, as viagens para que as consultas médicas sejam realizadas e o período pós-operatório envolvem diversos gastos. Após o procedimento cirúrgico, a transexual enfrentou complicações como a inflamação do local e a estenose – o fechamento do canal vaginal devido ao uso incorreto da prótese durante o período de recuperação – que fez com que a cabeleireira tivesse de se submeter a um segundo procedimento para reabertura do canal. Esses problemas somam-se, ainda, à falta de informações e atenção por parte da equipe médica. Moraes aponta: “A pobreza financeira – e afetiva – que a cerca não é compatível com a delicadeza da cirurgia. [...] O desamparo [médico] foi complementado pela solidão: a família de Joicy não apareceu em sua casa para ajudá-la nas tarefas cotidianas” (2015, p. 78-79).

Para Joicy, a cirurgia construtora do órgão genital lhe conferiu um novo status: sua vagina é a “prova” definitiva de que é mulher. Mesmo que tenha passado por dores, dificuldades e frustrações ao longo de todo o chamado “processo transexualizador”, a

operação permitiu que ela desenvolvesse sua autoestima, orgulhando-se “da aparência de seu púbis e da atração que ele provoca. Usa o sexo recém-adquirido para ser vista e respeitada como mulher” (2015, p. 79). Nesse sentido, o corpo modificado, moldado para se adequar à identidade, é um instrumento de legitimação que não pode ser contestado pelo outro:

Em um passeio no Aeroporto Internacional do Recife, na Zona Sul, sentiu vontade de usar o banheiro e não teve dúvidas em dirigir-se ao feminino. Ao ver a usuária de aparência masculinizada entrar no local, uma das seguranças entrou no recinto. “O que o senhor está fazendo aqui?”, perguntou. “Eu não sou homem, eu provo que não sou”, disse Joicy, baixando o short e a calcinha para expor a vagina. A segurança olhou, pediu desculpas e saiu. Joicy não usava roupa colada nem chinelo com flor. Mas era, sem dúvida, mulher (MORAES, 2015, p. 79-80).

A personalidade de Joicy parece ser fruto dessa carência afetiva misturada à constante violência simbólica à qual ela está submetida em seu cotidiano. Tendo passado a maior parte de sua vida no Campo do Magé, área rural de Alagoinha, ela foi criada por uma tradicional família de agricultores na qual o gênero determinava as tarefas desempenhadas dentro de casa. Com a morte do pai, veio a mudança daquele jovem que sabia, há muito, ser uma mulher, mas que não o demonstrara, provavelmente, por medo da reação paterna – fator demonstrado também pelo discurso da mãe e das irmãs. Sua criação na área rural, em situação precária, bem como o restrito contato com outras mulheres *trans*– algo que só iria acontecer quando ela passasse a frequentar o hospital para dar início a seu “tratamento” –, de certa forma, justificam a pouca “feminilidade” da ex-agricultora.

Além da reportagem propriamente dita, o livro traz dois capítulos em que Fabiana Moraes trata de sua relação com Joicy, desde quando se conheceram até o desenrolar de uma proximidade posterior à publicação da matéria no *Jornal do Commercio* em 2011, envolvendo ainda a disseminação do caso, que chegou a se tornar pauta em um programa televisivo, e as reações do público.

Para Moraes, a “intimidade quase obrigatória” (2015, p. 92) estabelecida com a “personagem” de seu texto, levou a jornalista a desenvolver empatia pela cabeleireira, preocupando-se pessoalmente com seu estado, principalmente em função das condições de pobreza e abandono em que Joicy vivia. A experiência levou a autora a rever seu ponto de vista não somente em relação às questões de gênero, mas também no concernente a como seus valores são determinados por sua posição social. O relato do primeiro encontro com a

transexual demonstra como a jornalista, inicialmente, tinha uma percepção estereotípica acerca da transexualidade, ainda que mais esclarecida:

Ao chegar, na manhã de uma segunda, ao Hospital das Clínicas, Zona Oeste do Recife, não percebi que ela, sentada com as pernas abertas em meio às outras transexuais de maneiras delicadas e sandálias de dedo, era mais uma mulher não biológica à espera da marcação de sua cirurgia de redesignação sexual (MORAES, 2015, p. 94).

A figura aparentemente incoerente de Joicy foi justamente o que despertou o interesse de Moraes em narrar sua história, mas sua escolha foi questionada inclusive pelo médico do Hospital das Clínicas responsável por atender às transexuais, sugerindo que aquela paciente não seria uma representante ideal da condição *trans*. Moraes revela como foi surpreendida pela fala do cirurgião:

- Por que você escolheu logo Joicy? Há outras transexuais aí com a aparência mais feminina, seria bem melhor.
- Mas Joicy não é mulher? Não é a próxima a ser operada pelo senhor?
- Sim, mas é uma paciente difícil, não tem as características mais femininas, é um pouco embrutecida, ignorante (2015, p. 95).

A tentativa do médico de desencorajar a escolha da jornalista demonstra um esforço, ainda que velado, pelo controle daquilo que é divulgado através da mídia. A falta de “feminilidade” de Joicy poderia suscitar questionamentos a respeito de sua própria condição transexual – e, conseqüentemente, do “diagnóstico” dado pelos profissionais. Se, por um lado, a aparência daquela mulher pode confundir o público e dificultar o entendimento do que seja a transexualidade, por outro lado, seu caso não é único e a multiplicidade de expressões *trans* passa, inclusive, pela negociação daquilo que seria ou não uma estética ideal, a cumprir com os padrões socialmente impostos e adotados pelo sistema médico, ajustando-se, assim, ao modelo sexual dimórfico (BENTO, 2006).

Ao tratar das reações à publicação da reportagem, Moraes reproduz comentários que revelam a dificuldade de assimilação da identidade de gênero daquela personagem, que aparece nua na fotografia que ilustra a matéria, em posição que lembra a da famosa pintura de Botticelli, *O nascimento de Vênus* (1483). Foi a semelhança com o quadro renascentista que inspirou o título da matéria e também da obra publicada posteriormente. Conforme esclarece Moraes:

Quando voltávamos para o Recife e vi as imagens, reparei que Joicy escondia-se da mesma maneira que a Vênus de Botticelli, não contando, porém, com a ajuda de longos cabelos para tornar o corpo menos exposto, tampouco com anjos trazendo flores ou uma dama prestes a cobri-la com um manto. Joicy estava nua, uma nudez essencialmente política de um corpo continuamente questionado (2015, p. 129).

Esse corpo causou estranhamento e até mesmo indignação em parte do público do jornal, por não atender nem mesmo às expectativas de uma transexualidade “verdadeira”. Além do incômodo, ficou evidente a confusão entre a identidade de gênero e a sexualidade, a qual persiste na cultura de forma generalizada. Houve, até entre aqueles que elogiaram a reportagem, a afirmação de que Joicy era “homossexual” e que sua cirurgia de transgenitalização tinha fins meramente cosméticos.

Os limites entre a empatia e a necessidade de se manter um distanciamento profissional se mostram imprecisos para a autora, que desconstrói a pretensa neutralidade do texto jornalístico e se propõe a discutir sobre como a “objetividade é construída subjetivamente” (MORAES, 2015, p. 25). Ao admitir uma proximidade que não se restringiu ao âmbito profissional, Moraes foi capaz de apresentar a complexidade de uma construção narrativa mais humanizada, que não se restrinja ao objetivo simplificado de transmitir informações ao público de maneira generalizada, algo recorrente em textos jornalísticos. A autora comenta que seu maior propósito está no “esforço de superar o discurso geral empreendido pelo jornalismo, no qual o senso comum é uma forte realidade” (2015, p. 174). Nesse sentido, a estratégia de Moraes é também importante em termos de representatividade da transexual como sujeito, em sua individualidade, e não apenas como parte de um grupo minoritário e discriminado – muito pelo contrário, chama a atenção o quanto Joicy, pobre e sem oportunidades, vivendo em uma pequena cidade, está alheia ao ativismo LGBT que toma forma nos grandes centros urbanos.

Em 2011, a matéria foi agraciada com o Prêmio Cidadania em Respeito à Diversidade, promovido pela Associação da Parada do Orgulho LGBT de São Paulo, na categoria de cobertura de mídia. Fabiana Moraes e Joicy estiveram presentes na cerimônia, em São Paulo, e foram ainda convidadas a desfilar em cima de um trio elétrico durante a Parada do Orgulho LGBT. A presença da cabeleireira, motivada pela recente visibilidade que havia ganhado com a publicação, estava relacionada com uma espetacularização comum aos dias de hoje, que é também efêmera, como explica a própria jornalista ao atestar que a “enorme atenção que

recebia – e que, eu sabia, tocava as bordas de um interesse provocado pelo ‘exotismo’ da ex-agricultora – iria se dispersar após aquele evento” (2015, p. 147-148).

Conclusão

O nascimento de Joicy traz à tona diversos paradoxos contemporâneos, entre eles a valorização do “eu” e da narrativa pessoal em contraposição à insistência jornalística por uma objetividade e neutralidade que dificilmente se cumprem, bem como a busca por representatividade de grupos minoritários inserida nesse contexto de excesso de informações que intensifica a efemeridade.

Traços recorrentes do jornalismo literário são encontrados nessa narrativa, principalmente no que tange ao engajamento da autora em trazer à tona a representatividade de uma transexual tanto como parte de uma minoria como em sua representação individual. A autora, que demonstra acentuada empatia pela cabeleireira, humaniza o tom da narrativa e assume a posição de intelectual elaborada por Sartre: a partir da palavra e do exercício de sua parcialidade, Fabiana Moraes traz visibilidade a um grupo social minoritário, destoando, portanto, de uma prática jornalística que preza pela objetividade e o apagamento da expressão crítica do jornalista. O jornalismo literário preza pela subjetividade do autor, o qual, pela via etnográfica, procura representar a realidade.

Assumindo seu lugar de fala como repórter e seus valores – os quais ela acaba reavaliando também no livro –, Moraes confere legitimidade à história que narra e à própria voz de Joicy ali representada.

Referências

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. *Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais – DSM-5*. Trad. Maria Inês Corrêa Nascimento *et al.* Porto Alegre: Artmed, 2014.

BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

LIMA, Edvaldo Pereira. *Jornalismo Literário para iniciantes*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

LIMA, Fátima. A construção do dispositivo TRANS: Saberes, singularidades e subversões da norma. In: *Corpos, Gênero, Sexualidades: Políticas de Subjetivação*. Porto Alegre: Rede UNIDA, 2014. p. 61-86. Disponível em: <http://abramd.org/wp-content/uploads/2014/05/2014_Corpos_generos_e_sexualidades_poli%CC%81ticas_de_subje tivac%CC%A7a%CC%83o.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2016.

MORAES, Fabiana. *O nascimento de Joicy: Transexualidade, jornalismo e os limites entre repórter e personagem*. Porto Alegre: Arquipélago, 2015.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* 3 ed. São Paulo: Ática, 2004.

O Jornalismo Literário em Crônicas de Cecília Meireles

Fabio Alcides de Souza¹

RESUMO: O Jornalismo Literário é uma área na qual são acolhidos diversos gêneros de textos que reúnem características jornalísticas e literárias, como a crônica. A poeta Cecília Meireles, um dos maiores nomes da poesia de Língua Portuguesa, escreveu muitas crônicas que foram publicadas em vários jornais brasileiros e cujos textos apresentam características do Jornalismo Literário.

Palavras-chave: Jornalismo Literário; Crônica; Cecília Meireles.

ABSTRACT: Literary Journalism is an area in which are embraced various genres of texts that gather journalistic and literary characteristics, such as the chronicle. The poet Cecília Meireles, one of the principal authors in Portuguese language poetry, wrote many chronicles which were published in several Brazilian newspapers and whose texts present characteristics of Literary Journalism.

Keywords: Literary Journalism; Chronicle; Cecília Meireles.

Introdução

Jornalismo e Literatura são áreas que têm a linguagem como matéria prima fundamental, o que poderia levar à conclusão que deveriam ser disciplinas muito próximas, mas, no entanto, o habitual é considerar que ambas são áreas bastante diferentes, ou até mesmo opostas.

Enquanto o Jornalismo é normalmente associado à objetividade da realidade, a Literatura seria o espaço do imaginário, onde mesmo quando há objetividade no discurso, não haveria um necessário compromisso com a veracidade dos fatos narrados.

Se, à primeira vista, pode-se entender que as duas áreas atuariam em espaços independentes, após uma observação mais criteriosa pode-se constatar algumas interseções

¹ Mestrando em Literatura na Universidade de Brasília – UnB; Especialista em Literatura Brasileira pela Universidade Católica de Brasília e Licenciado em Letras Espanhol e Literaturas pela UnB.

entre as áreas que propiciaram a muitos escritores, por exemplo, atuar em órgãos de imprensa, escrevendo textos não necessariamente comprometidos com a objetividade da realidade.

Neste artigo, busca-se apresentar alguns conceitos sobre o chamado Jornalismo Literário, área que mescla um pouco das duas áreas, e apresentar sua ocorrência em alguns textos da escritora Cecília Meireles publicados na imprensa escrita e falada, durante vários períodos de sua vida.

1. A crônica como gênero do Jornalismo Literário.

No início do século XIX, o movimento artístico conhecido como Romantismo se consolidou no mundo ocidental, dando origem, no âmbito da Literatura, a textos em que o aspecto subjetivo passou a ser enfatizado. O elemento racional, tão em voga durante o século XVIII, será substituído pelo elemento criativo, emocional que estará centrado na figura do autor, um autêntico gênio criador.

Ainda que o movimento romântico tenha sido fundado numa visão subjetiva de mundo, em que, a princípio, não haveria uma necessária ligação com a linguagem jornalística, no Brasil – e em outros países – os romances criados neste período acabariam chegando aos seus leitores por intermédio da imprensa, pela utilização do folhetim.

O movimento de dispersão do romance-folhetim entre a Corte e as demais províncias do Império se deu graças à ampliação da imprensa, quando os jornais passaram a fazer parte da vida privada, estando fortemente ligados ao cotidiano do público, que acompanhava as notícias e acontecimentos, os fatos políticos e se interessava pelos temas culturais – entre eles seguiam a leitura seriada da prosa de ficção, cotidianamente nas folhas volantes. (SALES, 2013, p. 83)

Sendo assim, no século XIX, o jornal não somente apresentava ao leitor as notícias cotidianas, mas também a ficção segmentada periodicamente no folhetim. As histórias publicadas na capital, e disseminadas pelo território nacional, acabariam por influenciar a sociedade brasileira, pela absorção de alguns hábitos e costumes importados da Europa. Um aparente antagonismo: a realidade vai então sendo modificada por obras de ficção de natureza romântica.

No final do século, em meio a um período no qual haverá uma sobrevalorização do conhecimento científico, o movimento romântico irá entrar em declínio, dando espaço para movimentos artísticos de caráter menos subjetivo, mais vinculados ao mundo concreto perceptível: o Realismo e o Naturalismo.

A busca por uma obra em que os personagens, os ambientes e os problemas sejam retratados de forma mais próxima da realidade, numa tentativa de aproximação entre o discurso literário e o científico, fez com que a Literatura produzida naquele período se acercasse do discurso jornalístico.

O próprio texto jornalístico experimentou, durante o mesmo século XIX, duas vertentes distintas, que de certa maneira tratavam também de objetividade e subjetividade. Enquanto nos Estados Unidos, em razão de um modelo mais orientado pela função comercial, o discurso buscava a objetividade dos fatos; na França, remanescia uma aproximação com a linguagem literária, em que a subjetividade e as opiniões estavam presentes no texto jornalístico.

A imprensa jornalística nos Estados Unidos logo cedo traçou sua feição empresarial e comercial [...]. A dinâmica dessa engrenagem conduzirá o texto jornalístico a uma forma de transmissão informativa cada vez mais baseada na concisão e na clareza, cuja consequência se dará nos termos de padronização textual. [...] Destoante desse modelo, a imprensa francesa pautou-se no início do século XIX pela doutrinação e pela opinião. [...] E o jornalista não podia deixar de almejar o estatuto do escritor literário, uma vez que o jornalismo era considerado um ramo mesmo da literatura. (BULHÕES, 2011, p. 23-24)

Ainda que, posteriormente, a vertente jornalística americana tenha se tornado dominante, a mudança ocorrida no âmbito da Literatura, com a busca por uma linguagem mais objetiva e mais factual, possibilitou que os conteúdos literários dos jornais, originalmente constantes dos folhetins românticos, tenham se aproximado do texto jornalístico.

A nova sensibilidade realista característica da época moderna, manifesta na necessidade de elaborar e receber produtos culturais capazes de captar e expressar os desejos dos novos tempos, [...] encontra no nosso tempo duas grandes respostas narrativas, diferentes mas próximas:

a) de um lado, uma narrativa de teor fictício, que elabora e propõe [...] representações verossímeis da vida social da época, na sua diversidade e complexidade: é o caso do romance e do conto realistas [...].

b) e de outro, uma narrativa de teor não natural, que elabora e propõe representações verídicas da mesma vida social: esta grande narrativa artificial dá lugar, por um lado, ao texto jornalístico propriamente dito, com sua crescente diferenciação de gêneros e estilos; e, por outro lado, a diversas modalidades que formam a prosa literária testemunhal [...]. (CHILLÓN, 2014, p. 185, tradução nossa)

A partir da proposição acima apresentada, do escritor e professor da Universidade Autônoma de Barcelona, Albert Chillón, percebe-se que, a partir do movimento realista, houve a possibilidade da aproximação entre o texto literário e o jornalístico. A narrativa literária passou a expor “representações verossímeis” na direção da realidade; enquanto o texto jornalístico pôde assumir duas vertentes: uma noticiosa propriamente dita, e outra cuja natureza seria de “prosa literária testemunhal”.

Estavam, então, estabelecidas as bases para o surgimento do chamado Jornalismo Literário, termo que abrange vários gêneros distintos, que têm em comum o fato de apresentar características literárias e jornalísticas. A seguir uma possível explicação para o que seria exercer, na prática, o Jornalismo Literário:

Significa potencializar os recursos do jornalismo, ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos, proporcionar visões amplas da realidade, exercer plenamente a cidadania, romper as correntes burocráticas do lide, evitar os definidores primários e, principalmente, garantir perenidade e profundidade aos relatos. (PENA, 2006, p. 13)

A partir desta visão, em que são apresentados vários objetivos diferentes a serem alcançados, torna-se possível enquadrar vários gêneros no âmbito daquilo que deve ser considerado como Jornalismo Literário. Esta constatação é importante, tendo em vista a existência de correntes que defendem que o Jornalismo Literário somente teria surgido após o advento do estilo conhecido como *New Journalism*; fenômeno surgido na década de 1960, nos Estados Unidos, em que a subjetividade do autor se mostra presente no texto jornalístico.

Seguindo no mesmo entendimento anteriormente apresentado, Chillón (2014, p. 186-187) acrescenta que o Jornalismo Literário, de uma espécie que ele denomina “caráter testemunhal”, abrangeria diversos gêneros, como: as memórias, os diários, os relatos de viagens, as cartas e as crônicas. Gêneros em que a carga subjetiva se mostra evidente, em função da necessária exposição do ponto de vista do autor.

