

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

RENATA ORTEGA MORITZ

LIVRO-REPORTAGEM *SOBRE LIVROS*:
UM PAINEL CONTEMPORÂNEO DA PROSA FICCIONAL
REALIZADA EM CURITIBA

CURITIBA
2009

RENATA ORTEGA MORITZ

LIVRO-REPORTAGEM *SOBRE LIVROS*:
UM PAINEL CONTEMPORÂNEO DA PROSA FICCIONAL
REALIZADA EM CURITIBA

Projeto de graduação apresentado à disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel no Curso de Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientador(a): Prof.^a Dr.^a Myrian Regina Del Vecchio de Lima

CURITIBA
2009

Ao meu pai (*in memoriam*),
quem nunca duvidou que eu pudesse
ser uma jornalista de verdade.

À minha mãe,
por ter me ensinado sempre
a escolher os caminhos certos.

AGRADECIMENTOS

À professora Myrian Regina Del Vecchio de Lima, orientadora incansável, pelo apoio incondicional e incentivo constante, pela confiança em mim e neste projeto e, principalmente, pela paciência, carinho e amizade dedicados nos últimos 18 meses. Sem ela, com certeza, este trabalho não seria o mesmo.

Ao professor Mário Messagi Jr., pelas lições diárias de jornalismo, mesmo que fora das salas de aulas, pelo incentivo de minha autoconfiança profissional e pela amizade. Certamente, devo a ele muito de minha formação.

Às duas colegas de profissão e supervisoras de estágio Jaqueline Oliveira e Patrícia Meyer, que em muito contribuíram para o meu desenvolvimento, pelos ensinamentos ao longo dos dias de trabalho, pelo carinho com que colaboraram com a minha formação e, principalmente, pela acolhida. Talvez elas não saibam mensurar a importância que tiveram ao longo da elaboração deste projeto.

A todos os escritores de Curitiba com quem falei e demais entrevistados, que cederam, pacientemente, algumas horas de seus dias para conversarmos sobre a literatura local. Cada palavra proferida foi preciosa e fundamental na construção deste livro-reportagem.

Aos amigos de todas as horas Luam Felipe Batista, Lucas Sarzi e Mariana Cioffi, que contribuíram carinhosamente na difícil (e chata) tarefa de transcrever as infindas horas de entrevistas gravadas. Ao Guilherme de Souza, que não só fez a transcrição de entrevistas como leu, atentamente, e revisou cada linha do texto final deste trabalho, pelo companheirismo e pela irreverência de todos os momentos.

À minha querida amiga Fernanda Trisotto, não só pela leitura e revisão de boa parte deste projeto, mas, principalmente, por todo carinho e toda dedicação dos últimos quatro anos e meio. Talvez ela não saiba, mas seu incentivo constante foi muito importante.

À também querida Jaqueline Bartzén, jornalista rigorosa e amiga dedicada, que aceitou prontamente meu convite para revisar e opinar na construção final do livro-reportagem. Aprendi muito com ela, não só nos últimos meses de trabalho intenso, mas, sobretudo ao longo dos dois anos em que convivemos juntas na universidade.

Ao Fábio Souza, pela belíssima capa que cobre este livro-reportagem e por toda ajuda durante a elaboração do projeto gráfico e impressão do material.

A todos os amigos e familiares que, conscientes das dificuldades da elaboração deste trabalho, foram compreensivos com minhas ausências e maus-humores e, principalmente, me incentivaram a terminá-lo com o mesmo ânimo que o comecei.

À Rosamaria (Ortega Zanetone) e à Rafaella (Ortega Silva), estrelinhas que, com alegria e admiração, iluminam meu caminho, todos os dias, contribuindo para que eu tenha ainda mais motivos para buscar sempre o caminho certo.

Ao Manuel (Henrique Helmfelt Garcete), namorado dedicado e compreensivo, pelo carinho de todas as horas, pelo colo nos momentos difíceis, pelo apoio incansável e incondicional e por todo amor dedicado a mim. Sua companhia, certamente, tornou a empreitada dos últimos 18 meses bem menos pesada e mais saborosa.

À minha mãe, Belmira Ortega Moritz, por tudo!