Especificamente no Brasil, um gênero de Jornalismo Literário muito popular e que costuma estar presente nas páginas dos jornais em circulação é a crônica. Ainda no século XIX, escritores românticos como José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo já publicavam crônicas em periódicos da capital do Império, possivelmente como forma alternativa de obter remuneração:

Já no século XIX, a presença da crônica no jornal diário permite antever que ela seria um dos recantos textuais que possibilitariam ao jornalismo servir como amparo financeiro ao escritor literário. Em um país de muitos analfabetos e poucos livros, no ambiente jornalístico os escritores poderiam ganhar algum dinheiro e saciar a vontade de ver seu texto prontamente impresso em folha de papel. Um papel pouco nobre pode-se dizer. Seja como for, nomes como Machado de Assis e Olavo Bilac puderam ganhar notabilidade e remuneração nada desprezíveis. (BULHÕES, 2011, p. 38)

Seja como for, a crônica somente irá obter sua forma mais definitiva a partir da década de 1930, quando “a crônica moderna se definiu e consolidou no Brasil, como gênero bem nosso, cultivado por um número crescente de escritores e jornalistas, com os seus rotineiros e os seus mestres” (CANDIDO, 1992, p. 17).

A crônica brasileira seria então um gênero do Jornalismo Literário, que teria características muito particulares em relação ao que é produzido em outros países. E, mesmo na nossa história, haveria dois momentos ou duas fases que marcariam o estilo da crônica aqui produzida, que seriam:

a crônica de costume – que se valia dos fatos cotidianos como fonte de inspiração para um relato poético ou uma descrição literária – e a crônica moderna – que figura no corpo do jornal não como objeto estranho, mas como matéria inteiramente ligada ao espírito da edição noticiosa. [...] Ademais do lirismo que o cronista empresta ao restante de nuances do cotidiano, sua matéria contém ingredientes de crítica social, donde o seu caráter é nitidamente opinativo. É o palpite descompromissado do cronista, fazendo da notícia do jornal o seu ponto de partida, que dá ao leitor a dimensão sutil dos acontecimentos nem sempre revelada claramente pelos repórteres ou pelos articulistas. (MELO, 2005, p. 139-140)

Ainda que referente a questões cotidianas, e retomando o entendimento de Jornalismo Literário anteriormente apresentado, a crônica brasileira se consolidou como um gênero capaz de suplantando os aspectos do dia-a-dia, ampliando a visão da realidade e buscando no seu inerente lirismo a possibilidade de dar perenidade ao texto jornalístico.

2. Crônicas jornalísticas de Cecília Meireles

Considerada uma das principais vozes poéticas da Língua Portuguesa, a escritora Cecília Meireles nasceu em 1901, no Rio de Janeiro, e acostumou-se desde cedo a viver uma realidade de dificuldades: seu pai morreu três meses antes de seu nascimento, enquanto sua mãe viria a morrer três anos após, fazendo com que Cecília viesse a ser criada pela avó materna de origem açoriana. Segundo palavras da própria poeta, “essas e outras mortes [...] me deram desde pequenina, uma tal intimidade com a Morte que docemente aprendi essas relações entre o Efêmero e o Eterno” (BARBOSA; GOLDSTEIN, 1982, p.3)

Cecília Meireles cursou a Escola Normal, formou-se professora primária, e começou a trabalhar no magistério antes mesmo que completasse os dezoito anos de idade. Neste mesmo período, mais especificamente em 1919, irá publicar seu primeiro livro de poesia, denominado *Espectros*, que denota uma poeta “mais preocupada com a estética formal do que com o sentimento, [...] de algum modo influenciada pelo parnasianismo” (GOUVEIA, 2002, p.83).

Os dois livros seguintes *Nunca Mais... e Poema dos Poemas e Baladas para El-Rei*, publicados em 1923 e 1925, apresentarão, mais marcadamente, características simbolistas e já exporão alguns elementos essenciais da poesia de Cecília Meireles: “a consciência da fugacidade do tempo, [...] a consideração da vida como sonho, a melancolia, um toque verlaineano na pintura de ambientes penumbrosos” (DAMASCENO, 1967, p.14).

A poeta viria a casar-se no ano de 1922 com o artista plástico português Fernando Correia Dias, com quem teve três filhas, em um matrimônio que seria interrompido no ano de 1935, em função do suicídio do marido; a poeta casou-se novamente em 1940 com o professor e engenheiro Heitor Grilo.

Desde o início do exercício do magistério, Cecília Meireles desempenharia relevante atividade em prol da Educação. No final da década de 1920, apresenta a tese denominada *O espírito vitorioso*, no intuito de assumir uma vaga de professora de literatura na Escola Normal do Distrito Federal. A tese aborda questões pedagógicas, e trata do papel da Literatura na formação dos jovens estudantes, cuja ideia central seria apresentar a Literatura como

“verdadeiro reflexo das idas e voltas da trajetória humana”, com “função formadora e humanista”. (GOLDSTEIN, 2007, p. 237)

A poeta não é selecionada para a vaga de professora na Escola Normal e “enfrentando dificuldades econômicas, empenha-se ainda mais na tarefa de renovação educacional” (BARBOSA; GOLDSTEIN, 1982, p. 4). Sobre este período da vida da poeta, acrescenta a professora e escritora Eliane Zagury:

Entretanto, as dificuldades econômicas são grandes. Os preconceitos da época, barrando o caminho dos espíritos mais livres, tornam ainda mais penoso o encargo da subsistência para o artista plástico e a professora, não considerando o ofício de poeta, economicamente inexistente ainda hoje. Em 1929, Cecília Meireles apresenta a tese *O espírito vitorioso* [...] a defesa é brilhante, mas incapaz de vencer as mentes predispostas já a oferecer o cargo a quem fosse reconhecidamente do grupo católico. (ZAGURY, 2001, p. lxiii)

As citadas “dificuldades econômicas” vividas por Cecília Meireles e sua família, em função da baixa remuneração obtida no trabalho aliada ao “economicamente inexistente” “ofício de poeta” levaram a escritora a buscar alternativas. Então, no ano de 1930, a poeta Cecília Meireles inicia uma carreira jornalística, que seria mantida – com alguns intervalos – até o ano de sua morte, em 1964.

Entre junho de 1930 e janeiro de 1933, a poeta irá escrever crônicas diárias que serão publicadas pelo então recém-criado jornal carioca *Diário de Notícias*. Cecília Meireles era diretora da *Página de Educação*, na qual era responsável direta pela coluna denominada “Comentários”. Originalmente, a proposta da publicação era debater os temas da Educação: a modernização, universalização e democratização do ensino; seguindo preceitos defendidos pelo movimento conhecido como Escola Nova, que, entre outros aspectos, direcionava ao Estado a responsabilidade pela educação do indivíduo, como forma de reduzir as desigualdades sociais existentes.

Com o decorrer do tempo, e em função das turbulências políticas vividas no período posterior à Revolução de 1930, a *Página de Educação* deixou de ser estritamente uma publicação sobre Educação, passando a efetuar diversas críticas sociais e políticas, fazendo com que o papel de jornalista exercido pela poeta tenha se tornado ainda mais acentuado:

No primeiro ano, Cecília tem como objetivo marcar as posições ideológicas e filosóficas com as quais conduziria o trabalho. A direção da *Página* reflete, no entanto, sua visão pessoal em torno não somente de questões educacionais, mas também de outros temas, tais como arte, ética, nacionalismo, fraternidade, mulher, revolução, imprensa e até mesmo cinema. A relação entre família, educação e educadores é ressaltada, em quase todos os assuntos. [...] Em 1931, no entanto, a *Página de Educação* ganha um viés altamente político. [...] Podemos afirmar que a *Página* foi dividida em dois planos: o primeiro, marcado pelas digressões filosóficas e ideológicas de sua diretora, e o segundo, voltado inteiramente para a luta política. Era nesse espaço que a jovem poeta exercia sua visão crítica sobre a sociedade e os movimentos políticos. [...] Ao longo dos três anos da *Página*, Cecília entrevistou educadores europeus e brasileiros, poetisas latino-americanas, feministas, técnicos do governo e, principalmente, os grandes nomes da Escola Nova no Brasil. (LAMEGO, 2007, p. 224)

Em 1931, após o presidente Getúlio Vargas assinar um decreto instituindo o ensino religioso nas escolas, Cecília Meireles publicou na *Página de Educação* uma crônica sobre o assunto denominada “Como se originam as guerras religiosas”. O movimento da Escola Nova, que era apoiado pela poeta, defendia a instituição de um ensino universal e laico.

Em função de estar completamente em desacordo com a medida governamental, Cecília Meireles fez críticas em sua coluna diária, mas apresentou não somente sua visão pessoal e subjetiva de forma direta; a poeta incluiu no texto um possível diálogo ficcional entre crianças de religiões diferentes:

— Que vergonha! o seu pai é protestante...
— Vergonha para você, que é filho de católico!
— Chi! aquele é espírita!
— Aquele ali é positivista!
— Que é positivista?
— Não sei, não... É maçom...
— Maçom?
— É... Tem parte com o diabo...
— Credo !

Por aí afora...

(MEIRELES, 2001, p. 16)

No trecho acima, pode-se perceber uma representação da vida social, em que o teor ficcional busca ampliar a visão da realidade, sugerindo uma situação plausível que poderia ocorrer a partir da implantação do ensino religioso. A poeta consegue apresentar sua opinião, e, de forma irônica, demonstrar sua reprovação ao decreto do governo Vargas.

Além disso, o texto como um todo apresenta elementos do que seria a “crônica moderna” proposta por MELO (2005, p. 139-140), tratando de assunto pertinente ao noticiário

e tentando estabelecer uma “dimensão sutil” dos acontecimentos, por meio de uma “crítica social” do fato, que permite ao leitor uma percepção que talvez não fosse possível apenas com a leitura da notícia.

O encerramento da participação de Cecília Meireles no *Diário de Notícias* se deu especialmente por razões políticas, que voltariam a rondar sua vida no ano de 1934, quando a poeta e seu marido, convidados pela prefeitura do Distrito Federal, organizaram um centro infantil composto por uma biblioteca, no bairro de Botafogo, na cidade do Rio de Janeiro. O projeto teria vida breve, pois “novamente armaram-se intrigas políticas, e a entidade foi fechada, sob a alegação de que a biblioteca continha livros perigosos para a formação das crianças. A evidência foi a presença de *As aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain”. (ZAGURY, 2001, p. lxiii)

No mesmo ano de 1934, convidada pelo governo português para visitar o país, a poeta voltaria a publicar novamente crônicas semanais, agora sobre viagens, no jornal carioca *A Nação* com a orientação expressa de que seria contratada “sob a condição de não escrever sobre política” (SILVA, 2012, p. 34).

Cecília escreveu, em crônicas semanais para o jornal *A Nação*, suas impressões da viagem que fez a Portugal com Correia Dias, iniciada em setembro de 1934, com ilustrações em desenhos de bico de pena feitas pelo marido, também colaborador desse periódico. A primeira, de uma série de vinte e duas crônicas publicadas no suplemento do periódico, que circulava aos domingos, exprimia as impressões causadas ainda no passadiço do navio “Cuyabá”, no momento das despedidas dos amigos, sob o título “De viagem para Portugal”. (LOBO, 2010, p. 58)

Na segunda metade dos anos 1930, em função das dificuldades financeiras enfrentadas após a morte de seu marido, Cecília Meireles precisará se desdobrar: atua como professora de Literatura na Universidade do Distrito Federal e retoma sua atividade jornalística; enquanto produz algumas das suas poesias mais representativas publicadas no livro *Viagem*, premiado pela Academia Brasileira de Letras. Jornais das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo abrirão espaço para a poeta: “o jornal *A Manhã* abriga a coluna de Folclore, o *Correio Paulistano* divulga as crônicas semanais, *A Nação* publica outros escritos regulares”. (ZAGURY, 2001, p. lxiv).

Posteriormente, Cecília Meireles continuará a elaborar crônicas sobre as muitas viagens que viria a fazer durante toda a sua vida. Apesar de nem sempre terem sido

publicadas em jornais, as chamadas crônicas de viagem irão compor antologias que foram publicadas após sua morte.

Dentre estas, citamos aqui alguns trechos da crônica “Instantâneo de Montevidéu”, que faz parte de uma série de relatos de viagem em “que cerca de quinze textos referem-se diretamente ao Uruguai e foram publicados pela primeira vez no jornal *Folha Carioca* durante o ano de 1944, período em que Cecília visitou Montevidéu” (SILVA, 2009, p. 105).

Se hoje não é dia de greve, amanhã será. Greve de qualquer coisa: dos estudantes, que pretendem alguma reforma; dos motoristas, que precisam de nafta. Até se escrevem cartazes que se deixam pelas portas das lojas, pedindo ao público o favor de cooperar com a greve... [...] Mirar as tabuletas das casas comerciais não é uma grande ocupação: mas tem seus encantos [...] esta era a mais poética frase jamais inscrita numa tabuleta: “*Ángel Amoroso*, especialista en dorados y plateados”. Apenas, uma senhora experiente me desiludia: “Qual ángel e qual Amoroso! Um tratante, que sempre mistura os talheres que se encarrega de pratear!”.

Ao apresentar situações factuais da vida social observadas em Montevidéu, a poeta apresenta detalhes percebidos por uma visão subjetiva, original e criativa que permite ao leitor a observação de um quadro que está além do mero acontecimento cotidiano. Mais uma vez a presença do Jornalismo Literário é perceptível dado a característica de perenidade que o texto apresenta, com toda sua carga irônica e imagética.

Nos anos 1960, já nos seus últimos anos de vida, uma nova experiência jornalística se apresenta, Cecília Meireles foi convidada a escrever crônicas de temática livre a serem lidas no rádio, em um programa diário denominado *Quadrante*, que seria transmitido pela rádio MEC.

Pretendendo que a emissora apresentasse programas literários à altura de seus programas musicais, seu diretor, Murilo Miranda [...], organizou uma equipe de sete cronistas, apresentando um a cada dia da semana, na interpretação de Paulo Autran. Dessa equipe faziam parte Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Dinah Silveira de Queiroz, Fernando Sabino, Manuel Bandeira, Paulo Mendes Campos e Rubem Braga. (BARBOSA; GOLDSTEIN, 1982, p. 67)

O programa *Quadrante* foi transmitido durante dois anos pela rádio MEC, e, posteriormente, seu criador e diretor, Murilo Miranda, deixou a rádio MEC e criou o programa *Vozes da cidade* na rádio Roquette Pinto, nos mesmos moldes do programa anterior e com alguns dos mesmos cronistas participantes. Algumas das crônicas de Cecília Meireles,

lidas nos programas radiofônicos, foram reunidas no livro *Escolha o seu sonho*, publicado pela primeira vez no ano de 1964.

As crônicas constantes deste livro, em função da temática livre, muitas vezes apresentam um teor muito próximo da Literatura, algumas podem, inclusive, ser consideradas como poesia em prosa. No entanto, há outras crônicas que têm o aspecto factual, cotidiano, em que o discurso jornalístico fica mais evidente. A crônica “Tempo Incerto” permite observar aspectos do texto jornalístico de Cecília, além daqueles observados nas crônicas de educação e nas crônicas de viagem; seguem alguns trechos:

Os homens têm complicado tanto o mecanismo da vida que já ninguém tem certeza de nada [...] A observação do presente leva-nos até a descer dos exemplos do passado: os varões ilustres de outras eras terão sido realmente ilustres? [...] Prestai atenção às coisas que vos contam, em família, na rua, nos cafés, em várias letras de forma, e dissei-me se não estão incertos os tempos e se não devemos todos andar de pulga atrás da orelha! [...] No tempo de Molière, quando um criado dava pra pensar, atrapalhava tudo. Mas agora, além dos criados, pensam os patrões, as patroas, os amigos e inimigos de uns e de outros e todo o resto da massa humana. E não só pensam, como também pensam que pensam! E além de pensarem que pensam, pensam que têm razão! E cada um é o detentor exclusivo da razão! [...] Pois de tal abundância de razão é que se faz a loucura. [...] E a vocação das pessoas, hoje em dia, não é para o diálogo com ou sem palavras, mas para balas de diversos calibres. Perto disso, a carestia da vida é um ramo de flores. O que anda mesmo caro é a alma. E o Demônio passeia pelo mundo, glorioso e impune. (MEIRELES, 1996, p. 48-49)

A crônica “Tempo Incerto” apresenta uma observação da vida urbana do Rio de Janeiro do início dos anos 1960, a observação de uma realidade presente na vida das pessoas que ouviram a crônica pelo rádio. Não se trata de algo fictício, de uma alegoria, mas não é também apenas uma fotografia daquele momento. Trata-se do olhar pessoal da poeta sobre o cotidiano que não é apenas dela, mas de todos, mas que na sua subjetividade permite apresentar às demais pessoas outras perspectivas sobre a realidade.

O texto questiona o presente, mas também o passado, lançando dúvida sobre as verdades postas. Apresenta as crises existentes nos mais variados meios sociais, inclusive no âmbito da família. Problematiza ainda a razão individual e cega, nivelando a todos no patamar da irracionalidade, independente do nível social. E a crônica conclui expondo a violência daqueles dias, e, ao relativizar a questão econômica perante a crise de “alma”, demonstra toda a desesperança do momento.

O testemunho da poeta na crônica “Tempo Incerto” apresenta diversos elementos que permitem incluir o texto na categoria de Jornalismo Literário. A evidente crítica social e a busca por uma visão ampla da realidade – ao transitar no tempo e no espaço – são algumas evidências da característica jornalística do texto, cujas marcas literárias também são incontestes, perceptíveis na utilização de metáforas como “carestia da vida é um ramo de flores”, e de antíteses: “de tal abundância de razão é que se faz a loucura”.

Seja como for, uma característica do Jornalismo Literário que talvez seja a mais marcante na crônica é aquela que demanda a perenidade do relato. No texto, observamos o debate que a poeta propõe ao questionar o passado, e, posteriormente, demonstrar o seu desencanto com o presente vivido. Quando lemos hoje, podemos considerar que a perenidade do texto é tal, que poderíamos dizer que a crônica “Tempo Incerto” não é atual somente nos dias de hoje, ela é atual no amanhã.

Considerações finais

Unidas pela linguagem, mas apartadas por apresentarem discursos fundados em aspectos distintos, como subjetividade e objetividade, Literatura e Jornalismo foram se aproximando com o decorrer do tempo, de forma a permitir o surgimento de uma nova área chamada Jornalismo Literário.

Vimos que o Jornalismo Literário possui diversas características que permitem sua classificação como uma área independente, que também pode ser subdividida em gêneros específicos. Um dos gêneros do Jornalismo Literário seria a crônica.

A crônica é um gênero que tem sido utilizado no Brasil desde o século XIX, mas somente a partir dos anos 1930 ganhou um formato mais definido. Além disso, a crônica brasileira apresenta aspectos que lhe dão um caráter particular perante as crônicas produzidas em outros países.

Cecília Meireles, um dos principais nomes da poesia de Língua Portuguesa, escreveu muitas crônicas durante sua vida, algumas vezes motivada por questões políticas ou econômicas, em função das dificuldades pelas quais passava. A poeta produziu crônicas gerais sobre o cotidiano, mas também algumas séries temáticas, mais especificamente as

crônicas de educação e as crônicas de viagem. Muitas das suas crônicas foram publicadas em jornais, e algumas foram lidas em programas de rádio.

Nas crônicas de Cecília Meireles é possível perceber a presença de atributos que caracterizam o Jornalismo Literário. A forma de retratar o cotidiano, estabelecendo um olhar subjetivo e irônico sobre a realidade, permite ao leitor um entendimento ampliado dos fatos do noticiário e da vida em geral. Além disso, as crônicas jornalísticas apresentam elementos poéticos que, por um lado, demonstram o traço distintivo da grande escritora, mas que também concedem ao texto um caráter particular fundamental para sua perenidade.

Referências

BARBOSA, Rita de Cássia; GOLDSTEIN, Norma Seltzer. *Literatura comentada: Cecília Meireles*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

BULHÕES, Marcelo. *Jornalismo e Literatura em convergência*. São Paulo: Ática, 2011.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO, Antonio (Org.). *Crônica: o gênero, sua fixação e transformações no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp, 1992.

CHILLÓN, Albert. *La palabra factícia: Literatura, periodismo y comunicación*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2014.

DAMASCENO, Darcy. *Cecília Meireles: o mundo contemplado*. Rio de Janeiro: Editora Orfeu, 1967.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. O espírito vitorioso: uma proposta de ensino de e pela literatura. In: GOUVÊA, Leila V.B. (Org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Editora Humanitas, 2007.

GOUVEIA, Margarida Maia. *Cecília Meireles – Uma Poética do Eterno Instante*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2002.

LAMEGO, Valéria. A combatente: educação e jornalismo. In: GOUVÊA, Leila V.B. (Org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Editora Humanitas, 2007.

LOBO, Yolanda. *Cecília Meireles*. Recife: Editora Massangana, 2010.

MEIRELES, CECÍLIA. *Escolha o Seu Sonho*. 20. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.
_____. *Crônicas de educação 3*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
_____. *Melhores crônicas*. São Paulo: Global, 2003.

MELO, José Marques de. A crônica. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (Orgs.). *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*. 2. ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2005.

PENA, Felipe. *Jornalismo literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

SALES, Germana. O romance-folhetim por entre as terras brasileiras. In: BUENO, Luis; SALES, Germana; AUGUSTI, Valéria (Orgs.). *A tradição literária brasileira: entre a periferia e o centro*. Chapecó: Argos, 2013.

SILVA, Jacicarla Souza da. *Vozes femininas da poesia latino-americana: Cecília e as poetisas uruguaias*. São Paulo: Cultura acadêmica, 2009.

SILVA, Nilcileia. *Ilusões do mundo por Cecília Meireles*. São Paulo: Baraúna, 2012.

ZAGURY, Eliane. Notícia Biográfica. In: SECCHIN, Antonio Carlos (Org.) *Poesia completa / Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

“Independente, literário e noticioso”: as outras letras de Graciliano Ramos

Francieli Borges¹

RESUMO: O autor Graciliano Ramos, consagrado pelo seu percurso literário e intensa atividade de escrita, costuma ser menos abordado pelo viés jornalístico em que sempre atuou. O cerne dos horizontes aqui explorados procuram evidenciar a sua contribuição em dois folhetins, *Paraíba do Sul* e *O Índio*, no período de 1915 a 1921, que foram compilados no póstumo *Linhas Tortas*. Com rigor estético costumeiro, embora assinasse com pseudônimos, o romancista se coloca e atesta a força do trabalho com a palavra, emergindo diversas experiências entre os limites e as possibilidades do pensar autônomo.

Palavras-chave: Graciliano Ramos; Jornalismo; *Linhas Tortas*.

ABSTRACT: Graciliano Ramos, known for his literary career and his intense writing activity, is less studied when it comes to the journalist activities he undertook throughout his life. The main subject of the investigation presented here are his contributions between 1915 and 1921 to two papers, *Paraíba do Sul* and *O Índio*, collected posthumously in *Linhas Tortas*. Even though he signs with a pen name, Ramos reveals his usual aesthetic rigour, placing himself in the works and affirming the power of his craft, thereby emerging numerous experiences of the limits and possibilities of autonomous thinking.

Keywords: Graciliano Ramos; Journalism; *Linhas Tortas*.

*Apresento uma sugestão aos homens inteligentes:
deixem de escrever e entreguem a pena aos imbecis.
Graciliano Ramos, “Chavões”.*

1. Desde sempre, a palavra como ofício

Graciliano Ramos colaborou em periódicos e revistas ao longo de mais de três décadas. Suas contribuições foram intensas e começaram anos antes da publicação do primeiro romance, *Caetés*, em 1933. Pode-se dizer que a sua atividade começou em 1904, no

¹ Licenciada em Letras e Mestra pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

jornal do internato onde estudava, quando divulgou o conto “Pequeno pedinte”. Ainda no colégio, redigiu periódicos e já assinava sob diversos pseudônimos. De maneira mais profissional, no entanto, seus trabalhos para a imprensa iniciaram em 1910, período em que também abandonava o prenome para subscrever suas produções – o procedimento conveniente de encobrir a autoria, no qual Graciliano já estava experimentado, permitia que o artista se valesse da acidez bem própria no juízo das situações. Somente a partir de junho de 1931, período em que começa a publicar excertos do capítulo XXIV, de *Caetés*, na revista *Novidade*, é que passa a registrar os escritos com o nome Graciliano Ramos.

Mesmo depois da consagração enquanto romancista e já na atividade de tradutor, Graciliano trabalhou ativamente na imprensa. Como sabemos, o escritor foi preso sem acusação formal, em 1936, em Maceió – levado para o Rio de Janeiro, optou por morar na capital carioca após liberto, em 1937, quando passa a escrever no estado para os jornais *O cruzeiro*, *Vamos ler!*, *Diário de Notícias*,² *Diário Carioca*, *A tarde*, *Dom Casmurro*, *Diretrizes*, apenas para citar alguns; além de enviar textos para a agência Imprensa Brasileira Reunida Limitada, que distribuía matérias, também de escritores como Gilberto Freyre e José Lins do Rego, para aproximadamente duas centenas de jornais no Brasil.

A diversidade dos assuntos caros a Graciliano nas suas publicações periódicas fica estampada ao mencionar as diferenças entre os aspectos da vida sertaneja e do cotidiano no Rio de Janeiro em meados do século XX; os costumes dos habitantes das cidades nas quais fez morada, não raro retratando-os como costumava fazer com suas personagens: em linguagem precisa, sem rodeios; ao exaltar os temas dos debates literários, principalmente os abordados pelos romancistas do Nordeste; ao atentar às problemáticas sociais e, ao mesmo tempo, à inquirição psicológica presente nas literaturas do país; ao frisar seu entendimento acerca do melhor posicionamento do intelectual frente aos fatores políticos de sua época.

Observamos, durante a articulação dos textos, ao restringir a abordagem a uma linha cronológica que vai de 1915 até 1921, que o escritor procurou atentar a uma identidade e estilo bem definidos, ainda que se valesse de três pseudônimos diferentes – em tais produções, ele privilegiou um discurso direto e mesmo participativo, com amplo tom opinativo.

² Tido como um dos mais importantes do país nas décadas de 30 e 40 do século passado, estampou 35 textos ali, entre “crônicas, artigos e contos, que depois viriam a fazer parte de suas obras ficcionais ou memorialísticas” (SALLA in RAMOS, 2012, p. 22).

Almejamos, portanto, compreender e explorar o legado das reflexões de Graciliano Ramos no interior dos desafios impostos por uma visão comprometida com os intercâmbios, modalizações e simultaneidades da sua atividade jornalística. A hipótese inicial sugere que é representativo da força do seu texto o trabalho analítico do qual Graciliano se ocupou: despedido de rebuscamentos ou metáforas bacharelescas, mas antes envolto por uma série de situações facilmente associadas a informações correntes e exemplos cotidianos, com a abundância da primeira pessoa do plural, o que liga enunciatório e enunciador – e que favorece enormemente a persuasão anunciada plasmadas por um amplo repensar acerca da atividade de escritura.

2. A lucidez, a sensibilidade e o estilo nos jornais *Paraíba do Sul* e *O Índio*

Conforme assinala Antonio Candido (1992, p. 13), “para ler Graciliano Ramos, talvez convenha ao leitor aparelhar-se do espírito de jornada”. Certos disso, achamos conveniente mencionar que as obras ficcionais de Graciliano Ramos alcançaram estatura grandiosa ainda em vida do escritor e inúmeros foram os prêmios com os quais ele já foi agraciado – e o trabalho que fez em jornais corrobora seu êxito comunicativo. Nesse sentido, tais textos abarcam diversas inflexões da intensa atividade intelectual do autor.

O modo de ver com maior consciência a respeito das contradições da sociedade parece sempre ter acompanhado Graciliano, mas no período em que produziu sob pseudônimos, principalmente, é aguda a sua posição enquanto opositor da ordem estabelecida, o que facilitou a compreender a força da adoção crítica sobre a responsabilidade de escrever em face da mentalidade conservadora e dos regimes autoritários que ganhavam fôlego à época. Esse contexto sugere ser um dos pilares pelos quais vimos crescer a ironia do escritor. Assim, o “mito” Graciliano Ramos – chamado de tal forma graças à crítica mordaz e ao aspecto sisudo das suas obras –, talvez tenha menos sido “descoberto” por Augusto Frederico Schmidt graças às cartas muito bem escritas que enviava nas ocasiões de prestação de contas no período em que foi prefeito de Palmeira dos Índios, do que forjado principalmente através da contribuição em jornais, atividade que parece ter contribuído enormemente com o seu estilo narrativo romanesco.

Em 1915, após mudar-se de Palmeira dos Índios, o escritor passou a trabalhar como revisor no *Correio da Manhã*, e a colaborar no jornal *Paraíba do Sul*, em cidade homônima, no Rio de Janeiro – cujos textos compõem a obra póstuma *Linhas Tortas*. Nessas crônicas, vemos a figuração da própria experiência de narrador que observava a cultura local com tom de sarcasmo – que funcionou como um tipo de carimbo das publicações, porque Graciliano, conforme atestou o neto Ricardo Filho, era daquelas pessoas que assinava um texto sem assinar.³ Obras-primas do gênero, em várias oportunidades, nesses textos, o autor apela para o argumento de diálogo descompromissado com o leitor, algumas vezes apelando aos argumentos morais – atitude bem avessa aos hábitos literários de Graciliano – para sensibilizar os interlocutores e, em seguida, nessa suposta relação, abrir as possibilidades para as mais diversas alfinetadas:

Não te admires, leitor amigo – comerciante abastado, poeta maltrapilho ou rapariga adoravelmente devota. Há por vezes ocasiões em que um mísero rabiscador tem necessidade de fazer grandes volteios, circunlocações sem fim, somente para furtarse àquilo que algum simplório poderia julgar talvez ser o fito único de um indivíduo que escreve – dizer o que pensa. Eu me encontro em uma dessas situações embaraçosas. Mas tu te preocupas pouco com os meus embaraços e com o que me vai pela cabeça, não é verdade? O essencial é que se escreva. Não quiseram que esta coluna ficasse em branco, malgrado todas as razões que foram apresentadas ao secretado da folha. Era preciso que se escrevesse, qualquer coisa a esmo, embora. Não é que deixe de haver por aí uma agradabilíssima rédua de magníficos assuntos a explorar. Mas que te importam a ti os assuntos que me são agradáveis? Eu é que tenho necessidade de estudando teus gostos e fazendo completa abstração da minha individualidade, oferecer-te qualquer droga que não te repugne ao paladar (RAMOS, 2002, pp. 16-17).

Nessa passagem, que data de 15 de abril do referido ano, o escritor, que assina como A.O., inicia a coluna em formato de uma palestra de apresentação aparentemente despropositada, ao mesmo tempo em que frisa a impossibilidade, em certo sentido, de haver imparcialidade, como querem fazer crer até hoje a maioria das redações. Atenta, ainda, enquanto faz um balanço zombeteiro da população local, para o estrangulamento das possibilidades do sujeito jornalista, que inúmeras vezes, na posse de grandes ideias ou visões

³ Em um texto de Ricardo Ramos Filho, publicado na Folha de São Paulo, em 21 de outubro de 2012, que tem o título de “Meu avô desconhecido”, o neto de Graciliano menciona que o jeito característico de arranjar palavras “tão pessoal na maneira de dizê-las, permitia-me encontrá-lo com facilidade em qualquer página avulsa escrita por ele, mesmo sem identificação”.

específicas que poderiam ser postas em evidência, se vê encurralado pelos formatos que não questionem o já dito, reafirmado e conhecido, ou seja, os verbos a esmo. É como se os suportes de informação e opinião só conseguissem público cativo caso fossem algo narcisos, espelho de supostas qualidades já consolidadas e quistas. Muito contrário a tal percepção, Graciliano reforça a impossibilidade de pertencer a tais tipos, embora não se coloque em lugar superior a eles. Para isso, utiliza a conhecida estratégia retórica *inania verba*, ou “palavras fúteis”, recorrente na conceituação de crônicas. No prefácio de *Garranchos*, Thiago Mio Salla, alerta que “em linhas gerais, tal artifício prevê o rebaixamento de textos jornalísticos (referidos como frivolidades sem maiores compromissos) e do próprio mister de cronista, como meio de torná-los, em sentido contrário, ainda mais persuasivos” (2012, p. 12), conforme vimos pela expressão “mísero rabiscador” – também era do feitio de Ramos utilizar semelhante economia de louros para suas seções, conforme aparecerá a seguir.

A atenção recorria a todo o ciclo, por assim dizer, de um jornal feito à época: do trabalhador que se ocupava na articulação de ideias escritas até o jornaleiro que vendia os impressos. Em uma observação que frisa as proximidades de ambas as tarefas, Graciliano escreve, em 20 de maio de 1915, sob a assinatura R.O., no jornal *Paraíba do Sul*, e assume que se os periodistas organizam as palavras que lhes vêm em mente da forma como julgam ser a mais sedutoras notícias, algumas vezes até mesmo fantásticas e, assim, “sob certos pontos de vista, o pequeno garoto vendedor de jornais é uma espécie de jornalista em miniatura” (RAMOS, 2002, p. 30), já que este também procura, para vender, divulgar apregoando as grandezas imperdíveis ali relatadas.

Ainda sobre as contradições do ofício, em artigo de 3 de junho de 1915, o escritor menciona que algumas vezes, pela necessidade de trabalhar, era preciso sujeitar-se a duas folhas que pensavam (ou que diziam pensar) de maneira inteiramente diversa. Enquanto “uma elogiava tudo incondicionalmente”, a outra fazia “oposição sistemática a todas as coisas”. Para sustentar-se, era necessária a diplomacia tanto de um lado quanto do outro e assim ia equilibrando-se “mais ou menos como os papagaios – se me soltava dos pés, agarrava-me com o bico. Afinal estava trepado, o que já valia alguma coisa” (RAMOS, 2002, p. 34). Embora já fosse costume que jornalistas transitassem entre diversas empresas, tal percurso aconteceria preferivelmente entre veículos de ideologias semelhantes. Desde que não ferisse

uma dimensão ética, a necessidade de subsistência possibilitaria a inserção em espaços que não necessariamente dialogassem. De todo modo, Graciliano era um tipo de produtor social que não se curvava frente à opinião pública ou aos patrões, mas antes se utilizava dessas figuras para as suas análises. Convém dizer que embora a fortuna crítica de Graciliano aborde exaustivamente o seu interesse em narrar as cenas do agreste, da seca, das províncias, a partir das suas contribuições para periódicos, já no começo da carreira de escritura, o artista evidencia a sua atenção minuciosa aos movimentos citadinos, às novidades dos municípios, às tecnologias:

Haverá um homem que rabisque para os jornais e que não tenha tido desejo de dizer alguma coisa sobre esses estabelecimentos que têm sempre às portas enormes cartazes onde avultam espantosas letras encarnadas e negras, essas casas que de meio-dia a meia-noite, nos atordoam os ouvidos com estridentes sons de campainhas e surdos zunzuns de ventiladores? (...) O cinema! Ah! O cinema é uma grande coisa! (RAMOS, 2002, pp. 24-25)

Nesse trabalho assinado por R.O., de 13 de maio de 1915, portanto apenas alguns anos após a chegada das salas de projeção de filmes no Brasil, Graciliano manifesta a aproximação e o interesse em relação ao que é novo no país e tipicamente urbano – observamos o predomínio, em certo sentido, desses temas em seus textos para o *Paraíba do Sul*, sempre em tratamento algo mais específico e pessoal. O pesquisador Thiago Mio Salla, no texto “O cinema em quatro momentos da produção cronística de Graciliano Ramos”, atenta que no excerto supracitado, o escritor logo de saída nota “certa perspectiva desmistificadora, que procura apresentar a casa exibidora não como um espaço de sonho e fantasia, mas com como um lugar barulhento que funcionava exaustivamente ao longo do dia” (2011, p. 2). O cinema enquanto tema de escrita volta a aparecer em *O Índio*, em crônica assinada por “X”, em 17 de abril de 1921. Ao correr da fita, citando atrizes e atores americanos e italianos do cinema mudo, o autor reclama das “estopadas”, ou seja, das interrupções das casas de cinema ainda mal equipadas e também dos maus hábitos dos telespectadores. Imaginamos que bem ao modo do literato que estudamos, em uma época em que todos estavam maravilhados diante da espetacularização de um evento como aquele, Graciliano se debruçava às apreciações mais críticas de tais exibições.

Conforme é conhecido, a primeira estadia de Graciliano na capital carioca é finda de forma abrupta: três dos seus irmãos e um sobrinho haviam morrido em decorrência da peste bubônica que assolava Palmeira dos Índios (MORAES, 1992, p. 36) e, por esse motivo, o escritor precisou retornar ao município. Seis anos depois de sair do Rio de Janeiro, tendo estabelecido a atividade de comerciante, o escritor iniciou seu compromisso jornalístico na folha local, o provinciano *O Índio*, dirigido pelo pároco da cidade e cuja redação ficava na sacristia da igreja palmeirense. Em 14 edições iniciais, de janeiro a maio de 1921, publicou intensamente. O referido jornal, “independente, literário e noticioso” – que, aliás, deu título a esse trabalho –, “era uma publicação em tamanho tabloide, de quatro páginas divididas em quatro colunas” (SALLA *in* RAMOS, 2012, p. 21), e que circulou até janeiro de 1925. O autor era responsável pelas seções “Factos e fitas”, reunida em seis composições de epigramas satíricos, assinados com o pseudônimo de “Anastácio Anacleto”; “Garranchos” e “Traços a esmo”, que veiculavam sua produção cronística em um conjunto de quatorze textos, postos em nome dos pseudônimos “X” e “J. Calisto”, respectivamente.

Bem ao modo “furo”, na décima quinta edição do jornal, de 8 de maio de 1921, a seção “Traços a esmo” recebe apenas o aviso que o autor de tal coluna havia se retirado da folha. Os editores do periódico, no entanto, homenagearam o pai de Graciliano, Sebastião Ramos, na ocasião do seu aniversário, mencionando que este era familiar do ex-companheiro de redação. Em uma carta ali publicada posteriormente, quem assina é G. Ramos, dizendo “como poderia eu, pois, ter trabalhado nesse jornal?”, pois pouco percebia “dessas coisas de papel impresso”, sendo apenas “um seu leitor sofrível” (RAMOS, 2012, pp. 94-95). Era preciso, pois, voltar a amaciar a imaginação crédula dos assinantes, sob o risco de precisar escrever, a partir dessa revelação, sob os limites de determinados enquadramentos editoriais, de um tipo de censura, portanto. Vimos que o escritor não parecia disposto a subordinar a temática e a estética aos ideais dos moradores do lugarejo – pois na linguagem ácida, ali residia a força do seu exame de observação.