*“Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca.
Mas é ela, não outra, que nos exprime.
Se não for amada, não revelará a sua mensagem;
e se não a amarmos, ninguém o fará por nós.
Se não lermos as obras que a compõem,
ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou incompreensão.”*

Antônio Cândido

RESUMO

Curitiba vivencia, nos primeiros anos do século XXI, um momento ímpar no que diz respeito à produção literária. Coexiste na cidade um grupo significativo de escritores que se dedicam a realizar narrativas ficcionais em prosa, trabalhos representativos no cenário nacional. No entanto, a imprensa local tem falhado na cobertura jornalística deste segmento cultural. Diante disso, o objetivo deste projeto foi elaborar um painel contemporâneo da prosa ficcional realizada na capital paranaense, sob o formato de livro-reportagem, de forma a contribuir com a divulgação adequada da temática e aproximar o leitor do universo literário curitibano. Em seu enredo, foram construídos os perfis biográficos e bibliográficos de onze literatos de diferentes gerações, cada um deles representando as peculiaridades e diversidades da produção local. Com o conjunto formado por esses personagens principais, pretendeu-se dar vida a um mosaico fragmentado que retratasse o cenário literário dos anos iniciais do novo centenário. A reportagem em extensão de livro também foi além da apresentação dos produtos finais deste segmento, no caso, os livros publicados, e abordou os processos produtivos que os antecedem, as relações sociais que os permeiam e os sujeitos atuantes que os produzem. Teoricamente, o projeto baseou-se nas definições conceituais e características dos gêneros jornalismo cultural e jornalismo literário e do livro-reportagem como veículo extensor das funções informativa e orientativa do jornalismo.

Palavras-chave: Livro-reportagem. Jornalismo cultural. Jornalismo literário. Produção literária de Curitiba. Prosa ficcional.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	07
2 JORNALISMO CULTURAL	15
2.1 EM BUSCA DE UM CONCEITO	15
2.2 TRAJETÓRIAS HISTÓRICAS	23
2.2.1 Jornalismo cultural no mundo	23
2.2.2 Jornalismo cultural no Brasil	30
2.2.3 Jornalismo cultural no Paraná	42
2.3 UMA DISCUSSÃO CONTEMPORÂNEA	53
3 JORNALISMO E LITERATURA	63
3.1 UMA QUESTÃO DE GÊNEROS	63
3.2 A LITERATURA NOS JORNAIS	74
3.3 JORNALISMO LITERÁRIO	86
3.3.1 Discutindo o termo	86
3.3.2 Breve percurso histórico	92
3.3.3 Ferramentas, técnicas e práticas	97
3.4 <i>NEW JOURNALISM</i>	103
4 LIVRO-REPORTAGEM	116
4.1 A RAZÃO DE SER DO LIVRO-REPORTAGEM	116
4.1.1 Uma base conceitual	116
4.1.2 Classificações possíveis	129
4.2 DA TEORIA À PRÁTICA	138
4.2.1 Metodologia	138
4.2.2 Pauta	143
4.2.3 Apuração	150
4.2.4 Redação	163
4.2.5 Edição	172
4.2.6 Estrutura do livro-reportagem	174
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	177
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	180

1 INTRODUÇÃO

Pouco tem se falado da literatura feita em Curitiba – bem como da literatura paranaense, em geral. E o que se tem dito, na maioria das vezes, coloca a produção realizada na cidade como diminuta, desprovida de um traço característico, uma identificação ou uma pulsação que a torne notável. Para alguns críticos mais conservadores, Curitiba e sua literatura situam-se na “retaguarda característica dos incharacterísticos”, como afirmou Bento Munhoz da Rocha, em meados do século XX. Os mais pessimistas esquecem-se, porém, que na capital do Paraná já floresceram literatos de renome nacional, como o inegável e contraditório poeta Paulo Leminski e um dos maiores contistas brasileiros – se não o maior –, Dalton Trevisan, entre muitos outros nomes.

Apesar de jovem (as primeiras manifestações datam da emancipação política do Paraná, em 1853, tida como marco zero da literatura local), o projeto literário paranaense¹ tem se desenvolvido, ao longo dos anos, na direção de conquistar não só o reconhecimento da crítica como realizar obras representativas no cenário nacional e impulsionar o amadurecimento de gerações inteiras de escritores. Tanto que, nos primeiros anos do século XXI, já se podem recolher algumas raras opiniões otimistas sobre a produção local. “Somaríamos em minutos, no mínimo, cinco grandes autores que vivem em Curitiba, nomes nacionais e referenciais para a literatura brasileira como um todo”, afirmou o escritor Wilson Bueno, radicado na cidade desde o fim da década de 1950.² Bueno, que possui uma obra literária considerável e reconhecida nacional e internacionalmente – com livros publicados a partir da década de 1980, em vários países –, acrescenta ainda que, nos últimos anos, a capital estaria até mesmo superando o reconhecimento literário conquistado por outros estados, como, por exemplo, Minas Gerais. “A visibilidade, hoje, da literatura feita no Paraná, sobretudo em Curitiba, é um fato notável e notório. E ainda por cima temos o privilégio de contar com alguns ‘estrangeiros’ que para cá se transferiram e nos ajudam a marcar, ainda mais, uma presença efetivamente nacional.”³

¹ Cabe ressaltar aqui que, quando se fala de ‘literatura paranaense’ ou ‘literatura curitibana’ não se pretende isolar o Paraná do resto do país de forma estanque e artificial, visto que a literatura, como manifestação universal, não pode ser apartada de tendências gerais dominantes, nem mesmo ser associada apenas a características regionais (ou provenientes do polêmico termo ‘regionalismo’). Assim, o que se pretende ao utilizar tais termos é, apenas, focalizar as expressões literárias locais, de forma a delimitar o espaço de cobertura deste projeto.