3. Finalmente, quem será o leitor, quem será Graciliano Ramos?

No tocante à linguagem utilizada por Graciliano, muito são os estudos já feitos. Seus escritos são reconhecidamente coesos, o que parece o mais adequado à personalidade e ao meio das personagens das suas narrativas. Essas questões, porém, não se restringem às suas obras literárias, mas também são características dos seus textos críticos e de sua compreensão, como um todo, do trato estilístico mais adequado. Em suas narrativas curtas veiculadas em jornais, por sua vez, há a problematização de assuntos que pareçam fúteis ou que o palavreado usado, querendo soar pomposo, seja cansativo e ineficaz:

É precisamente pela sensação de preguiça que experimentamos lendo frases bombásticas que simpatizo com certos autores. Sem eles, jornais e livros se tornariam depressa intoleráveis. Imaginem a maçada de estar um cristão a catar pensamentos em todas as linhas que encontra. É trabalho penoso, porque há sujeitos que pensam bem, mas não se exprimem com clareza, outros que se agarram a assuntos terríveis e nos obrigam a olhar para cima e a procurar uma brecha que não aparece (...). Por isso lemos com imenso prazer os escritores que não dizem nada. Excelentes criaturas (RAMOS, 2012, p. 120).

Temática e estilo, conforme o sobredito, são entendidos como potentes quando são pensados juntos. A adaptação infrutífera da linguagem, incerta e minguada, por sua vez, também poderia limitar as possibilidades de interpretação. Do ponto de vista formal, Graciliano preocupa-se, em um crescendo, com o planejamento das expressões, organizando um narrador que se diz pouco preocupado em ser agradável, mas antes, em ser útil, para que “os calos” da consciência não “continuem duros” – articulador que confronte, assim, as noções estabelecidas do leitor, espécie de alvo e personagem:

O leitor, esse, encontrará provavelmente qualquer coisa aplicável à sua estimável pessoa. Em qual das classes estará ele incluso? Será um mentiroso impulsivo, um doente incurável? Será um loroteiro vulgar, arrotador de bazófilas? Será um frio calculador de carapetões graves, sérios, medidos a compassos, polidos, limados, lustrados, sem uma falha, sem uma rachadura que os denuncie? Será um embusteiro, um intrujão sem escrúpulos? Será um frívolo papagaio loquaz, um inócuo soprador de bolhas de sabão? Que será o leitor? (RAMOS, 2002, p. 55)

Conforme a matéria provocativa, assinada por J. Calisto, n^o *O Índio*, em fevereiro de 1921, é preciso articular as palavras de acordo com o público da sua recepção – em formato que mais coloca defeitos do que propriamente mostra interesse, a estratégia funciona com a finalidade de, justamente, não dizer o que pareça ordeiro e apropriado ao julgo dessa gente. O ardil está em evidenciar que os esforços para esmerar o público-alvo em elogios bem derramados não são uma preocupação fidedigna e a força que parece inabalável do cronista torna-se sua atração. Se focalizarmos os limites e as necessidades do verbo, a energia, esta, residia sim nas mediações contempladas por Graciliano e seu olhar ferino diante dos discursos de poder, de falseamentos e sensacionalismos. Pensar o lado da pena do escritor que era voltada ao jornal é também divisar os impasses da atividade de analisar e comentar um mundo fecundo de caminhos possíveis de interpretação. Graciliano é alargamento, é identificação, é espanto. Talvez esse fosse precisamente o seu intento.

Referências

- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- FILHO, Ricardo Ramos. “Meu avô desconhecido” in *Folha de São Paulo*. São Paulo, 2011.
- MORAES, Dênis de. *O velho Graça*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- RAMOS Graciliano. *Linhas Tortas*. São Paulo: Record, 2002. _____. *Garranchos*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- SALLA, Thiago Mio. “Garranchos e outros Ramos” in RAMOS, Graciliano. *Garranchos*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- _____. “O cinema em quatro momentos da produção cronística de Graciliano Ramos”. *Revista Rumores*, São Paulo/USP, volume 1, número 9, 10 páginas, janeiro-junho de 2011.

Dalcídio Jurandir, O jornalista: Uma análise dos textos Críticos

Juliana Gomes dos Santos¹

Marli Tereza Furtado²

RESUMO: O presente artigo faz uma análise dos textos de crítica literária produzidos por Dalcídio Jurandir para periódicos da imprensa de Belém e do Rio de Janeiro. Objetiva-se confrontar a visão do crítico literário enquanto em Belém, nos anos anteriores a 1941 com o crítico do Rio de Janeiro, nos anos posteriores a 1941, tendo por meta, também, averiguar a implicação do jornalista Dalcídio Jurandir com a linha ideológica do partido político ao qual era filiado, o Partido Comunista Brasileiro (PCB).

Palavras-chave: Crítico literário; Dalcídio Jurandir; Imprensa.

ABSTRACT: This article is an analysis of literary criticism produced by Dalcídio Jurandir for periodic press of Belém and Rio de Janeiro. The objective is to confront the literary critic's view while in Belém, in the years prior to 1941 with the critic of Rio de Janeiro, in the years after 1941, with the goal also investigate the involvement of the journalist Dalcídio Jurandir with the ideological line political party to which he was affiliated, the Brazilian Communist party (PCB).

Key-words: Literary Critic's; Dalcídio Jurandir, Press.

1. O percurso literário do escritor Dalcídio Jurandir: o jornalista e o romancista

O escritor Dalcídio Jurandir Ramos Pereira nasceu na cidade de Ponta de Pedras, Ilha do Marajó, Pará, em 10 de janeiro de 1909 e faleceu em 16 de junho de 1979, na cidade do Rio de Janeiro. Dalcídio Jurandir atuou, no decorrer de sua vida, como jornalista, contribuindo para periódicos e revistas do Estado do Pará (onde começou sua atividade

1

Darandina Revisteletrônica – Programa de Pós-Graduação em Letras/ UFJF – volume 9 – número 1

Mestranda em Estudo Literários, do programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (UFPA)¹

Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), professora do Curso de graduação e de Pós-graduação da Universidade Federal do Pará (UFPA)²

jornalística), de Pernambuco, da Paraíba e, principalmente, do Rio de Janeiro, para onde foi morar após 1941.

No Pará, colaborou com o jornal *O Estado do Pará* e com as revistas: *Escola*, *Novidade*, *Terra Imatura* e *A Semana*, no período entre 1930 e 1942. No Rio de Janeiro, com os periódicos: *O Radical*, *Diretrizes*, *Diário de Notícias*, *Voz operária*, *Correio da Manhã*, *Tribuna Popular*, *Novos Rumos*, *O Jornal*, *Imprensa Popular*, revista *Literatura*, revista *O Cruzeiro*, *A Classe Operária*, *Para Todos*, *Problemas e Vamos Ler*, no período entre 1941 e 1960.

É notória a participação de Dalcídio Jurandir como jornalista que, desde muito jovem, teve uma ligação muito forte no ambiente jornalístico. De acordo com Nunes (2006) o escritor iniciou sua atividade jornalística precocemente, aos 16 anos de idade, como diretor, ao lado do irmão, Flaviano Ramos Pereira, redator, e de Edgar Alves Ribeiro, ilustrador de uma revista artesanalmente produzida, a mensal *Nova Aurora*.

De acordo com FURTADO (2011), é possível, inicialmente, dividir o percurso jornalístico de Dalcídio Jurandir em dois momentos, ligados às duas grandes cidades em que estabeleceu morada. Primeiramente em Belém, entre 1930 e 1941, e depois no Rio de Janeiro, de 1942 até 1964, ano do golpe militar, quando os poucos periódicos esquerdistas ainda vigentes, como o *Novos Rumos*, se extinguiram. A divisão pode ser atribuída ao fato de que Belém corresponde ao início de sua carreira como crítico literário, jornalista e também como militante político. Na capital paraense, foi preso duas vezes, primeiro no ano de 1936 por atuar na Aliança Nacional Libertadora (ANL), e depois, em 1937 pela sua atuação na campanha contra o fascismo.

Ainda segundo FURTADO (2011), a prosa dalcidiana para a imprensa apresenta-se sob várias formas. Chama-nos atenção, primeiramente, fora de Belém, as reportagens. Para o periódico *Diretrizes*, Dalcídio Jurandir colaborou com longas reportagens que abordavam diferentes assuntos, como por exemplo: os seringueiros e índios da Amazônia; a febre do movimento imobiliário do Rio, especificamente, a construção do Edifício Internacional, na época símbolo de arrojo e inovação na construção civil.

Verifica-se que os assuntos discutidos por Dalcídio Jurandir nos periódicos são voltados para diversas questões do contexto social observado pelo jornalista que também fez

reportagem como resultado de entrevista com o pintor Lasar Segall, revelando-se, assim, não apenas crítico literário, como também crítico de arte. Para o *Imprensa Popular*, escreveu duas longas reportagens, em 1955, intituladas, respectivamente, “Livros para a sarjeta e algemas para o povo” e “A paz social da metralhadora, dos despejos e demissões em massa”.

Como romancista, Dalcídio Jurandir contribuiu notavelmente para a literatura, por meio de um projeto literário que visava a mostrar ao leitor os costumes do povo marajoara. Esse projeto foi denominado ciclo *Extremo Norte*, e é composto por dez romances: *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1947), *Três casas e um rio* (1958), *Belém do Grão-Pará* (1960), *Passagem dos inocentes* (1963), *Primeira Manhã* (1967), *Ponte do Galo* (1971), *Os habitantes* (1976), *Chão dos Lobos* (1976) e *Ribanceira* (1978). Além desses romances, escreveu também um proletário, intitulado *Linha do Parque* (1959).

Das obras mencionadas, apenas *Linha do Parque* (1959), se diferencia esteticamente das demais que compõem o ciclo *Extremo Norte*. Esse ciclo narra a saga amazônica da personagem Alfredo, embora no romance *Marajó*, ela não apareça, motivo que leva alguns leitores a lerem e até analisarem esse romance evadindo-se da sequência proposta pela saga amazônica vivida por Alfredo nos demais romances. O romance *Linha do Parque* foi encomenda do partido a que o escritor era filiado, o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e objetivava retratar a vida do trabalhador das fábricas do Rio Grande do Sul.

Segundo FURTADO (2011), é precoce também o trabalho de Dalcídio Jurandir como romancista, pois se menciona que, em 1931, na entrada de seus 22 anos, havia terminado a primeira versão de seu livro de estreia, *Chove nos campos de Cachoeira*, com o qual ganharia o prêmio da Ed. Vecchi e do Jornal *Dom Casmurro*, em 1940.

De acordo com a tese de doutorado de NASCIMENTO (2012), Dalcídio Jurandir é considerado um escritor literário pertencente à segunda geração do Modernismo no Pará, fazendo parte do grupo de intelectuais que fundou a revista *Terra Imatura* que circulou no período de 1938 a 1942. Dalcídio Jurandir, apesar de ter colaborado para a revista *Terra Imatura*, parece não se sentir pertencente à “Geração” dessa revista, uma vez que o escritor paraense colaborou com poucos textos para esta revista, coincidindo também com a época em que ele se mudou para o Rio de Janeiro.

Apesar de Dalcídio Jurandir não se identificar com determinado grupo literário, ele percebia que no rol de artistas e intelectuais em que estava inserido, a condição de vida deles como escritores era precária, segundo ele, a geração a que pertencia era a “Geração do Peixe Frito”. Isso porque, segundo NASCIMENTO (2012), Dalcídio Jurandir reclamava e reivindicava a falta de incentivo às publicações dos escritores menos favorecidos, por parte dos governos locais, que, segundo ele, só apoiavam os artistas de fora, afirmando que a geração a que ele pertenceu foi de artistas sem condições financeiras, logo com muitas dificuldades para publicar seus livros e, inclusive, para sobreviver. A expressão “Geração do Peixe Frito” é denominada dessa forma uma vez que, o escritor marajoara compara os escritores de sua geração com aquelas pessoas que trabalham em emprego mal remunerado e, por isso, compram o peixe para comerem-no frito. Este era o tipo de alimentação de menor valor aquisitivo na época.

Percebe-se, desta maneira, que o artista paraense escrevia não apenas por ser uma pessoa das letras, mas escrevia também para manter-se financeiramente. Moacir Werneck de Castro, amigo de Dalcídio Jurandir, reafirma essa difícil luta do escritor por sobrevivência. Segundo ele, Dalcídio Jurandir “Sempre viveu pobremente, ganhando a vida como jornalista. Resistia à tentação comum de arranjar um emprego público, como era a regra e não lhe seria difícil conseguir”. (Castro, 2003, p. 1). De acordo com FURTADO (2011), Dalcídio Jurandir trabalhou como Secretário do Tesouro da Intendência de Gurupá, no Baixo Amazonas, auxiliar de gabinete da Interventoria do Estado ao retornar para Belém, também foi nomeado oficial na Diretoria Geral de Educação e Ensino Público do Estado do Pará; e, mais tarde, recebeu a nomeação de Inspetor Escolar.

Desta maneira, é possível perceber que Dalcídio Jurandir, desde muito jovem trabalhou e em seu estado de origem conseguiu conciliar sua atividade jornalística, literária e de serviço público. Já no Rio de Janeiro, resistiu ao emprego público e dedicou-se enfaticamente à atividade jornalística e ao fazer literário, compondo mais obras que somaram às suas iniciais *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941) e *Marajó*, publicado em 1947, antes ‘batizado’ *Marinatambalo*, depois, *Missunga*.

Em suma, percebe-se que os textos de Dalcídio Jurandir são enriquecidos pela forma com que foram concebidos, em uma linguagem repleta de figuras de linguagem, que além de

lhes dar vida, os tornam mais enfáticos (os jornalísticos), ou mais estéticos (os literários). Percebe-se também que a vida do escritor foi preenchida de lutas diárias para que ele pudesse se manter financeiramente, executando, assim, com eficácia o seu ofício de escritor que entre as idas e vindas, nesse movimento Rio de Janeiro/Belém e Belém/Rio de Janeiro, conseguiu estabelecer-se na cidade do Rio de Janeiro, dando continuidade ao seu trabalho tanto como romancista, quanto como jornalista.

2. O jornalista Dalcídio Jurandir vinculado ao contexto sócio-político e cultural do PCB

Dalcídio Jurandir, comunista assumido, escreveu diversas vezes em prol de seu partido, o que se constata em alguns dos textos críticos presentes nos periódicos em que trabalhou principalmente nos periódicos do Rio de Janeiro. Em sua produção jornalística, ele discute obras que obedecem aos conceitos ideológicos pregados pelo Partido comunista Brasileiro, ao qual era filiado.

Além de colaborar com reportagens para os diferentes periódicos cariocas, Dalcídio Jurandir escreveu também vários artigos, crônicas e também ensaios. Em muitos destes ensaios, o jornalista analisa aspectos e/ou fenômenos da realidade, ou discute assuntos do PCB, como as coordenadas teóricas do Partido. Entre esses ensaios, são notórios os que discutem a escrita literária, conforme a concepção partidária.

Na produção jornalística do escritor Dalcídio Jurandir, é possível falar, do ponto de vista político-ideológico, em diferenças entre a crítica produzida por Dalcídio Jurandir em Belém, nos anos anteriores a 1941 e a crítica produzida pelo autor no Rio de Janeiro, nos anos posteriores a 1941, uma vez que se evidencia que para os periódicos e revistas de Belém seus textos não eram voltados especificamente para a fundamentação ideológico-partidária, ao contrário dos textos escritos para os periódicos do Rio de Janeiro. Nesse último, era bem marcada essa fundamentação, pois alguns deles surgiram como verdadeiras máquinas de propaganda do ideário socialista, proposto por Lênin, como por exemplo, os periódicos: *O Radical*, *Diretrizes*, *Tribuna Popular*, *O Jornal*, *Imprensa Popular*, *Revista Literatura*, *A classe Operária*, *Para Todos*, *Panfleto*.

Os jornais do Rio de Janeiro, em sua maioria, eram timbrados com a marca de imprensa comunista, o que não significa dizer que Dalcídio Jurandir não discutia questões políticas nos periódicos paraenses, pelo contrário, o jornalista, além de discutir diversas questões políticas, articulava em seus textos estas questões com o intuito de transformar e fazer vigorar uma realidade nova, diferente daquela em que a população menos favorecida padecia. Assim, Dalcídio Jurandir fazia de sua escrita tanto para a imprensa do Pará, quanto para a imprensa do Rio de Janeiro um instrumento de combate e de denúncia dos problemas sociais. A diferença da escrita para os periódicos entre os estados citados está justamente ligada aos interesses do PCB, uma vez que, como já foi mencionado, os periódicos cariocas em sua maioria atendiam a esses interesses, já os periódicos paraenses não discutiam assuntos voltados especificamente às questões do partido comunista. (FURTADO, 2011)

O Partido Comunista Brasileiro atraiu muitos intelectuais, como Dalcídio Jurandir, por exemplo, uma vez que eles não podiam deixar de se unirem às ideias progressistas para instruir a população a respeito das leis que as amparam e do movimento socialista brasileiro, pois, só assim, esse movimento se consolidaria e teria forças para lutar em prol dos direitos e das necessidades do povo.

3. Textos críticos de Dalcídio Jurandir: uma análise

Esse tópico tem por objetivo fazer a análise dos textos críticos escritos pelo jornalista Dalcídio Jurandir para alguns dos periódicos no período de 1930-1960. São eles *O Estado do Pará* (Pará) no período entre 1930 e 1941, *Novos Rumos e Imprensa Popular* (Rio de Janeiro) no período entre 1941 e 1960. Foram escolhidos três textos críticos do escritor para análise. Vejamos a seguir uma breve apresentação deles e em seguida nos próximos subtópicos, as análises de cada um.

Cangerão na Pensão Quitéria em Santarém (1941), o primeiro texto escolhido para análise, foi recolhido do periódico local *O Estado do Pará*, e é uma crítica ao livro *Cangerão* (1939), de Emil Farhat. A crítica feita por Dalcídio Jurandir a esse livro faz referência à relação que há entre leitor, obra e autor.

O operário João Luiz de Souza (s/d), o segundo texto escolhido para análise, foi selecionado do periódico carioca *Novos Rumos*. É uma crítica à obra *Noite e Esperança* de Milton Pedrosa e traz consigo várias questões contidas na referida obra, entre elas destaca-se a questão social, representada pela dominação de classe.

Romances (1954), o terceiro texto escolhido para análise foi recortado do periódico *Imprensa Popular*. Trata-se de uma crítica aos romances soviéticos *Assim foi temperado o aço* (Nikolai Ostrovski) e *Um homem de Verdade* (Boris Polevoi). O escritor marajoara evidencia nessas obras a revolução socialista e elogia os romances destacados, trazendo à tona uma discussão a respeito da verdade que todo romance deve transmitir.

3.1. Cangerão na Pensão Quitéria em Santarém

Cangerão na Pensão Quitéria em Santarém, texto crítico escrito por Dalcídio Jurandir para o jornal *O Estado do Pará* em 25 de Julho de 1941. Nele o jornalista faz um elogio ao livro *Cangerão* (1939) de Emil Farhat, levando o leitor a perceber a relação que há entre leitor e obra. Na visão de crítico que foi Dalcídio Jurandir a relação se estende para leitor, obra e escritor, é o que se observa em vários momentos do texto crítico do escritor paraense que inicialmente conta-nos um fato para apresentar esta relação:

[...] Ouvi o vizinho do quarto ler alto *Cangerão* aos seus dois companheiros que escutavam com interesse e a deslumbrada curiosidade das crianças. Ouvindo *Cangerão* pela voz daquele leitor por acaso, alegre e anônimo leitor de um quarto de pensão tive novas emoções e compreendi melhor o romance. (JURANDIR, *O Estado do Pará*, 1941, p.3)

O livro *Cangerão* foi emprestado por Dalcídio Jurandir aos rapazes na pensão Quitéria, em Santarém, e a leitura feita por eles chamou a atenção do escritor paraense que já havia lido a obra, porém a compreensão que tinha do livro não era tão entusiástica quanto no momento em que relia/ouvia a leitura que tinha vida nas vozes daqueles rapazes.

O crítico percebe que os rapazes que leem *Cangerão* na pensão são pessoas do povo e isso chama a atenção dele, pelo fato de saber que aqueles jovens leitores, considerados

leitores comuns, os quais, segundo Jurandir (1941,p.3), “não são habituados a ler senão pequenos livros de modinhas, alguma história de Lampião, um outro fascículo da dona Branca” e ali de repente encontram-se deslumbrados com *Cangerão*. O que nos leva a perceber a diferença que há entre a obra *Cangerão* e os demais livros citados por Dalcídio Jurandir. Inclusive porque entre os livros citados na crítica, chama-nos a atenção o “Fascículo de dona Branca”, pois é um dos principais livros lidos pelo personagem Salu do romance *Chove nos Campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir.

Percebe-se com a leitura dos fascículos lidos por Salu que a vida nesses tipos de romances é descrita como perfeita, sem representar, de fato, o que ela expressa. Como podemos verificar no seguinte excerto:

Salu voltou ao seu romance. O juiz substituto, de porre andara de cueca e revólver pela rua, caindo nas valas, gritando nomes, pior que Dionísio. Salu não via isso nos seus romances. Nos seus romances as autoridades não pegam porre. Os homens ou são maus ou são bons, ou se apaixonam. (JURANDIR, 1998, p.389)

Percebemos, dessa maneira, tanto no romancista, quanto no crítico o uso da ironia, quanto a esses fascículos, pois é possível constatar nas entrelinhas da leitura tanto do romance de Dalcídio Jurandir, quanto em sua crítica, que muitos dos romances que circulavam entre os leitores do povo não tinham a intenção transformadora, tinham sim a função de alienar a população, esconder ou enfeitar a vida. Muitos desses romances tinham origem em outro país, é o caso dos fascículos de *Irmã Branca* que faz alusão ao livro *A irmã branca* (The white sister), publicado em 1909, por Francis Marion Crawford.

O texto crítico em questão remete-nos às instâncias literárias que são como espécies de “degraus” que podem consagrar ou não uma obra ou autor como cânone literário, isto é, o patamar máximo a que é consagrada a boa literatura, dentre esses degraus está a crítica literária acadêmica, a quem Dalcídio Jurandir parece abnegar, uma vez que a sentença dada pela academia estabelece duramente o que pode ser considerado como uma boa e uma má obra literária. A esses críticos Dalcídio Jurandir chama-os ironicamente de “donos oficiais da literatura”, contudo, para o crítico e leitor paraense não são eles que consagraram uma obra ou um escritor, e sim o povo.

Dalcídio Jurandir fala também nessa crítica sobre o leitor, argumentando que há vários tipos de leitores: leitores ouvintes, leitores do povo, leitores por intuição, entre outros. Porém o que determina o bom leitor, segundo o crítico, é a sua máxima atenção dada ao texto. Percebe-se que no momento da leitura realizada pelos jovens, o jornalista se coloca como um leitor ouvinte, pois na medida em que ouve a estória de *Cangerão* narrada pelos jovens, o leitor Dalcídio Jurandir parece se envolver ainda mais com a estória, uma vez que o livro já tinha sido lido por ele, porém com essa nova leitura a narrativa ganha uma dimensão maior, uma nova interpretação.

O tema abordado em *Cangerão*, a miséria e a luta do homem por sobrevivência, pode ser considerado um dos aspectos mais importantes que atraíram Dalcídio Jurandir como leitor da referida obra, já que não apenas em seus romances, mas em suas leituras de outros autores, o crítico busca sempre o caráter social, que revele o homem em suas mazelas. Consequentemente pelo leitor podemos ver o reflexo no crítico. Seus textos jornalísticos, em parte textos de crítica literária, abordam questões sociais discutidas nas obras, porém o fato ocorrido na pensão Quitéria é mais enfático nessa crítica, do que o próprio enredo de *Cangerão*, uma vez que o crítico procura ressaltar a todo o momento o que há de mais importante na obra literária para ele, que é “a lembrança do livro no leitor, por acaso”. No entanto, o jornalista não deixa exatamente claro do que trata a obra, mas deixa ao leitor de sua crítica a impressão de que se trata de um bom livro, que narra uma questão social em que o povo pode se ver na narrativa e pode ajudar a compô-la, como fizeram os três rapazes na pensão Quitéria.

Em suma, percebeu-se com a leitura desse texto crítico, que a autonomia do leitor foi um dos fatores que mais chamou a atenção de Dalcídio Jurandir como crítico do livro *Cangerão*. Percebeu-se também como obra literária é capaz de dar ao autor que a escreve uma extrema satisfação quando ele percebe que ela surte efeitos nos leitores. Dalcídio Jurandir sentiu essa satisfação, mesmo a obra não sendo dele. Ele sentiu vontade que fosse, pois a recepção da leitura do livro *Cangerão*, vivida pelos leitores na pensão Quitéria deixou o jornalista com sentimento de felicidade e orgulho pelo livro, pela vida dada aos fatos do romance, por meio de uma leitura que dava outro sentido à obra, já que antes Dalcídio Jurandir não a percebia com tanto vigor.

Entendemos, portanto, com essa crítica o quanto o caráter social da obra é importante para o jornalista, bem como percebemos, também, a relevância que tem a participação do leitor para construção de sentido da obra literária.

3.2. O operário João Luiz de Souza

O texto crítico *O operário João Luiz de Souza*, escrito por Dalcídio Jurandir para o jornal carioca *Novos Rumos*, ao contrário da crítica analisada anteriormente, escrita para o jornal paraense, adentra bem mais no enredo, evidenciando os fatos narrados na obra *Noite e Esperança*, de Milton Pedrosa.

Trata-se de uma narrativa que conta um problema advindo de uma situação absurda, em que o personagem operário João Luiz de Souza apresenta-se pacato, cujo “cérebro, mãos, olhos, todo o ser existia para trabalhar metal incandescente na máquina em que concentrava as suas forças” (JURANDIR, *Novos Rumos*, s/p, s/d). Dalcídio Jurandir utiliza essa citação da obra para evidenciar a questão social do trabalhador da fábrica, um sujeito apto apenas para o trabalho e nada mais. Segundo Fábio Lucas, o operário João Luiz de Souza,

Não tinha compromisso com a luta social, mas é envolvido acidentalmente na teia da repressão e acaba sofrendo os maiores horrores para confessar e denunciar fatos e pessoas que ignorava. Será levado a um hospital, voltará a ser torturado. (LUCAS, 1976, p.89).

Evidencia-se nessa obra a dominação de classe por meio da violência policial. Percebemos na crítica de Dalcídio Jurandir que o operário, é um dos novos heróis representados pela literatura, pois ele carrega em si as causas e aflições do povo, assim como vários heróis da literatura de cunho social. De acordo com o jornalista, o operário,

Aceitava a vida sem revolta, nem indagações. O seu fim; trabalhar, e aí estava o motivo que convenceu os policiais a prendê-lo, torturá-lo, pois trabalhava, e trabalho não tem perdão. Em todo operário há uma conspiração, uma ameaça. (JURANDIR, *Novos Rumos*, s/p, s/d).

Pode-se perceber que a ironia é recorrente na crítica de Dalcídio Jurandir, uma vez que os fatos da obra recontados pelo jornalista em seu texto crítico revelam a todo o momento um jogo de palavras que expressam toda sua indignação perante os acontecimentos da narrativa. Assim constatamos que o crítico demonstra ser um artífice da palavra, pois seus comentários a um mal entendedor poderiam soar como favoráveis à opressão policial, uma vez que por meio de sua ironia é capaz de deixar pistas ambíguas aos leitores. Por isso, a análise de seus textos de diversos gêneros (não apenas os de crítica literária) deve ser tratada como um trabalho cuidadoso que requer um conhecimento do estilo de Dalcídio Jurandir, bem como da vida que o cercava.

A maneira como a obra é abstraída por Dalcídio Jurandir é algo que nos chama muita atenção também, pois além de outros fatores, ele percebe a divergência que há na obra *Noite e Esperança*, não se tratando diretamente de “escuridão e claridade”, como o título da obra sugere, mas evidenciando outro contraponto: o barulho da fábrica, versus o silêncio do homem trabalhador, o que nos leva a inferir que o operário é um ser que pouco fala, um herói cuja voz é oprimida, não ouvida, perante tantos outros “barulhos”, além dos da fábrica, e ele apenas se conforma com a sua posição social no mundo. Outros aspectos são também percebidos pelo crítico literário, como por exemplo, a forma de como a obra é escrita: para ele os capítulos da obra são enxutos, o autor consegue ter domínio sobre o tema tratado e segurança da prosa, o que soma com os demais aspectos de *Noite e Esperança* e provoca no jornalista admiração e comoção.

Ressalta-se ainda, na crítica em questão, que Dalcídio Jurandir, como escritor, reconhece as dificuldades vividas por sua categoria profissional: “seu tempo, o povo, etc.” e parece saber que Milton Pedrosa foi resistente ao tempo, a um período longo que o amadureceu estilisticamente, uma vez que a “novela” *Noite e Esperança*, já tinha sido escrita há uns doze anos, e ficou guardada até ser publicada, pois o autor da narrativa achava que o momento em que a obra foi escrita, não era o momento propício para que os leitores pudessem acompanhá-la, já que o texto exigiria que os leitores estivessem preparados para sua leitura. Assim, Milton Pedrosa guardou-a, até que seu público leitor pudesse compreendê-la e por esse motivo, Dalcídio Jurandir compara o livro a “um vinho de bom tempo”, do que se infere que o longo tempo em que a obra ficou guardada, só lhe garantiu mais qualidade.

3.3 Romances

A crítica *Romances* escrita por Dalcídio Jurandir para o jornal carioca *Imprensa Popular* em 15 de Agosto de 1954. Por se tratar de um jornal cujos princípios ideológicos estão diretamente voltados ao PCB, os textos críticos de um modo geral de Dalcídio Jurandir para esse periódico apresentam de forma mais evidente o seu posicionamento político. O crítico chama a atenção para os romances da *Coleção Romances do Povo* (publicada pela editora *Vitória*), do Rio de Janeiro, destacando dois romances soviéticos *Assim foi temperado o aço* do escritor Nikolai Ostrovski (1904-1936) e *Um homem de Verdade* do escritor Boris Polevoi (1908-1981). Essas obras, segundo ele, evidenciam a revolução socialista e abordam o que há de “essencial da realidade soviética”.

No *Assim foi temperado o aço* é desenrolado um enredo em que os personagens lutam pela transformação revolucionária, e a não simplificação desta luta é o que chama a atenção do crítico, uma vez que o autor da obra soviética exhibe os conflitos, mostrando que a revolução, não é uma simples e breve mudança, mas um processo longo e doloroso, como afirma Dalcídio Jurandir na crítica analisada.

Um homem de verdade é um romance russo baseado em fatos verídicos da segunda guerra mundial, mais precisamente da aviação soviética desse período de guerra. Trata-se da história vivida por um jovem aviador soviético, gravemente ferido, vítima de um desastre de avião. O autor não se detém a contar apenas a história de um homem, mas também de um povo que se destaca por seu sacrifício em prol das causas sociais.

Ressalta-se nessa crítica a função que o romance pode assumir na luta revolucionária, partindo dos debates em torno dos romances da referida coleção. O crítico que também é romancista faz-nos perceber que muitos romances são lidos como um documento histórico ou doutrinário que sempre apresentam uma solução, o que para ele, crítico, não é algo considerado errado, desde que as narrativas estejam aliadas ao caráter artístico que tem o gênero literário Romance. Percebemos que para Dalcídio Jurandir o romance tem suas características peculiares e abordam uma interpretação nova do mundo e da vida, refletindo o nosso cotidiano.

Entende-se também, com a leitura da crítica que para o jornalista todas as coisas consideradas dados, fatos, documentos não são apresentados exatamente dessa maneira nos romances, o romancista transforma em obra de arte o que há nessa realidade palpável. Assim, Dalcídio Jurandir, faz-nos perceber que a obra antes mesmo de ter um caráter documental, ela tem um caráter ficcional, pois como diz o crítico, a verdade da vida é demonstrada nos romances por meio de imagens, por meio do estilo do romancista. É necessário, portanto, que o romancista crie imagens vivas da vida, e não apenas diga coisas que se comprovem de maneira lógica.

Dalcídio Jurandir ressalta a questão da arte, afinal literatura é arte e deve ser tratada como tal, deve causar sensações diversas nos leitores e essas sensações não viriam à tona se o romance fosse apenas mera informação documental, ou apenas conteúdo, é necessário, segundo o crítico, que tenha a combinação de forma e conteúdo.

Por meio dessa crítica, é possível ver em Dalcídio Jurandir sua consciência de romancista, pois não há como não se lembrar de seus romances, que obedecem aos recursos exigidos pelo gênero e que tratam de questões históricas, políticas, sociais e culturais de uma maneira artística. A crítica nos faz perceber que não é fácil conseguir fazer com que a obra seja a imagem e não a fotografia da vida, pois para que seja imagem do que vivemos, é necessário o empenho do escritor, caso contrário, a obra acaba por ser simplesmente um documento, ou fatos narrados, sem um caráter artístico, acaba por ser apenas fotografia.

Percebemos ainda na crítica analisada, que se fala muito em “verdade” nos romances, e Dalcídio Jurandir defende essa verdade, pois não é porque é ficção que o romance pode se caracterizar como mentiroso trata-se, portanto, de uma invenção e que dentro dela pode caber a fantasia, mas sem deixar de seguir as regras da arte do Romance.

Constata-se que Dalcídio Jurandir ficou entusiasmado com as obras dessa coleção *Romances do Povo*, e enxergou nelas a verdade que deve ter em todo romance, demonstrando de forma clara o que é o Romance, enfatizando as peculiaridades do gênero, no entanto considera que ele apenas iniciou a discussão, deixando-a em aberto e incentivando posteriores discussões a respeito do assunto.

4. Considerações finais

Perceber Dalcídio Jurandir como leitor e crítico literário na imprensa de 1930/1960, tem sido uma tarefa bastante prazerosa e que nos leva a uma reflexão da realidade por meio dos textos, das obras que ele nos deixou, não apenas uma realidade destinada apenas a “fotografar” impressões ambientalistas, ou de costumes, mas principalmente de revelar uma sociedade em que o homem do povo é o centro da narrativa, e conseqüentemente da literatura.

Constatou-se com a análise dos textos críticos de Dalcídio Jurandir, que ele discutia as obras de outros autores, verificando nelas diversas questões, mas principalmente a maioria de suas críticas objetivava evidenciar as questões sociais nas obras lidas por ele. O homem social e suas mazelas são representados na literatura e isto é observado aos olhos do crítico com grande louvor, diferentemente disto, Dalcídio Jurandir ironiza outros padrões que não parecem serem voltados para este propósito de combate e de denúncia aos problemas sociais por meio da literatura.

Percebeu-se com a leitura e análise das críticas produzidas por Dalcídio Jurandir que, para ele, a obra literária deve estar voltada não apenas para a leitura como simples entretenimento, mas sim como recurso transformador do que se tem em volta, do próprio, do outro, da sociedade, do pensamento, seguindo desta maneira, os princípios sociais que regem a vida pessoal, profissional e política do jornalista.

5. Referências

CASTRO, Moacir Werneck de. **Dalcídio Jurandir**. Palestra proferida na VII Feira pan-amazônica do livro. Belém: SECULT, 2003.

FURTADO, Marlí Tereza. **Dalcídio Jurandir e o realismo socialista: primeiras investigações**. XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo. 13 a 17 jul. 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/040/MARLI_FURTADO.pdf>.

Acesso em: 18 ago. 2010.

FURTADO, Marlí Tereza. **Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir**. Campinas: Mercado das Letras, 2010.

FURTADO, Marlí Tereza. Dalcídio Jurandir e a crítica literária para o Estado do Pará (1938/1941). In: FIGUEIREDO et all (Org.) **Crítica e Literatura**. Rio de Janeiro: De Letras, 2011.

FURTADO, Marlí Tereza. **Dalcídio Jurandir jornalista: o empenho de um escritor por uma literatura empenhada**. In: III Congresso internacional de Estudos Linguísticos e Literários na Amazônia: História e Perspectivas.a, 2011, Belém. Anais do III Congresso Internacional de Estudos Linguísticos e Literários na Amazônia., 2011. v. 2. p. 911-921.

JURANDIR, Dalcídio. **Edição crítica de Chove nos Campos de Cachoeira**. Assis, Rosa (Org.). Belém: UNAMA, 1998.

JURANDIR, Dalcídio. **Marajó**. Belém: EDUFPA; Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa (Coleção Ciclo Extremo Norte), 2008.

LUCAS, Fábio. **O caráter social da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Quíron, 1976.

NASCIMENTO, Maria de Fátima do. **Benedito Nunes e a moderna crítica literária brasileira (1946-1969)**. Campinas: UFRGS, 2012. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, Universidade Estadual de Campinas, 2012.

PERIÓDICOS

O ESTADO DO PARÁ. Belém, junho de 1941.

NOVOS RUMOS. Rio de Janeiro. (s/d).

IMPrensa POPULAR. Rio de Janeiro, 15 de agosto de 1954.

Hilda Furacão, e o jornalismo frustrado que virou literatura

Rafael Senra ¹
Teresinha Vânia Zimbrão da Silva ²

RESUMO: Neste artigo busca-se discutir como a profissão de jornalista influenciou o projeto literário do escritor mineiro Roberto Drummond, sobretudo em seu romance *Hilda Furacão*. Os traços de estilo do autor estudado envolvem a subversão de diversos aspectos típicos da prática jornalística. O compromisso com os fatos históricos e a síntese objetiva são substituídos pela sátira e por longas digressões textuais.

Palavras-chave: Jornalismo – Memória – Literatura pop.

ABSTRACT: In this article, we intent to relate how the journalist profession influenced the literary project of the writer Roberto Drummond, especially in his novel *Hilda Furacão*. The author's style studied involve the subversion of several aspects of journalistic practice. The commitment to the historical facts and objective synthesis are replaced by satire and long textual digressions.