² PEREIRA, Rogério. O otimismo de Wilson. *Rascunho*, n.º 48. Curitiba, agosto de 2004.

³ *Idem*.

Ao compartilhar da opinião complacente e entusiasmada de Wilson Bueno, o crítico literário e escritor paulista Nelson Oliveira também transferiu, em sua fala, para a Curitiba contemporânea o berço dos escritores inquietantes e revolucionários da literatura nacional.

Todas as vezes que me pego pensando nos poetas e nos prosadores mais arrojados dos últimos tempos, acabo chegando sempre ao mesmo ponto geográfico. Não tem jeito, o país é gigantesco, mas as reflexões sobre a linha mais inquietante da literatura brasileira sempre me conduzem ao mesmo lugar. Não, não se trata de São Paulo ou do Rio de Janeiro. Tampouco de Porto Alegre. Refiro-me a Curitiba. Se o assunto é talento e transgressão, detalhes de determinadas ruas e de certas praças ressurgem cheios de cor e brilho, trazidos pela livre associação de idéias. Mas detalhes de qual Curitiba? Há a Curitiba de Paulo Leminski e a de Dalton Trevisan, dois de seus filhotes mais célebres, que revolucionaram a poesia e a prosa. Mas há também a Curitiba menos conhecida, porém tão revolucionária quanto, de Jamil Snege, Valêncio Xavier, Manoel Carlos Karam, Fabio Campana, Wilson Bueno e Luci Collin.⁴

Contudo, embora pareça que a produção local esteja alcançando seu merecido espaço de destaque, o que se observa é uma certa tendência que a acomete de continuar “menos conhecida” – para manter os termos utilizados por Oliveira. Conforme os próprios escritores de Curitiba, em nenhum outro momento da literatura paranaense ‘tantas pessoas’ estiveram escrevendo ‘tantas coisas’ – todos autores com produções de bom nível, praticando narrativas e linguagens bastante variadas, segundo eles. Mesmo assim, a representativa local continua bastante limitada. Para o escritor e diretor editorial da Criar Edições (uma das poucas casas de publicação da cidade), Roberto Gomes, proliferam-se aqui diversos obstáculos, fatores que limitam o reconhecimento literário: “Os livreiros estão desaparecendo, perdendo sua função cultural; tornaram-se postos de entrega de livros, vendedores de *best sellers*. Há entraves até mesmo nas universidades, que não adotam autores locais, não conversam com quem produz literatura”, declarou em entrevista concedida a este trabalho. Mais do que isso, Gomes aponta para uma falha do jornalismo cultural praticado na cidade: “Existe uma tremenda incapacidade de divulgar e discutir nossos trabalhos por parte da imprensa. Falta-nos divulgação, críticos literários. Falta-nos, sobretudo, espaço profícuo para discussão.”⁵

Diante deste contexto, que se caracteriza, ao mesmo tempo, por uma diversidade de possibilidades literárias empreendidas por escritores de diferentes gerações e pela falta de espaço para a realização de uma divulgação adequada dessas manifestações, este projeto (teórico-prático) se materializa na elaboração de um livro-reportagem sobre a literatura contemporânea produzida na cidade, que recebeu o título de *Sobre livros: um painel*

⁴ OLIVEIRA, Nelson. Inescritos, de Luci Collin. *Jornal da Poesia*. Disponível em: < <http://www.revista.agulha.com.br/nelsonoliveira9.html>>. Acesso em: 20/01/2009.

⁵ GOMES, Roberto. *Entrevista concedida*. Curitiba, 27 de abril de 2009.

contemporâneo da prosa ficcional realizada em Curitiba. Ou, em outras palavras, um produto jornalístico que tem como suporte o livro (como extensão do jornalismo impresso cotidiano) e como temática a literatura, situando-se, assim, no território do jornalismo cultural como área especializada do conhecimento. Ao perpassar a tênue fronteira entre literatura e jornalismo, ele aborda, de maneira contextualizada, as principais características e influências da produção ficcional dos primeiros anos século XXI.