Key-Wwords: Journalism - Memory - Pop Literature.

Roberto Drummond nasceu no dia 21 de dezembro de 1939, no Vale do Rio Doce, fazenda do Salto, no município de Ferros (MG), e faleceu no dia 21 de junho de 2002. Trabalhou como jornalista, em veículos como o extinto *Folha de Minas*, o semanário *Binômio*, jornal *Última Hora*, *Estado de Minas* e na revista *Alterosa*. No início da carreira, escrevia textos com forte teor político, inclinados para ideologias de esquerda, mas, como diversos jornalistas perseguidos pelo regime militar, migrou para outra área e passou a escrever crônicas esportivas. Seus textos e declarações sobre o time Atlético Mineiro lhe renderam diversas homenagens do clube e da torcida (DUQUE, 2012, p. 64-66).

Paralelamente à carreira de jornalista, Drummond angariou sucesso de público e crítica em suas produções literárias. Escreveu três livros de contos, sete romances e duas novelas, entre os anos de 1975 e 2002. Mas o verdadeiro incentivo para escrever foi no ano de 1971, quando venceu um concurso de contos no Paraná, e seu nome passou a ser notado cada vez mais pela crítica literária (OLIVEIRA, 2008, p. 16). O projeto literário de Drummond,

¹ Doutor em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

² Professora Associada da Graduação em Letras e da Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora.

desde o início, era estabelecer uma obra que rompesse com a forma e o modo de escrever cristalizados pelos cânones brasileiros. Vem daí seu intuito de realizar o que ele definia como literatura pop.

Acho que a literatura `pop´ é um negócio capaz de fazer da literatura o que os Beatles fizeram na música – tornar a literatura um troço tão importante pra gente como esse cigarro que você tá fumando e que tá preenchendo um momento de sua vida; como um comprimido de AAS que você toma quando tá com dor de cabeça, entende? Uma literatura que o menino do elevador, numa hora de folga, num feriado, possa pegar e ler e entender à maneira dele (DRUMMOND, 1975, p.3).

Remetendo aos ciclos que fazem parte da tradição literária brasileira, Drummond criou seu Ciclo da Coca-Cola, abarcando os romances *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* e *Sangue de Coca-Cola*, além dos livros de contos *A morte de D.J. em Paris* e *Quando fui morto em Cuba*. Através de ícones da cultura de massa, Drummond tenta sedimentar um ciclo novo na tradição literária brasileira. Para Maria Lúcia Guelfi,

Tendo migrado das clássicas interpretações sobre a realidade do Brasil, a palavra ciclo entrou na história da literatura brasileira para designar as sequências de romances que narram transformações econômicas e sociais, ocorridas em longos períodos, descrevendo as diferentes etapas de uma determinada fase de produção. O modelo básico, que inspirou RD, vem do romance neonaturalista dos anos trinta, que consagrou o ciclo da cana-de-açúcar, de José Lins do Rego, e o ciclo do cacau, de Jorge Amado (GUELFÍ *apud* OLIVEIRA, 2008, p.17).

Apesar da iniciativa de Drummond, seu ciclo não deixou herdeiros, começando e terminando em sua própria obra, como reitera o próprio autor em entrevista:

Se há uma coisa que eu consegui e que vale para os outros livros, é que se trata de um tipo de literatura rotulada como Roberto Drummond. Aquilo não era de ninguém, era meu, com todos os defeitos e virtudes. Só com muita má vontade alguém pode falar que algum outro autor já fez aquela incorporação de nomes de Hollywood, de produtos, em literatura. Há disso em pintura, em música, mas não em literatura (RIBEIRO, 1988, p. 9).

Para Sílvia Oliveira, o que impediu que a literatura pop de Roberto Drummond fosse apropriada por outros escritores da sua época não envolve tanto uma marca de ineditismo, mas até mesmo uma possível inconsistência entre seu discurso e sua prática. Sílvia afirma que

a produção literária de Drummond parecia distante do que ele mesmo propagava como sendo o ciclo que criou e que se inseriu:

Ao cunhar um termo novo - “literatura pop” - (já que antes nenhum outro escritor havia denominado assim seu próprio tipo de literatura), Roberto Drummond falou, concedeu entrevistas, tentou explicar o que seria este “movimento”, porém, quanto mais falava, mais pareciam contraditórias suas declarações com o que, de fato, lia-se em suas obras. Textos de conteúdo, aparentemente, simples, repletos de imagens cotidianas, mas muito densos na forma, contrastam com a “singela” intenção do autor de fazer “uma literatura que o menino aí do elevador, numa hora de folga, num feriado, possa pegar e ler e entender à maneira dele” (OLIVEIRA, 2008, p. 27).

Consistentemente ou não, Drummond tentou apresentar uma diferente maneira de lidar com o que parecia ser um problema para boa parte dos literatos de sua geração: competir, no plano da prosa e da poesia, com outras mídias e suportes que emergiam. Em um ensaio intitulado “Poesia e comunicação visual: depoimento”, Affonso Romano de Sant’Anna (contemporâneo de Roberto) explica

que a revolução industrial havia provocado uma alteração nas relações do poeta com a sociedade. Em síntese, considerava que o poeta não havia sido capaz de elaborar um produto competitivo com os novos produtos surgidos, nem soube, enquanto ator e agente, impor-se como se impuseram Castro Alves, Victor Hugo e outros. Na verdade, o poeta havia sido afastado da cena social e substituído por pessoas como o jornalista, o cineasta, o relações-públicas, o editorialista, o atleta, o ator de cinema, etc (SANT’ANNA, 2003, p. 219-220).

Em uma tese de João Cabral de Melo Neto escrita em 1954 (e citada por Sant’Anna), este escritor diz que “os poetas não só desprezaram os novos meios de comunicação ao seu dispor pela técnica moderna; também não souberam se adaptar às condições da vida moderna os gêneros capazes de serem aproveitados” (NETO *apud* SANT’ANNA, 2003, p. 221). Por sua profissão de jornalista, Drummond podia ser considerado um dos atores sociais que, na visão de Sant’Anna, ocupava esse espaço que outrora pertencia aos poetas e literatos.

Dividido em seis capítulos – cada um repleto de pequenos subcapítulos que entrecortam o texto –, o romance *Hilda Furacão* realiza uma sátira e, em certa medida, até mesmo uma subversão da prática que permeava a profissão de jornalista de Drummond. Os diversos elementos da cultura de massa pós-industrial que surgem em sua própria literatura

(inicialmente através dos procedimentos radicais do seu Ciclo da Coca-cola, e, posteriormente, ao lado do tratamento memorialístico da sua segunda fase, conhecida como Memória Pop) demonstram uma incorporação do caráter publicitário presente nos veículos de comunicação.

Assim, sua narrativa apresenta diversos personagens que meramente convivem com todos esses ícones da sociedade de consumo. Da mesma forma que, no interior de um jornal, os textos e matérias coexistem com todo um entorno publicitário, a trama literária de Drummond também se apropria desse repertório simbólico para criar um universo que pareça plausível em sua contemporaneidade.

Exemplo disso está no subcapítulo “Já que não nacionalizei a Esso”, onde o narrador-personagem Roberto relata o incômodo com seu próprio nome: “Meu nome de batismo, tal como minha ficha no Dops, é Robert Francis Drummond; nunca gostei de meu nome (...)” (DRUMMOND, 1991, p.27). Anos depois, militando a favor das causas comunistas, tentou nacionalizar “a Esso, a Shell, a Bond and Share, a Nestlé, a Phillips, etc., etc.”. Depois de enumerar todas essas empresas, ele então diz, resignado, que lhe restou nacionalizar o próprio nome, abrasileirando o “Robert” para “Roberto” (DRUMMOND, 1991, p.28).

A inserção dessa simbologia acaba por reiterar a intenção de realizar uma mistura entre ficção e realidade dentro da obra literária. O protagonista de seu romance *Hilda Furacão* traz diversos elementos do próprio autor, a começar pela semelhança do nome e da profissão. Mesmo sendo comunista inveterado, ele é obrigado a lidar com diversos aspectos pertinentes à sua atividade profissional, como o fato de que aquela era, antes de mais nada, uma prática submissa à lógica de mercado. Para Leandro Marshall, “o jornalismo, em geral, é obrigado a atuar junto com grandes forças econômicas e sociais, o que faz com que uma empresa jornalística raramente fale sozinha” (MARSHALL, 2003, p. 24).

Para um comunista, tal filiação com os valores capitalistas equivaleria a uma verdadeira traição. A solução do autor, a nível pessoal, foi elaborar um projeto literário que, ainda que trouxesse diversos símbolos de consumo – oferecendo aos leitores (sobretudo mais jovens) uma aparência contemporânea –, elaborava sátiras e tiradas irônicas envolvendo estes mesmos símbolos. Como no subcapítulo “Ganhando meu pão, aliás, meu cigarro”, em que

zomba de alguns conhecidos atores de cinema enquanto descreve os arredores do jornal *Folha de Minas*, onde trabalhava:

A *Folha de Minas* ficava na Rua Curitiba em frente ao cine Art Palácio, famoso por seus festivais como a retrospectiva sobre o neo-realismo italiano, quando fiquei deslumbrado com o *Milagre em Milão*, de De Sica e Zavattini, e dormi durante a exibição das 10 em que foi exibido *Umberto D* e sabotei a exibição de *Roma, cidade aberta* porque nunca perdoei Roberto Rossellini pelo que aconteceu com Ingrid Bergman (DRUMMOND, 1991, p.31).

Para além desses empréstimos da cultura de massa, é importante ressaltar que foi no próprio estilo de escrita e no caráter formal que o ofício de jornalista deixou marcas em Drummond. O exercício de síntese, tão prezado por diversos escritores, é algo que ele definitivamente não almejava. No antepenúltimo capítulo de *Hilda Furacão*, esse dado é explicitado pelo autor: ao fazer um balanço dos acontecimentos de toda a trama, ele relembra os anos em que trabalhou como copidesque do *Jornal do Brasil*, revisando e cortando excessos textuais:

Agora que estou recordando o que aconteceu, não posso deixar de imaginar, com um certo frio na espinha, o que o copidesque do *Jornal do Brasil* que eu era faria se este relato caísse em suas mãos; começaria por cortar esse “um certo frio na espinha” – e tantos cortes e mutilações faria, no empenho de copidescar a própria vida (falas, pensamentos, sonhos, etc.), sem esquecer que haveria de colocar os acontecimentos em linha reta, além de adotar uma linguagem seca e enxuta, que quase nada restaria deste relato, um tanto bárbaro e pouco solene para seu gosto (DRUMMOND, 1991, p.295).

Em *Hilda Furacão*, o estilo de Drummond apresenta um texto excessivo em detalhes, espalhado por sub-tramas, sem o menor compromisso de cortar elementos paralelos. É como se tentasse expurgar seus anos no *Jornal do Brasil*, onde a atividade de copidesque o forçava a buscar uma síntese satisfatória. Muito além de contar apenas a história do núcleo de protagonistas do romance, o autor acrescenta diversas outras histórias sem nenhuma relação com a trama principal. Personagens paralelos, como Aramel ou as tias Çãozinha e Ciana, tornam-se protagonistas de vários capítulos.

O detalhismo e o excesso de camadas narrativas são algumas das marcas de estilo utilizadas por Roberto Drummond em *Hilda Furacão*. O resultado dessa mistura envolve uma espécie de fluxo de consciência que prima pela sátira, sempre flertando com um tom irônico e

debochado. Apesar de tantas peculiaridades, essa obra teve um apelo de público considerável. Seu potencial de adaptação ficou provado em 1998, quando a Rede Globo se baseou nesta obra para produzir uma minissérie televisiva.

Enquanto sua literatura prosperou no reconhecimento de crítica e público, a carreira de jornalista de Drummond cobrou um preço considerável no que concerne à suas filiações ideológicas. As façanhas do personagem homônimo na narrativa de *Hilda Furacão* parecem simbolizar uma espécie de compensação pelo que o próprio Drummond não conseguira realizar de fato em sua vida. De acordo com Duque,

Os dois jornais e a revista *Alterosa* foram fechados após o Golpe Militar de 1964, denominado na História do Brasil como Revolução de 64 – “A Redentora”, quando militares depuseram o Presidente João Goulart, exilando-o. Praticamente todos os repórteres tiveram seus direitos cassados e foram obrigados a procurar asilo político em outros países. Roberto Drummond não teve o mesmo fim devido ao fato de a revista *Alterosa* ser de propriedade da família do Governador de Minas Gerais, Magalhães Pinto, um dos mentores do golpe que derrubou João Goulart do poder. A família Pinto tinha apreço por Drummond que, nesse sentido, apesar da ferrenha posição comunista, acovardou-se e preferiu esconder-se e esconder seu pensamento de esquerda, chegando a queimar os livros que poderiam comprometer-lo, em um ato de desespero. Entre os objetos comprometedores e destruídos nesse período, o narrador do romance destaca um quadro de Ernesto Che Guevara, herói da revolução comunista (DUQUE, 2012, ps. 105-106).

Em uma crônica de Drummond publicada em novembro de 1997, e intitulada “Confissões de um Suicida”, o então jornalista se revela angustiado pelo fato de reprimir seu lado mais engajado:

Já se ofereceu para trabalhar, de graça, nos jornais, e ninguém quis, porque você era um subversivo?
Eu vivi tudo isso.
[...]
Recordo que, nessa época, os idos de 1965, fui muito ajudado por duas mulheres. Uma foi Tiza, minha mulher [...] A outra foi dra. Aspásia, sobrenome Oliveira Pires, minha psicanalista. Marcado como subversivo, desempregado em Belo Horizonte, depois de ter sido um dos cinco maiores salários da imprensa brasileira, como ‘copydesk’ da primeira página e do Caderno B do ‘Jornal do Brasil’, no Rio de Janeiro, eu vivi um dos momentos mais decisivos de minha vida. [...]
Quando estava querendo me suicidar, ou acreditava que queria, a dra. Aspásia Pires, em sua sabedoria de psicanalista, aconselhou:
- Você vai pôr no papel, escrever em todos os detalhes, tudo que está acontecendo com você sobre suicídio, enfim, tudo que você está vivenciando[...]
O que o romance narrava?

Narrava, em frases secas, curtas, nervosas, na primeira pessoa, a história de um homem que fez um pacto de morte com uma mulher em Belo Horizonte, no Ano de 1965, e que, mais tarde, traiu o pacto. Nascia ali o escritor que eu sou (DRUMMOND *apud* DUQUE, 2012, p. 107).

Nesse trecho, fica evidente que o estilo e mesmo a necessidade de Roberto Drummond em lidar com a matéria prima literária é fruto de suas frustrações políticas e profissionais. Outrora tido como jornalista respeitado na área, viu tudo ruir quando suas predileções ideológicas passaram a se tornar conhecidas.

A catarse literária que ele persegue é a de, cada vez mais, romper com as práticas jornalísticas do passado, e assumir uma falta de compromisso com quaisquer exigências desse campo. Aspectos como a fidelidade aos fatos, a objetividade, são apenas dois dos elementos com os quais a literatura de Drummond *não* lida. Além da falta de verossimilhança em diversos trechos do romance – aproximando-se mais das superstições e crenças populares –, até mesmo as tentativas de emular investigações jornalísticas burlam o rigor que tal atividade demanda. Exemplo disso pode ser detectado nos subcapítulos que concluem a terceira parte do romance, quando o narrador considera seriamente a informação de que um surto de peste bubônica no distrito de Santana dos Ferros teria sido por causa de uma praga rogada pela Tia Ciana (DRUMMOND, 1991, p.206).

Ao propor um revisionismo de suas memórias da ditadura militar em *Hilda Furacão*, o escritor prossegue em seu intento de tratar o passado de maneira jocosa e satírica. Como quando o narrador protagonista revela que foi preso pelo agente policial Nelson Sarmiento, um sujeito “baixo, rechonchudo, o cabelo à Príncipe Danilo”, e, enquanto seus colegas de cela promoviam debates sobre Lenin, Roberto se dedicava a lembrar das mulheres com quem fez amor, indo desde ex-namoradas até prostitutas (DRUMMOND, 1991, p. 11-14).

Seu estilo literário pouco ortodoxo, repleto de jogos de linguagem e ironias, faz com que sua abordagem supostamente memorialista seja tratada por alguns teóricos como sendo pouco fiel historicamente. Para Maria José Somerlate Barbosa, a literatura de Drummond se assemelha a um contra-discurso, buscando a realidade por um caminho inverso:

O autor/narrador de *Hilda Furacão* se apresenta ao leitor desmascarado, brincalhão e zombeteiro. Tudo pode ser o produto de um primeiro de abril: as ruas e pontos históricos de Belo Horizonte, Hilda e o golpe militar de 1964. Se, por um lado, as intrusões do autor, elementos autobiográficos e concretas referências históricas e

geográficas geram um clima propício à verossimilhanças e/ou ao gênero do romance histórico, por outro lado, o próprio conceito de “história” é reinventado e desestabilizado. Através de numerosos momentos em que o autor manipula situações e fatos há, lado a lado, a ficcionalização da realidade e a quebra da ilusão de realidade dentro do texto, criando uma supra-realidade que, gerada de um momento histórico-político, só cabe dentro do texto enquanto transgressão do próprio texto histórico. Desfazendo os parâmetros do discurso-próprio, a história e os mitos da sexualidade feminina funcionam em *Hilda Furacão* como um contra-discurso e inversa aproximação da realidade (BARBOSA, 1994, p. 109-110).

Se a atividade jornalística lhe demandava abordagens ortodoxas e rígidas para os acontecimentos, sua escrita literária passa a abusar desse contra-discurso, calcado no jogo, na ludicidade, e sobretudo no humor. Até mesmo o viés político – que norteava sua atividade jornalística na época da ditadura militar – acabou fazendo parte do exercício de ironia e deboche em sua prosa:

Existe em Roberto Drummond um motor ideológico forte, que não seria estritamente político, como pareceria indicar o *background* de um escritor que surgiu no período pós-64. A política de fato desempenha um papel importantíssimo como cenário de suas narrativas, porém o que realmente fundamenta quase todos os seus romances, e especialmente este de que aqui tratamos, é a alegria de viver, o riso orgiástico que demole as fronteiras e amarras do ser humano (JI, 2010, p. 28).

O recorte memorialista em *Hilda Furacão* diverge drasticamente do texto solene e saudosista de obras caras à memória do Estado de Minas Gerais, como *Baú de Ossos*, *Boitempo*, *A Idade do Serrote*, e outras. Para Barbosa, o texto de *Hilda Furacão* equivale a um pano plissado, que entrelaça várias ramificações, sendo, uma delas, a histórica e memorialística.

Hilda Furacão mostra que as bases de poder, dissimuladas em séculos de metáforas e imagens de rosas cultivadas, constituem mais que uma simples teia em que se tece a trajetória do espaço romanesco no Brasil. A paródia funciona, neste caso, como a dobra que permite remarcar o texto e o contexto cultural. É, portanto, no entrelaçamento de várias ramificações históricas, políticas, sociais, legendárias e literárias que o texto de Roberto Drummond funciona como um tecido cultural em que os capítulos vão se desdobrando como um pano plissado. O humor é o vinco da prega que marca a crítica à alienação, aos costumes, à tradição política e sócio-histórica e, sobretudo, ao golpe militar de 1964 (BARBOSA, 1994, p. 115).

Para Barbosa, a narrativa de Drummond “questiona o *status* ontológico do passado, dos seus documentos e das suas narrativas ao criar um autor/narrador que se esforça para

comprovar que a “verdade” e a história são provisórias e podem se tornar tão experimentais quanto o texto ficcional” (BARBOSA, 1994, p.115).

Assim, em livros como *Hilda Furacão*, tanto a mistura de ficção e realidade quanto o profundo senso de ironia e até mesmo as longas digressões textuais têm profunda relação com a vivência de Roberto Drummond no meio jornalístico. Porém, os procedimentos que o autor acatava na atividade profissional eram quase sempre subvertidos no plano literário.

Referências

BARBOSA, Maria José Somerlate. O plissado plexo de Hilda Furacão. In: *Boletim/CESP*. Vol.14, nº 18. Belo Horizonte: julho/dezembro 1994.

DUQUE, Miriam Delgado Senra. *O decurso do sensorialismo na narrativa de Roberto Drummond*. Niterói, 2012. 179 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal Fluminense.

DRUMMOND, Roberto. *A morte de D.J. em Paris*. São Paulo: Ática, 1975.

DRUMMOND, Roberto. Confissões de um suicida. In: *Hoje em dia*. Edição de 20 de novembro de 1997, Cultura, p. 8.

DRUMMOND, Roberto. *Hilda Furacão*. São Paulo: Siciliano, 1991.

GUELFY, Maria Lúcia Fernandes. Identidade Cultural numa Perspectiva Pós-moderna. *Revista do Instituto de Letras – Programa de Pós-Graduação*, Niterói, n.1, p. 137-149, 2.sem. 1996.

JI, Renan. *O Cheiro de Deus e o chiste de Roberto Drummond: fórmulas tradicionais de um romance contemporâneo e brasileiro*. Rio de Janeiro, 2010. 132f. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

MARSHALL, Leandro. *O Jornalismo na Era da Publicidade*. São Paulo: Summus Editorial, 2003.

NETO, João Cabral de Melo. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

OLIVEIRA, S.C.R.D. *A Literatura Pop de Roberto Drummond: Arte Pop, referencialidade e ficção*. São José do Rio Preto, 2008. 2v. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RIBEIRO, Rosângela. Roberto Drummond está com livro novo na praça. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte: edição de 5 de novembro de 1988.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Que fazer de Ezra Pound*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

**TELA I – PORTINARI
BRODOWSKI É A PARTE DE MIM**

Giovanna Soalheiro Pinheiro¹

No marrom robusto da terra, girava a bola entre cercanias. Ao fundo, a lua, solícitamente, esfregava-se ao chão: num gesto quase bordado de imitação. O campo, então, fazia-se morada de pernas agitadas a tanger a pequena esfera de uma aldeia dentro do sonho.

Brodowski abrolhava-se. Brodowski é a parte de mim.

Nela, o marrom insistia em assistir, em testemunhar os apitos, os braços ao alto, verticalizando pontos luminosos, de onde surgia a infância, os meninos a pulsar vertiginosamente a bola. Com o apelo intuitivo à paisagem quase noturna da cidade, ainda existia um azul delicado acima: azul saudade, azul terra, azul tocado na pele, azul palavra.

Uma esfera real traduzida em quadrados. Um momento de vida, luz, pernas. Um resto de memória inventada, anunciando a efusão do negror.

Quase noite.

Diante das cruzadas laterais em direção às traves semi-reais, como espectadores intuitivos, animais gaminavam o pouco verdor e amassavam o marrom vibrante e cada vez mais terra, mais noite.

Ela, enfim, se anunciava: os pés, a bola, os meninos, a cercania, os animais-plateia, todos eles ofereciam seus lugares para a manifestação sagrada da lua de Brodowski: a concubina instável da noite.

¹Mestre em Teoria da Literatura (UFMG), Pós-Graduada em Processo Criativo em Palavra e Imagem (PUC-MG), Doutoranda em Literatura Brasileira (UFMG), revisora e escritora.

AO REDOR

Dedos, ostras, crostas
a traduzir acenos cerrados de mãos: um silêncio ruidoso.

Como navegante em inquietante viagem
o som também se transporta:
paisagens sonoras.

Há então outra pulsão
não sentido
não imagem
não palavra.

Onomatopéias.

O estar abstrato em tudo
o inominável
o intocável.

Onda longitudinal
Deslocamento
Vento.

Som, assobio
Passo
compasso de algum pássaro.

Haroldo Maranhão:

Um paraense cronista no/do Rio

Larissa Leal Neves¹

RESUMO: Neste trabalho, analisar-se-á a carreira e algumas crônicas do paraense Haroldo Maranhão, publicadas em periódicos cariocas do início da década de 1960, em busca de apreendê-lo no sistema literário de sua época, envolvido com a imprensa escrita, e, ao mesmo tempo, verificar como aparece, em suas crônicas, a cidade do Rio de Janeiro. Isso porque, embora a crônica seja um gênero nacional, boa parte de sua história se passa e se envolve com essa cidade, como cenário, inspiração e pelas próprias características do sistema literário brasileiro.

Palavras-chave: Crônica literária; Sistema literário; Periódicos cariocas; Escritores paraenses.

ABSTRACT: This study focus the career and some chronicles by Haroldo Maranhão, born in Belém-Pará, published in Rio journals of early 1960's for situate the writer in your period literary system, involved with the press, and to verify how Rio de Janeiro appears in his chronicles withal. Although the chronicle is a brazilian genre much of its history takes place in Rio de Janeiro and gets involved with this city too, as a backdrop, inspiration and for the carактерistics of literary brazilian system.

Keywords: Literary chronicle; Literary System; Rio de Janeiro journals; Writers from Pará.

Introdução

O paraense Haroldo Maranhão (Belém (PA), 1927 – Piabetá (RJ), 2004) formado em direito pela Faculdade de Direito do Estado do Pará, mudou-se, em 1961, para o Rio de Janeiro, movido pelas ânsias literárias. A estrutura da história se repete, Maranhão não foi um caso excepcional quando o assunto é escritores que migraram para a capital no intuito de alavancar carreira e, mais do que isso, viram na imprensa um meio de dar esses seus primeiros passos, principalmente na época em que o fez. Entretanto, hoje ele é reconhecido pela academia como romancista, ou pelo menos como contista, escritor de literatura infantil, e, muito mais para fins biográficos, fala-se de sua carreira como jornalista na *Folha do Norte*, jornal de sua família onde dirigiu, dos 19 aos 24 anos (1946-1951), o Suplemento Literário, tipo de publicação muito

¹ Mestra em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás. Professora do Instituto Federal Goiano – Campus Posse.

prestigiada nos grandes centros, na época. Pouco se fala, porém, que sua vida no jornalismo literário não se encerrou com a última edição deste, mas seguiu quando de sua mudança para a então capital federal como colaborador do *Diário de Notícias*, no qual publicou, sobretudo, crônicas, trabalho esse que resultou na sua primeira publicação em volume, *A Estranha Xícara* (1968) (que antecede 7 anos a sua segunda publicação, *Chapéu de três bicos* (1975), livro em que prevalecem contos), onde fica nítido o seu necessário envolvimento com a vida carioca.

Neste estudo, é esse percurso inicial do trabalho de escritor de Haroldo Maranhão que perseguimos, seguindo a convicção de que ele bem ilustra a relação entre jornalismo e literatura no Brasil dos anos 1950-1960, como também elucida a poética desse escritor, àquele tempo ainda em formação. Para isso, partimos de uma apreensão mais geral sobre os enlaces entre literatura e jornalismo à época, e nisso evidenciamos dois movimentos: a situação real do paraense no Rio de Janeiro e este como cenário-personagem em algumas de suas crônicas, enfocando algumas marcas de sua poética jornalístico-literária.

1. O Rio de Janeiro, a crônica e o sistema literário

O Rio de Janeiro, por ter sido capital do Império e da República, até 1960, tem um histórico de centro cultural, atraindo artistas. Existe, ainda hoje, um imaginário que ronda a cidade a esse respeito, sendo lugar comum, inclusive, afirmar a sua capacidade de inspirar o artista. No entanto, mais do que esse imaginário, importa destacar a ampla rede cultural presente na cidade, que possibilitou o desenvolvimento da crônica, a tal ponto de alguns estudiosos ousarem afirmar que ela é, mais do que um gênero brasileiro, um gênero carioca. No livro *Cronistas do Rio* (2001), a tônica vez ou outra recai nessa afirmação, mas não de forma ingênua, é claro, como podemos ver na análise de Margarida de Souza Neves:

Se o foco recai sobre a crônica carioca, esta tarefa será, com frequência, a de sublinhar a importância capital do Rio de Janeiro em relação ao país como um todo, já que os cronistas, por um lado, apresentam cotidianamente o particular relevo dessa “cidade capital” e, por outro, reiteram um deslizamento discursivo expressivo da capitalidade do Rio de Janeiro, já que, em seus textos, muitas vezes ‘Brasil’ e ‘Rio de Janeiro’ são termos intercambiáveis, e um argumento ou questão referido ao país como um todo possa ser exemplificado com uma referência à cidade que já foi sua capital também no sentido político administrativo, mas que os governantes do país insistem em metaforizar como ‘farol’ do Brasil (2001, p.26-27).

Antes de tudo, trata-se de uma questão política: o Rio de Janeiro, concentrando ainda poderes, atrai escritores, dos quais muitos vão trabalhar na imprensa, como diz a tradição – e as oportunidades.

Neste ponto, é preciso esclarecer algumas questões sobre a crônica, menos para classificar o gênero que para verificar a sua situação no sistema literário e, assim, sua verdadeira relação com o veículo jornalístico.

Ocorre que a crônica moderna, diferente dos seus ancestrais históricos², nasce no veículo jornalístico impresso, e este era, em fins do século XIX, no Brasil, o principal meio de divulgação da literatura, além de principal tipo de leitura. Não havia no país nem um grande público leitor, nem, conseqüentemente, um grande mercado editorial, limitando-se praticamente a uma pequena camada em alguns grandes centros, dos quais o Rio de Janeiro, por ser a capital, era um dos principais. Sendo assim, o próprio desenvolvimento da imprensa no país se deu em meio a um paradoxo, pois o “público de massa” dos jornais representava apenas uma pequena parcela da população, devido ao baixíssimo número de alfabetizados (SÜSSENKIND, 1987, p. 73). Renato Ortiz (p. 38), por sua vez, afirma que apenas na década 1940 se pode considerar que passa a existir um amplo mercado de bens culturais de massa no Brasil, justamente pelo crescimento de alfabetizados, e nisso se inclui a produção jornalística.

Tal situação interfere diretamente na formação e divulgação da produção literária, afinal, quem vai trabalhar nos jornais são os escritores, simultaneamente como jornalistas e literatos. Para eles o jornal era, portanto, “fonte de renda e de prestígio. Devido à insuficiente institucionalização da esfera literária, temos um caso no qual um órgão voltado para a produção de massa se transforma em instância consagradora da legitimidade da obra literária” (ORTIZ, 2012, p. 28-29).

Tudo isso demonstra, de fato, uma especificidade do sistema literário à época, e é necessário entender isso para dar à crônica a devida importância. Itamar Even-Zohar (1990, p. 25, tradução da autora) sublinha que o sistema literário é “a rede de relações hipotéticas entre uma certa quantidade de atividades chamadas ‘literárias’ e, conseqüentemente, essas próprias

² A saber, as crônicas medievais que relatavam histórias de heróis, e as crônicas de viagem, como as feitas quando da conquista espanhola e portuguesa na América.

atividades através dessa rede”³. Dessa forma, o sistema literário é formado não só pelos textos, mas por tudo que envolve sua produção e seu consumo.

Nesse caso, quando falamos do século XIX até a metade do século XX, no Brasil, precisamos não apenas considerar os jornais como parte do sistema literário, mas colocá-los mesmo no seu centro, gradativamente sendo empurrados para a sua periferia. A crônica, portanto, nasce no centro do sistema, mas só toma fisionomia à medida em que a relação entre literatura e jornalismo vai perdendo força: a crônica passa a ser publicada também em livro na década de 1930, e apenas por volta de 1950, quando do seu auge, começa a ter a atenção da crítica especializada, sendo Eduardo Portella o primeiro, em 1958, pouco depois os jornais assumem uma linha editorial mais objetiva e a crônica, tão envolvida no veículo jornalístico, passa a ser vista apenas como literatura publicada *no* jornal. Premissa falsa porém, pois ao se dissociar a caracterização da crônica da caracterização do jornal, levam-na a uma “condição de isolamento” não condizente com a realidade, o que acaba gerando equívocos de interpretação do gênero (SIMON, 2011, p. 43)

Sem querer, neste ponto, entrar nos méritos formais do gênero, e tendo por base que cada atividade do sistema literário, tomada separadamente, “pode participar ao mesmo tempo de algum outro todo e ser nele regida por leis diferentes e estar correlacionada a diferentes fatores” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 28, tradução da autora)⁴, encerramos, por hora, essa questão afirmando que a crônica é, antes de tudo, o resultado de uma fusão entre dois campos discursivos: o da expressão metafórica e subjetiva da literatura e o da linguagem cotidiana e informativa do jornal. Assim, ainda que a ligação entre literatura e imprensa tenha nascido, no Brasil, em razão da incipiência do campo literário, podemos dizer que uma consequência positiva de tal fusão foi o nascimento da crônica, especificamente na capital nacional, por onde entrou a modernização no país.

Assim, saltando para os anos de 1950-1960, entende-se que o Rio de Janeiro ainda fosse esse centro cultural, pelo menos no que diz respeito à esperança de profissionalização do escritor, que começava pelo trabalho nos periódicos, na visão de Simões Júnior (2002, p. 156),

³ No original: “La red de relaciones hipotetizadas entre una cierta cantidad de actividades llamadas ‘literarias’, y consiguientemente esas actividades mismas observadas a través de esta red”.

⁴ No original: “puede participar al mismo tiempo de algún otro todo y ser regida en él por leyes diferentes y estar correlacionada con diferentes factores”.

muito pela “resposta estimulante do público leitor, que adquiria livros e assinaturas dos periódicos em quantidade razoável em decorrência do acentuado crescimento populacional do Rio de Janeiro e de discreta ampliação do percentual de alfabetizados”. Como se percebe, vai muito além de um modismo de época, mas consiste na utilização de um espaço profícuo aberto e que, então, parecia consolidado.

Muitos serão, portanto, os cronistas nessas décadas, especialmente no Rio de Janeiro, onde os muitos jornais mantinham pelo menos um cronista. No entanto, é interessante notar como alguns desses célebres “cronistas cariocas” eram, na verdade, migrantes: o capixaba Rubem Braga, os mineiros Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos. Como a crônica é um gênero que versa sobre a vida cotidiana, não havia como não abraçar a cidade, “pela sintonia do gênero à temperatura das controvérsias na ordem do dia, desintelectualizando teses e propostas pelo enraizamento na vida da cidade” (DIAS, 2001, p. 66). Com certeza, Haroldo Maranhão está longe de ser uma exceção.

2. Haroldo Maranhão, um intelectual paraense no rio

O paraense chegou ao Rio em busca de um mercado cultural mais acolhedor que o de Belém, onde tinha começado a sua carreira e desfrutava de certo reconhecimento como membro da Academia dos Novos⁵, dono da livraria Dom Quixote⁶ e editor do Suplemento Literário da *Folha do Norte*, jornal fundado pelo seu avô, Paulo Maranhão, questão importante para o nosso debate.

O Suplemento Literário da *Folha do Norte* teve sua edição inicial em 1946, com a ruptura do grupo dos Novos com o Parnasianismo, e foi muito importante para a formação literária na capital paraense como aproximador dos debates das tendências que despontavam no Brasil. Lucy Teixeira aponta que “o aparecimento dessa produção em um local distante dos centros urbanos de grande densidade intelectual não deixou de ser contemporâneo de iniciativas

⁵ A autointitulada Academia dos Novos foi uma agremiação de jovens poetas criada em Belém em 1942, que reuniu autores hoje reconhecidos como Max Martins, Benedito Nunes e Haroldo Maranhão, entre tantos outros. A Academia, no seu início, tinha como objetivo a revigoração da poesia ao modo parnasiano. Em 1946, porém, passaram a se aproximar do Modernismo.

⁶ Haroldo Maranhão fundou, em 1960, a livraria Dom Quixote, que virou referência da intelectualidade belenense, a qual fechou as portas um ano depois.

do mesmo porte ocorridas em grandes cidades e em jornais de grande influência política e cultural” (2005, p. 02). Assim, Haroldo Maranhão teve um papel cultural importante ao editar tal Suplemento, durante seus cinco anos de circulação (até 1951). Nesse espaço, além dos autores locais da Academia dos Novos, como Max Martins e Benedito Nunes, foram publicadas também contribuições (às vezes inéditas) de nomes como Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes, Jorge de Lima, Murilo Mendes e os então novos João Cabral de Melo Neto e Ledo Ivo, para citar apenas alguns. Havia também traduções de poetas estrangeiros como Rainer Maria Rilke, T.S Eliot, Walt Whitman feitas por esses mesmos poetas nacionais, ou pelos locais (MAUÉS, 2002). Além de dirigir o Suplemento, o jovem Haroldo também publicava nele crítica literária, função que já exercia, ainda que esporadicamente, desde 1944 (MAUÉS, 2002). Não se fala nada, porém, de que ele tenha publicado no jornal paraense outros gêneros, como a crônica, ainda que ele próprio, em entrevista, tenha dito que publicou⁷. Entretanto, como se percebe, o Suplemento foi um importante espaço de exercício literário para o escritor, especificamente no jornalismo literário, quando o espaço para tal ainda era frutífero, numa “intercomplementação que havia entre imprensa e literatura, sendo bastante rico o material literário dentro e fora do âmbito dos suplementos” (TEIXEIRA, 2005, p. 04).

O fato é que, assim como outros escritores, Maranhão não chegou “cru” ao Rio de Janeiro, de tal modo que colaborou com alguns jornais com os quais já tinha contato em razão do seu trabalho na Folha do Norte. No livro *A Estranha Xícara*, a maioria das crônicas selecionadas, segundo nota do próprio autor, foram publicadas originalmente no *Diário de Notícias*, cujo Suplemento Literário era dirigido por Álvaro Lins, contato e amizade estabelecidos através do veículo belenense. Maranhão, portanto, estava continuando num tipo de veiculação que ele já conhecia muito bem, porém, é nos periódicos cariocas que ele parece ter começado a exercitar, de fato, a escrita literária para o público, na forma de crônicas e contos, e não mais como crítico literário, fazendo parte de uma dinâmica comum onde “o autor via a oportunidade de escrever em jornal com ansiedade, como meio de praticar uma literatura mais veloz mas nem por isso mais fútil” (PIZA, 2002, p. 134). É, sem dúvida, o primeiro marco de

⁷ A entrevista encontra-se na Revista Asas da Palavra, vol.6, n. 13, de junho de 2002. Contudo, antes de tomar o depoimento como verdadeiro, seria preciso saber o que entendia o autor por crônica nesse momento, pois não fica claro na entrevista. Talvez tenha tomado o termo por “coluna”, como era e ainda é comum, muitas vezes por distração.

sua carreira, que, contudo, vem sendo ainda ignorado pela academia. Dizemos isso porque, nos estudos sobre a carreira e obra do escritor, pouco se fala sobre sua produção cronística, mesmo quando se fala (e não é pouco) sobre sua contribuição ao jornalismo literário⁸.