Sendo assim, configura-se como objetivo geral (e principal) deste trabalho compor, sob o formato de livro-reportagem, um quadro contemporâneo e aprofundado da produção literária em prosa de Curitiba, que propicie a divulgação jornalística da temática escolhida e uma aproximação entre o leitor e o cenário cultural curitibano, de modo que o primeiro possa estabelecer um reordenamento construtivo dos dados da realidade local. Já como objetivos específicos, tem-se: utilizar como personagens principais do enredo escritores de distintas ‘gerações literárias’ que se dedicam à prosa ficcional na capital paranaense; apontar, através do perfil biográfico e bibliográfico destes personagens, suas características (comportamentais, pessoais e sociais) e influências (literárias e culturais), de modo que o todo componha um recorte representativo da diversidade da produção local; abrir um diálogo com a crítica literária, para não só contextualizar as obras dos personagens, mas também experimentar do estilo crítico opinativo; praticar a narrativa jornalística de qualidade que se caracterize pela fruição, pela eficiência e pela verossimilhança; e, por fim, alcançar um caráter de obra aberta, que ofereça uma leitura aprofundada da contemporaneidade, mas que não apresente todas as conclusões prontas, abrindo espaço para que o leitor possa refletir.

A busca por alcançar tais objetivos, que se converteram em escolhas teóricas e prático-metodológicas, foi impulsionada, em primeira instância, pela possibilidade de pôr em prática os conhecimentos técnicos e humanísticos adquiridos ao longo da formação na área de Comunicação Social, bem como a capacidade de reflexão crítica e de inovação. Ao delimitar a temática (a literatura produzida em Curitiba) e o suporte do produto final deste projeto (no caso, o livro-reportagem, expressão máxima do jornalismo impresso), levou-se em conta ainda ser possível, através deles, desenvolver um trabalho que viesse ao encontro das afinidades e da realização pessoal de sua autora. Assim, foi o gosto pela literatura e a necessidade (e o interesse particular) de desenvolver uma abordagem diferenciada e aprofundada do jornalismo cultural – que unisse os aspectos investigativos da reportagem jornalística à liberdade lingüística e estilística da narrativa literária – que motivaram a construção de *Sobre livros*.

Ainda no que tange a temática, não se pode esquecer que, considerada uma arte (a arte de compor e escrever), a literatura é um dos meios pelos quais se tem contato com o conjunto de experiências vividas pelos homens – sem que seja necessário (re)vivenciá-las. Mais do que isso, ela é um instrumento de comunicação que transmite conhecimentos e permite identificar as características e marcas do momento em que foi escrita. Por meio da obra literária é possível compreender as mudanças comportamentais e sociais ao longo dos séculos, identificar os valores de uma geração e, até mesmo, difundir conceitos e idéias. Como toda arte, ela é a transfiguração do real, a realidade recriada a partir das mãos do literato e retransmitida através da linguagem. Sua importância vai além: é por meio dela, segundo estudiosos, que boa parte da memória simbólica social é constituída.

Sendo assim, é para (tentar) suprir a falha já citada do jornalismo cultural paranaense como divulgador e conceituador de identidades culturais que este projeto focaliza a produção literária de Curitiba, centrando-a em um contexto mais amplo e enriquecedor. E, diante da importância desta área temática, pretende contribuir com a construção do conhecimento e com o lançamento de um debate na esfera pública. Ou seja, *Sobre livros* almeja ir além da cobertura cotidiana que se tem feito dos lançamentos na área de literatura; ele mapeia este cenário da forma mais completa possível (dentro das possibilidades de um projeto jornalístico experimental), apresentando não só os resultados finais (os livros publicados), mas também os processos produtivos que os antecedem, as relações sociais que os permeiam e os sujeitos atuantes que os produzem.

Para alcançar esse fim, no entanto, mostrou-se necessário um suporte que oferecesse meios para abarcar tal amplitude (e ambição). Escolheu-se então, em um segundo momento, aproveitar-se das liberdades temática, temporal e de eixo de abordagem⁶ permitidas pelo livro-reportagem – não só como extensão do jornalismo diário, mas, principalmente, como uma modalidade específica, que pressupõe técnicas de captação e tratamento de texto diferenciadas.⁷ Este foi também o meio encontrado para avançar no aprofundamento do conhecimento do tempo contemporâneo, pois

Ao articular um livro-reportagem, o autor inicia um jogo implícito com o seu leitor. O jogo consiste em captar o leitor, atraí-lo de mundo mental e emocional, cativá-lo para abstrair-se – no momento da leitura ou nos momentos dos diversos segmentos que constituem a leitura de uma obra escrita – desse mundo, em alguma medida, para um

⁶ Três dos seis privilégios fundamentais que compõem o conjunto de liberdades disponíveis ao livro-reportagem apontado por Edvaldo Pereira Lima. Os outros três componentes deste conjunto seriam: liberdade de angulação, liberdade de fontes e liberdade de propósito. (LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. Barueri, SP: Manole, 2004. p. 82-87.).

⁷ *Ibidem*, p. XVII.

mergulho no universo particular contido, representativamente, no livro. Esse universo possui componentes que reverberam pelos planos intelectual, emocional ou até mesmo das ondas quânticas, se quisermos abrir o leque para as possibilidades mais sutis da física teórica moderna. Desse mundo representado emanam elementos que devem tocar leitor, sensibilizá-lo, estimulá-lo, movê-lo para que a comunicação se dê.⁸

Diante da variedade de livros-reportagens disponíveis, foi preciso ainda escolher um modelo de tratamento narrativo. Tendo em vista o recorte espaço-temporal, que é característica intrínseca ao jornalismo – mas que em *Sobre livros* se dilata de tal forma a avançar para um relato da contemporaneidade –, o tipo adotado recaiu sobre a classificação de *livro-reportagem-retrato*⁹, modelo que foca um determinado segmento da produção humana e social (e seus personagens), visando elucidar os mecanismos de funcionamento, os problemas e as complexidades do objeto em questão.

Metodologicamente, primou-se pela intensidade na apuração jornalística, para conectar o maior número de acontecimentos possíveis a fim de explicar com detalhes as histórias narradas. Foram utilizadas como técnicas de captação as *entrevistas de compreensão*, do tipo *perfil humanizado*, que se caracterizam pela tentativa de ampla compreensão do entrevistado em vários aspectos – como o histórico de vida, o comportamento, seus valores e conceitos. A elas somou-se também um cuidadoso trabalho de *documentação*, ou seja, de coleta de dados em fontes registradas de conhecimento. Já como técnica narrativa, foi adotado o estilo do jornalismo literário, marcado, sobretudo pela sofisticação e eficiência do texto, bem como pelo uso da narração, das perspectivas múltiplas, dos recursos literários, entre outras ferramentas. Por fim, a mesma intensidade na apuração foi mantida na etapa de edição, de modo a tornar o texto, ao mesmo tempo, informativo, denso, agradável e harmonioso.

Quanto à escolha dos personagens principais, na etapa inicial de elaboração do projeto chegou-se a conclusão que seria difícil compreender a literatura como se propõe aqui senão por meio dos sujeitos que a produzem, pois apenas eles conhecem intimamente os meandros do fazer literário. Eleger como protagonista o público leitor poderia ser interessante, mas não contemplaria alguns aspectos pretendidos, como a influência da realidade circundante e seus antecedentes – sem mencionar a considerável possibilidade de não se obter êxito caso não fosse possível reunir leitores em número significativo de um mesmo autor ou até do conjunto de obras produzidas na cidade. Construir um painel

⁸ LIMA, 2004, p. 143.

⁹ Edvaldo Pereira Lima também propõe uma classificação aos livros-reportagem existentes, que toma como critério dois fatores: o objetivo específico do livro e a natureza do tema de que trata. Segundo o autor, entre os treze modelos possíveis, o *livro-reportagem-retrato* é aquele que evidencia uma região geográfica, um setor da sociedade, um segmento da atividade econômica, procurando traçar o retrato deste ‘objeto’. (*Ibidem*, p. 53.).

literário com base apenas na opinião de críticos poderia ter rendido um bom livro também, mas, neste caso, ele se limitaria à visão externa do fazer literário e às informações fortemente marcadas pelo caráter opinativo.

Como consequência destas reflexões, optou-se por elevar ao nível de personagens principais (construindo seus perfis biográficos e bibliográficos) escritores atuantes em Curitiba e contextualizar suas produções com porções opinativas da crítica, arrematando o texto com trechos de algumas obras selecionadas. A partir desta escolha, dentre a gama de nomes possíveis, buscou-se efetuar um recorte que reunisse onze literatos¹⁰, escolhidos sob um critério que levou em conta a representatividade e a continuidade de suas produções, bem como a tentativa de promover um certo movimento no cenário literário da cidade.

Ciente de que a literatura transcende as contribuições individuais, os nomes selecionados foram: Carlos Machado, Cristovão Tezza, Dalton Trevisan, Fábio Campana, Leandro França, Manoel Carlos Karam, Paulo Sandrini, Paulo Venturelli, Roberto Gomes, Valêncio Xavier e Wilson Bueno. Ao longo da narrativa, eles foram distribuídos entre os cinco capítulos que compõem *Sobre livros* – a saber: *O romancista*; *Em busca da literatura esquecida*; *Literatos de caligem*; *Exercício de solitários*; e *Ensaio de uma vida literária* – de acordo com suas características, motivações e posições no cenário literário local e nacional.

Por fim, a produção efetiva do livro-reportagem foi antecedida por um extenso estudo teórico, desenvolvido por meio do levantamento bibliográfico. A revisão de literatura que se segue buscou, primeiramente, reunir conceitos e definições que preparassem para a prática efetiva da reportagem jornalística em extensão de livro, além de justificar as escolhas feitas para o produto. Desta forma, no primeiro capítulo (*Jornalismo cultural*) discute-se o jornalismo cultural, modalidade específica do campo jornalístico, definida como: aquela que envolve uma zona complexa e heterogênea de intersecção de meios e produtos, cobrindo (com propósitos criativos, críticos, reprodutivos ou de divulgação) os campos das artes, da literatura, das ciências humanas e sociais, das correntes de pensamento, a chamada cultura popular e muitos outros aspectos que envolvem a produção, a circulação e o consumo de bens simbólicos, sem importar sua origem ou destino.¹¹

¹⁰ Este número se mostrou adequado na medida em que denota uma amostragem considerável com relação a significatividade, além de ser compatível com o tempo médio de duração desta pesquisa.