Não é uma tarefa fácil dizer exatamente quais das crônicas publicadas em *A Estranha Xícara* foram escritas na cidade, até porque na descrição inicial fala-se apenas de maneira muito superficial sobre os dados de publicação original: “Estas crônicas e estórias curtas saíram publicadas em diversos jornais e revistas pelo país, a maioria do Suplemento Literário do *Diário de Notícias*, da Guanabara, quando sob a direção de Álvaro Lins, no período de agosto de 1959 a maio de 1964” (MARANHÃO, 1968, p. 07). Sabe-se, portanto, que ele colaborou com diversos jornais cariocas e de outras cidades, enquanto morava em Belém e quando mudou-se para o Rio, e, vale dizer, profissionalmente.

Não nos ateremos, porém, em descobrir esse dado com exatidão, mas sim em evidenciar o papel da cidade do Rio de Janeiro em algumas crônicas onde a referência é explícita e onde podemos observar uma ligação com esse pedaço do sistema literário vivido na cidade. Não é demais lembrarmos que, embora a crônica seja um texto literário, ela tende a trabalhar realidade e ficção de um jeito próprio, selecionando “notícias” de natureza diversificada para trabalhar-lhes em desdobramentos variados, ora mais ficcionais, ora líricos, ora em ácidos comentários, entre outros (SIMON, 2011, p. 40). Selecionamos, para essa breve discussão, as crônicas “Um major e era abril” e “O poeta às 6 da tarde”.

Nas três crônicas, o que podemos perceber é a vivência do cronista no Rio de Janeiro, pela geografia presente no texto. Em “Um major e era abril”, o cronista conta sobre um major, não se sabe de que parte das forças armadas, que sobe no ônibus com uma pasta na mão: “Na Praia de Botafogo, o major fez o ônibus frear e tomou-o de um salto; vinha fardado, e varou o corredor com passos arrogantes, como se pisasse em tapete de cadáveres inimigos” (MARANHÃO, 1968, p. 27). O transporte público reaparece na crônica “O poeta às 6 da tarde”, quase uma elegia a Carlos Drummond de Andrade: “O poeta Carlos Drummond de Andrade, às 6 horas da tarde, toma seu lugar na fila dos lotações para o Forte de Copacabana, de cujos

⁸ Apenas para citar um exemplo significativo, na revista especial sobre Haroldo Maranhão, *Asas da Palavra* (2002), ainda uma das principais referências sobre o autor, muito se fala do seu trabalho no Suplemento Literário da *Folha do Norte*, mas apenas cita-se superficialmente o seu trabalho como cronista.

ingênuos canhões é vizinho há muitos anos” (MARANHÃO, 1968, p. 203). Vejamos cada uma das crônicas para verificar o que elas nos oferecem para a reflexão aqui sugerida.

2.1 “Um major e era abril”

Destacamos essa crônica pelo valor histórico que ela parece guardar, indo ao encontro da ideia de que os cronistas falam do Rio de Janeiro como metonímia do Brasil, como sublinha Neves (2001, p. 26-27). Ainda que não esteja datada, vemos que ela se situa pouco depois dos acontecimentos que levaram ao governo militar: “Mas o major da Praia de Botafogo vinha de farda e pasta preta, portando papéis que entrarão na História do 2º ciclo ginásial” (MARANHÃO, 1968, p. 28). Talvez uma observação como essa só pudesse ser feita no centro do poder, que era então aquele, o que, porém, não retira a sua capacidade de se ampliar para o resto do país.

Na crônica, o eu do cronista⁹ mescla o olhar sobre o fato político com uma espécie de curiosidade cotidiana – que passaria em branco, talvez, se não fosse o mês de abril (mês em que ocorreu o Golpe). Ele não porta-se com um intelectual que está avaliando o contexto, mas como um cidadão que tem à frente de si um oficial e que põe-se a conjeturar sobre ele: “Traria a pasta muitos papéis, variados papéis, importantes papéis – meu Deus, que papéis seriam?” (MARANHÃO, 1968, p. 27); “Continha (sou capaz de jurar) documentos gravíssimos – desses de deixar-nos esmagados. Que papéis seriam, não sei. Nenhum paisano saberá. Eram segredos de Estado” (MARANHÃO, 1968, p. 28). O eu do cronista coloca-se, então, como personagem dessa História, mas um personagem ignorante, apesar de viver nessa cidade capital e pegar ônibus com um major.

Nesse sentido, a crônica em questão faz parte de um grande movimento da intelectualidade carioca em torno do conhecido Golpe de 64, mas o cronista opta por uma alternativa menos incisiva e intelectual, propriamente dita, colocando-se, no texto, ao lado do povo em sua ignorância. Interessante notar que isso ocorre justamente num período em que se

⁹ Adotamos, aqui, a nomenclatura sugerida por Simon (2011), aceitando a ideia de que nas crônicas que combinam narrativa com comentários e lirismo falar em narrador talvez não seja o mais adequado, assim como cronista ou autor seria indevido pelo conteúdo ficcional presente. O termo tenta combinar, portanto, realidade e ficção, tal como essas crônicas.

considera que a crônica tem o “poder de influenciar a vida da população e as decisões governamentais” (RESENDE, 2001, p. 40). É claro que não podemos afirmar porquê o autor toma essa postura, mas não pode nos escapar o fato de que Maranhão não era um dos cronistas emblemáticos daquele período, apenas um iniciante, apesar dos mais de 30 anos de idade e de seu trabalho jornalístico literário em Belém, daí que essa sua crônica se encaixe mais numa perspectiva “contida e obrigada a sutilezas extraordinárias, tantas vezes buscando a quase impossível eloquência de um dizer lacunar (NEVES, 2001, p. 24).

Essa é uma questão interessante também porque a crônica do paraense, de modo geral, distancia-se do teor mais opinativo, que, segundo José Marques de Melo (2002, p. 147), é característica importante do gênero, assemelhando-se “ao editorial, ao artigo e ao comentário, distinguindo-se, portanto, da notícia e da reportagem...”, porém, de modo a apreender o significado dos fatos, “ironiza-los ou vislumbrar a dimensão poética não explicitada pela teia jornalística convencional” (MELO, 2002, p. 147). Em *A Estranha Xícara*, a maioria das crônicas segue pela linhagem mais narrativa, aquela que se caracteriza por aproximar-se mais do conto, sendo, portanto mais ficcional e perigosa de quisermos apontar a sua motivação real (SIMON, 2011, p. 41), o que pode ser associado à vontade do paraense de tornar-se escritor de ficção (MARANHÃO, 2002, p.07), utilizando os jornais, realmente, como renda e como exercício literário. Podemos dizer que a crônica em questão é uma exceção dessa característica geral, pois não segue pela linha mais ficcional, mas se utiliza de comentários e de uma motivação fácil de recuperar, interessada, portanto, em apreender um significado maior daquele pequeno fato cotidiano sem, porém, expressar a sua opinião explicitamente, optando pela sutileza, onde vemos o seu exercício estético.

Considerando-se isso, chama atenção o seguinte trecho, que sugere tal exercício literário: “O céu da baía apresentava cores (como é mesmo?) variegadas, na gama do amarelo-laranja, com laivos firmemente sanguíneos, o que achei insolente e temerário (cores caindo para o vermelho, atiradas às cívicas bochechas do major)” (MARANHÃO, 1968, p. 27). Há muito de sugestão nessa descrição, da onde poderíamos, entre outras possibilidades, tendo em vista o contexto sobre o qual se construiu o texto, pensar na violência do Golpe, no entanto, não podendo sabê-lo nem sendo o foco debruçar-nos sobre esse dado, interessa-nos salientar esse tipo de construção imagética em uma crônica que pouco se dispõe ao lirismo e que acaba por

destacar uma qualidade técnica do escritor. Porém, mesmo nesse trecho, percebe-se o seu entendimento sobre o gênero que exercitava, ao expor a dúvida antes de usar a palavra “variegadas”, “(como é mesmo?)”, num tom mais coloquial, que leva a uma intimidade maior com o leitor, características que, segundo Resende (2001, p. 37) atribuiriam à crônica “um lugar de menor importância no quadro dos estudos literários, [mas] que a vinculam de uma forma tão íntima à vida da cidade do Rio de Janeiro”. Ainda que não tomemos a ligação como totalmente verdadeira, não se pode negar o valor desse despojamento de linguagem, já então consolidado na década de 1960, para a fisionomia da crônica.

Poderíamos dizer que essa ideia de simplicidade é muito bem usada na crônica em questão, pois, ao se criar essa proximidade, não o faz apenas com o público carioca, mas com a entidade virtual do leitor. Essa é uma das principais forças dessa crônica por possibilitar, mesmo com a passagem do tempo, a sustentação da sutileza e, por assim dizer, do compartilhamento da ignorância, ou do mistério, diante do assunto.

Esta crônica, portanto, torna-se interessante, neste caso específico, por trazer, latentemente, a vivência do cronista no centro do sistema político e literário, porque nela engrandece-se o potencial de metonímia do Rio de Janeiro, onde o seu olhar, como todo bom cronista, vai se voltar aos elementos mais cotidianos e aparentemente insignificantes, tornando-os índice para uma interpretação significativa do momento político nacional. Dessa maneira, vemos que Maranhão envolveu-se com a vida carioca sem perder de vista a essência mais profunda da crônica.

2.2 “O poeta às 6 da tarde”

A crônica sobre Carlos Drummond de Andrade tem importância, neste contexto, porque ilustra a vida literária da cidade, logo, o Rio de Janeiro no centro do sistema literário. O mais interessante, porém, é que isso aparece da forma mais cara à crônica, isto é, entranhada na vida cotidiana da cidade, quando o cronista vê o maior poeta de sua época na fila do transporte público: “Caminha lento o poeta Carlos Drummond de Andrade, na disciplina da sua fila, intervalando cada quinze passos num calmo compasso de espera” (MARANHÃO, 1968, p. 203). É claro que essa cena não poderia ocorrer em outra cidade que não o Rio, pois era lá que

residia o poeta, funcionário público, cronista e sucesso editorial, resumindo, um escritor que durante os anos de 1940 a 1980 esteve no centro do sistema literário brasileiro, reverenciado pelo público, pela crítica e pelos demais escritores, como se vê. Vale ressaltar que, assim como a anterior, esta é uma crônica mais próxima do comentário, o que permite afirmar com mais segurança a sua ligação com a realidade (SIMON, 2011).

O eu do cronista trata o encontro casual com atenção, humor e reverência, mas é esta última que se destaca. Primeiro, porque ele repete, do início ao fim, “o poeta Carlos Drummond de Andrade”. Depois, porque faz questão de deixar sua admiração expressa de várias formas. Uma delas é relatar a lembrança de um amigo quando encontrou o poeta no Rio:

Morro e não esqueço o alumbramento do jovem leitor de vinte anos atrás, que tão intensamente praticava a sua poesia, como ginástica – ginástica diária. Na sua sala de burocrata, o funcionário hoje aposentado acolheu com luxos de cordialidade o moço da província, mal ciente da cidade que lhe pareceu mais atordoante do que é (MARANHÃO, 1968, p. 204).

A saber, o amigo poeta sobre o qual fala é Mário Faustino, piauiense de nascimento, mas que se estabeleceu em Belém e fez parte do círculo formado por Haroldo Maranhão, Max Martins e Benedito Nunes. Chama a atenção, para os fins deste estudo, a distinção entre “província” e “capital”, esta referindo-se ao Rio de Janeiro, aquela a Belém. E isso, como já vimos, justifica-se em razão de que, por mais que em Belém houvesse uma vida cultural interessante, ela existia em função de alguns poucos grupos, não pela existência de um sistema consolidado, como na cidade carioca, para onde “ocorrem peregrinos de todas as estirpes: políticos, trabalhadores em busca de mercado, milionários à cata de prestígio e, evidentemente, letrados candidatos a um lugar ao sol, na estreita faixa de areia na intelectualidade do país” (DIAS, 2001, p. 60), o que permitiria esse tipo de encontro. Essa ideia se ratifica quando o eu do cronista comenta o atordoamento do amigo com a capital, mostrando o seu fascínio com ela, enquanto ele próprio não achava (mais?) o mesmo. São, portanto, deslumbres que se complementam: com o poeta e com a cidade.

Outra questão interessante que faz transparecer a reverência do cronista diante do poeta é como ele mostra a reação das pessoas na fila com Drummond: “Sigo, portanto, os seus passos pacientes e vejo pessoas interessarem-se pela presença do poeta, honrando a nossa fila. Voltam-se, espiam o poeta como a um bicho raro, e como se não precisasse, ele também, dos serviços

de um lotação” (MARANHÃO, 1968, p. 204). Vê-se, mais uma vez, como o intelectual, nesse momento, coloca-se ao lado do povo, dividindo com eles o maravilhamento diante da celebridade literária, ainda que ele mesmo tenha já encontrado pessoalmente o poeta: “De minha parte, não me atrevo a reatar brevíssimo conhecimento pessoal que data daquele tempo também. Ele não se lembraria, seria embaraçoso, que teria eu para dizer-lhe?” (MARANHÃO, 1968, p. 204). O tom torna o cronista mais próximo dos seus leitores, que não são escritores, mas são, como ele, leitores de Carlos Drummond de Andrade, dessa maneira aumentando o grau de identificação entre cronista e público, ainda que não haja um diálogo direto.

Apesar da reverência prestada ao poeta, o cronista, que “passou usando a viagem no esporte de reconstituir na memória versos seus, antigos, poemas inteiros, num trailer amável e quase chapliniano” (MARANHÃO, 1968, p. 204), faz questão de ressaltar a sua faceta humana, simples, de homem comum, que usa transporte público e que é mortal, como os outros: “Embarcamos, juntos, para a morte. A morte não dispõe poltronas para o conforto da espera. São córneos os bancos; e num deles se ajeita, como pode, o poeta Carlos Drummond de Andrade” (MARANHÃO, 1968, p. 204). Esse tratamento é o que enriquece a crônica, mas não deixa de ser também uma honra estar “embarcando para a morte” ao lado de tão ilustre companhia.

De certa forma, Maranhão torna notícia a vida cotidiana do poeta, mas em forma de crônica, sem ser piegas ou noticioso, reverenciando-o literariamente de maneira simples ao levar à risca o princípio da leveza, a partir do interesse que o poeta desperta nos outros.

De modo mais geral, o que vemos nessa crônica é um escritor iniciante, vindo da “província” tentar carreira no centro do sistema literário, fascinado por estar no mesmo espaço que um de seus ídolos. Isso mostra o quanto a crônica, na sua forma e no seu conteúdo, contribui para entendermos melhor as nuances do nosso sistema literário.

Considerações finais

A crônica ocupa um lugar importante no nosso sistema literário, porque muitos de nossos escritores a praticaram, seja para serem conhecidos ou para se manterem relação com o grande público, e, claro, porque é um gênero com uma fisionomia brasileira muito

característica, em especial pela conflituosa dependência do sistema literário com o mercado da informação e de produção de bens culturais, seja na sua origem, seja no decorrer de sua história. Nessa complexa relação entre a crônica e o jornal, fica evidente que este não funcionou apenas como seu simples suporte, pois o modo específico de circulação e o público leitor médio da imprensa não deixaram de influenciar nas escolhas temáticas e linguísticas do cronista, bem como o próprio cronista não deixou de pertencer ao meio jornalístico.

Isso fica evidente na trajetória do escritor paraense Haroldo Maranhão, que foi para o Rio de Janeiro na tentativa de alavancar sua carreira literária. Maranhão demonstra, em sua obra cronística, o domínio do gênero, mas, além disso, deixa entrever a posição no mercado jornalístico-literário, desde que entendamos, primeiramente, o funcionamento deste e reconhecamos a sua importância para as escolhas e o tratamento temático.

Salientamos, contudo, que essa parte da carreira do escritor permanece à margem, e uma questão importante para esse “esquecimento” é que o paraense foi aos poucos abandonando a crônica. Entretanto, isso não significa que esta sua faceta tenha que ser esquecida, pois, além de fazer parte desse amplo e interessante quadro descrito, ela já demonstra algumas de suas características que ficariam marcadas nos romances e contos que o consagraram, a saber, “a vivência, a concepção de mundo de um escritor mergulhado nos paradoxos das épocas e lugares em que viveu, sempre consciente de seu compromisso com o tempo e a realidade” (GUIMARÃES, 2002, p. 81). Um desses lugares é, então, o Rio de Janeiro, à época, e ainda hoje, importante centro cultural do país para onde aflui grande parte dos investimentos.

Referências

- DIAS, Ângela Maria. Memória da cidade disponível: foi um Rio que passou em nossas vidas. A crônica dos anos 60. In: RESENDE, Beatriz (org). *Cronistas do Rio*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001. p. 57-75.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. *Teoría de los Polisistemas*. Trad. Ricardo Bermudez Otero. Primavera: 1990.
- GUIMARÃES, Maria Elisa. Trilha sem fronteiras: Haroldo Maranhão e o silêncio da cidade. *Asas da Palavra – Dossiê Haroldo Maranhão*. Belém: UNAMA, v. 6, n. 13, p. 79-83, jun. 2002.
- MARANHÃO, Haroldo. Apresentação. *Asas da Palavra – Dossiê Haroldo Maranhão*. Belém: UNAMA, v. 6, n. 13, p. 79-83, jun. 2002.

- MARANHÃO, Haroldo. *A Estranha Xícara*. Rio de Janeiro: Saga, 1968.
- MAUÉS, Júlia. *A Modernidade literária no Estado do Pará: o suplemento literário da Folha do Norte*. Belém: UNAMA, 2002.
- MELO, José Marques de. A crônica. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (org). *Jornalismo e Literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras Editora. p. 139-154.
- NEVES, Margarida de Souza. História da crônica, crônica da história. In: RESENDE, Beatriz (org). *Cronistas do Rio*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001. p. 15-31.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- PIZA, Daniel. Jornalismo e literatura: dois gêneros separados pela mesma língua. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (org). *Jornalismo e Literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras Editora. p. 133-137.
- RESENDE, Beatriz. Rio de Janeiro, cidade da crônica. In: RESENDE, Beatriz (org). *Cronistas do Rio*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001. p. 33-55.
- SIMÕES JÚNIOR, Álvaro S. A (re)definição do trabalho intelectual no início do século XX. In: PETERLE, P.; SANTURBANO, A.; CAIRO, L.R.V.; MARGATO, I. *Escritura e sociedade: o intelectual em questão*. Assis: UNESP Publicações, 2006. p. 149-158.
- SIMON, Luiz Carlos. *Duas ou três páginas despretensiosas: a crônica, Rubem Braga e outros cronistas*. Londrina: EDUEL, 2011.
- SÜSSENKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- TEIXEIRA, Lucy. Convergências entre imprensa e literatura nas obras de Machado de Assis e Haroldo Maranhão. In: *Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 28. , 2005. Rio de Janeiro. Anais... São Paulo: Intercom, 2005. P. 01-05. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/115589054146002822194099974976366917727.pdf>