¹¹ GOLIN, Cida. *Jornalismo cultural: reflexão e prática*. 13 f. Artigo: Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/rumos2007/pdf_jornalismo/Cida%20Golin.pdf>. Acesso em: 1/05/2008.

A partir de uma definição complexa (construída historicamente) do termo *cultura*, faz-se uma viagem no tempo pelo histórico do agendamento midiático cultural – no mundo, no Brasil e no Paraná – para, ao final, avaliar a atual discussão acerca dos rumos tomados pelo gênero. Estaria ele fadado ao atrelamento à ‘agenda’ e à ‘informação de serviço’ ou este novo modelo adotado por grande parte dos jornais, nos últimos anos, seria fruto das transformações impostas pela inerente evolução do fazer jornalístico? A partir deste debate, fica claro quais as possibilidades de se transcender o modelo de jornalismo cultural disseminado atualmente – arcabouço teórico que norteou a construção de *Sobre livros*, indicando os caminhos a serem seguidos. Mais do que isso, percebe-se, como afirma Cremilda Medina, que a cultura passa em todos os espaços e tempos do jornalismo e o jornalista, seja ele da editoria de cultura ou não, é, de fato, um produtor cultural.¹²

Em continuidade ao percurso teórico iniciado na primeira parte, sobre jornalismo cultural (e que também torna explícita a íntima convivência entre os campos jornalístico e literário), o segundo capítulo (*Jornalismo e literatura*) detalha alguns dos pontos principais da relação de convivência, desenvolvida ao longo dos séculos, entre a literatura e o jornalismo. Ao delimitar a tênue fronteira existente entre eles, por meio dos discursos não consensuais de estudiosos da área, são apontados os períodos de maior incidência da literatura nas páginas dos jornais – com destaque para o auge da crítica cultural e literária, a primeira forma de cobertura jornalística da literatura, e para o esvaziamento crítico que assolou a grande imprensa a partir do final do século XX, resultado do aniquilamento dos suplementos culturais.

Ainda no segundo capítulo, é apresentado o gênero híbrido que se configurou pela união da reportagem ou ensaio jornalístico em profundidade com os recursos de observação e redação inspirados na literatura ou originários dela: o jornalismo literário (que influenciou, principalmente no que diz respeito às técnicas de captação e imersão – e, em menor escala, no que tange a redação final – a elaboração de *Sobre livros*).

Mais do que uma escrita que flerta com técnicas típicas do labor literário e se propõe a instigar, seduzir, provocar sensações e despertar o interesse do leitor, o chamado jornalismo literário foge de olhares pré-formatados e rende textos – sejam reportagens ou perfis – que surpreendem a partir de uma pauta que rompe com visões óbvias ou hegemônicas sobre a realidade. Os autores, na hora de contar histórias não-ficcionais, principalmente nas páginas de revistas, valem-se de recursos típicos da literatura.

Profunda observação, imersão na história a ser contada, fartura de detalhes e descrições, texto com traços autorais, reprodução de diálogos e uso de metáforas,

¹² MEDINA, Cremilda. Leitura crítica. In: LINDOSO, Felipe (Org.). *Rumos [do] Jornalismo Cultural*. São Paulo: Summus: Itaú Cultural, 2007. p. 32-35.

digressões e fluxo de consciência – a gama de recursos é ampla para que a realidade seja expressa de maneira elaborada e sob os mais variados aspectos. Na linha dessa vertente, vigora um profundo humanismo e sepultam-se definitivamente alguns mitos do jornalismo, como a impessoalidade e a primazia do *lead* [...].¹³

Na seqüência, após uma breve retomada do movimento denominado *New Journalism*, que marcou a produção jornalística norte-americana da década de 1960 – e teve como expoentes escritores do calibre de Gay Talese, Tom Wolfe e Truman Capote, entre outros –, o terceiro e último capítulo da revisão de literatura (*Livro-reportagem*), de caráter teórico-metodológico, se concentra no livro-reportagem, veículo que concretiza, definitivamente, a relação entre o jornalismo e a literatura e que propiciou (e continua permitindo) as mais representativas investidas do jornalismo literário. Assim, na primeira parte do capítulo – intitulada *A razão de ser do livro-reportagem* –, são apresentadas, com base nas contribuições de Edvaldo Pereira Lima¹⁴, uma definição conceitual para este suporte híbrido, exemplos do que já foi realizado na área e suas classificações possíveis. Ao longo da incursão teórica, constata-se ainda que o livro-reportagem exerce um papel extensor do jornalismo impresso cotidiano (e mesmo da literatura), ampliando sua função social de informar e orientar o leitor.

Na segunda parte do capítulo – de nome *Da teoria à prática* –, essencialmente metodológica, são comparadas as etapas da rotina produtiva de uma grande-reportagem, defendidas por Lima e também pelo teórico Eduardo Belo, com as fases de desenvolvimento e realização da pesquisa social (científica) qualitativa (elencadas pela professora e socióloga Maria Cecília de Souza Minayo). Além disso, é feito também um paralelo entre as principais características do fazer jornalístico em extensão de livro e os processos e técnicas empregados na construção do livro-reportagem *Sobre livros*. O capítulo é encerrado com a descrição da estrutura final da obra experimental que resultou deste projeto teórico-prático.

¹³ NECCHI, Vitor. A (im)pertinência da denominação “jornalismo literário”. In: 30º CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO (INTERCOM), 2007, Santos. *Anais do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. São Paulo: Intercom, 2007. Disponível em: < <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0527-1.pdf>>. Acesso em: 20/08/2008.

¹⁴ Um dos primeiros teóricos brasileiros a fazer uma profunda reflexão e publicar um estudo completo sobre o tema. Em seus livros, intitulados *O que é livro-reportagem* (1993) e *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura* (2004), ele busca situar de maneira detalhada o livro-reportagem no cenário brasileiro, apresentando uma contribuição sem precedentes.

2 JORNALISMO CULTURAL

“[...] a cultura está em tudo, é da sua essência misturar assuntos e atravessar linguagens”
Daniel Piza

2.1 EM BUSCA DE UM CONCEITO

Para boa parte dos leitores assíduos de jornais e revistas reside nas páginas dos suplementos e periódicos culturais um mundo fascinante, que os aproxima de mentes brilhantes e geniais. Para os jornalistas que se dedicam ao trato das artes e da cultura, ali está representada a fuga das amarras do jornalismo noticioso e a possibilidade de exercer seu papel social de forma consciente e apaixonada. Muito além de mera subdivisão temática da rotina produtiva, o jornalismo cultural é um espaço de vivência e reflexão, uma forma de se aproximar do leitor, criar um vínculo afetivo com ele e compartilhar experiências e conhecimentos. Desta forma, essa modalidade se configura como o meio difusor da cultura, um mediador que alicerça e (re)constrói a memória simbólica da humanidade.

No entanto, a busca por uma definição mais adequada de jornalismo cultural exige, em primeira instância, a sistematização de um conceito ainda mais complexo, o de *cultura* – concepção esta que, além de refletir as questões e contradições através das quais se desenvolveu, funde-se com tais experiências. Segundo o crítico Raymond Williams, sob uma perspectiva histórica, antes de revestir-se da significação moderna que tem hoje, o termo *cultura* (do latim, *colere*) remetia ao crescimento e ao cultivo da colheita e também ao cuidado com as faculdades humanas (referindo-se ao cuidado com as crianças e sua educação).¹ Foi a partir das modificações decisivas dos conceitos de *sociedade* e *economia* (no fim do século XVI e, principalmente, no século XVII) e do surgimento de uma nova palavra, *civilização* (no século XVIII) – para designar um outro conceito moderno, remetendo a um estágio ou etapa do desenvolvimento histórico-social –, que a idéia de cultura se ampliou, “oferecendo um senso diferente de crescimento e desenvolvimento humanos.”²

Em conseqüência, no fim do século XVIII, o termo (concebido em sua forma antiga, como cultivo) era problemático. Permitia um duplo entendimento: como o cultivo de propriedades externas, como a polidez e o luxo, em contraposição aos impulsos e necessidades

¹ WILLIAMS, Raymond. Conceitos básicos. In: _____. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 19-76.

² *Ibidem*, p. 20.

mais humanos. Dualidade que, de acordo com Williams, gerou um sentido alternativo de cultura, como um processo de desenvolvimento íntimo, distinto do desenvolvimento externo.

O efeito primário dessa alternativa foi associar cultura com religião, arte, família e vida pessoal, em distinção, ou mesmo oposição, a “civilização” e “sociedade” em seu novo sentido abstrato e geral. Foi a partir desse sentido, embora nem sempre com todas as suas implicações, que “cultura” como processo de desenvolvimento “íntimo” se ampliou e passou a incluir um sentido descritivo dos meios e obras desse desenvolvimento: isto é, “cultura” como uma classificação geral “das artes”, religião e instituições e práticas de significados e valores. [...] “Cultura”, ou mais especificamente “arte” e “literatura” (em si mesmas dotadas de uma generalização e uma abstração novas) eram consideradas como o registro mais profundo, o impulso mais profundo, e o recurso mais profundo do “espírito humano”.³

No século XIX, quando os pensadores passaram a considerar o desenvolvimento histórico e a evolução humana, tornou-se necessário falar em *culturas* – e não mais em cultura, no singular – já que havia uma variabilidade de forças que impulsionavam a humanidade. Surgia, então, um novo problema: seria a cultura uma teoria das artes e da vida intelectual, em suas relações com a sociedade, ou uma teoria do processo social que cria modos de vida específicos e diferentes? Marilena Chauí, no livro *Conformismo e resistência*, explica que, a partir de então, o conceito se desenvolveu em duas vertentes⁴: 1) na corrente idealista, que a define como campo das formas simbólicas (trabalho, religião, linguagem, ciências, artes e política); e 2) na linha marxista, para qual ela é “um momento da práxis social como fazer humano de classes sociais contraditórias na relação determinada pelas condições materiais, e como história de luta de classes.”⁵ Em outras palavras:

Em sentido amplo, Cultura é o campo simbólico e material das atividades humanas, estudadas pela etnografia, etnologia e antropologia, além da filosofia. Em sentido restrito, isto é, articulada à divisão social do trabalho, tende a identificar-se com a posse de conhecimentos, habilidades e gostos específicos, com privilégios de classe, e leva a distinção entre cultos e incultos e de onde partirá a diferença entre cultura letrada-erudita e cultura popular.⁶

Para Raymond Williams, no entanto, essa separação entre cultura e vida social material adotada pelo pensamento cultural idealista, que, durante os séculos seguintes, se sobrepôs e sufocou a concepção marxista, teria reduzido a definição conceitual de cultura e relegado a ela um papel secundário.

³ WILLIAMS, 1979, p. 20-21.

⁴ CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

⁵ *Ibidem*, p. 14.

⁶ *Idem*.

Assim, as possibilidades totais do conceito de cultura como processo social constitutivo, que cria “modos de vida” específicos e diferentes, que poderiam ter sido aprofundados de forma notável pela ênfase no processo social material, foram por longo tempo irrealizadas, e com frequência substituídas na prática por um universalismo abstrato unilinear. Ao mesmo tempo, a significação do conceito alternativo de cultura, definindo a “vida intelectual” e “as artes”, foi comprometida pela evidente redução e uma condição de “superestrutura”, cabendo o seu desenvolvimento àqueles que, no processo mesmo de sua idealização, romperam as ligações necessárias com a sociedade e a história [...].⁷

A partir de então, privilegiou-se a concepção identificada como humanística clássica, mais restritiva e residual, que concebe como “culturais apenas alguns segmentos da produção humana, em detrimento de outros considerados não-culturais”⁸ – chamada também de cultura ilustrada e que, historicamente, centra a cultura no gosto literário-artístico. Isto em oposição à concepção antropológica, não-seletiva, que aplica “o termo cultura à trama total da vida humana numa dada sociedade, à herança social inteira e a qualquer coisa que possa ser adicionada a ela”⁹ (ou seja, que se opõe a natureza e abarca tudo o que não depende do comportamento inato, além de tudo o que é dotado de sentido). Cultura passou, assim, a ser sinônimo do produto das manifestações artísticas e literárias, resultado da ênfase dada à dimensão subjetiva, à interioridade dos sentimentos e aos valores espirituais. Enquanto, por meio deste mundo cultural, de valor superior, seria possível postular a liberdade, a felicidade e a realização, através do mundo do trabalho, seu oposto (que segue a lógica da necessidade), alcançar-se-ia apenas a resignação e a abstenção. Nesse sentido, a cultura seria vista ainda como uma prática social que propiciaria uma relação igualitária entre os homens.

A distinção entre mundo das idéias e dos sentimentos elevados (*cultura*) e mundo da reprodução material (*civilização*) – consumada e perpetuada pelas condições históricas que se seguiram – seria revestida de uma nova significação em meados do século XX, em um dos períodos modernos mais profícuos para a crítica cultural e de arte, protagonizado pela Escola de Frankfurt¹⁰. No novo contexto, ao termo *cultura* agregou-se também um novo sentido, o de valorização. Para os frankfurtianos, tal separação – produção material *versus* produção de bens

⁷ WILLIAMS, 1979, p. 25.

⁸ SANTAELLA, Lucia. Cultura midiática. In: _____. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003. p. 51.

⁹ *Idem*.

¹⁰ A Escola de Frankfurt foi uma importante corrente teórica sociológica e filosófica, de orientação marxista, do século XX, na qual se destacaram os cientistas sociais alemães Max Horkheimer (1885-1973), Theodor Wiesengrund-Adorno (1903-1969), Walter Benjamin (1892-1940), Herbert Marcuse (1898-1979) e Jürgen Habermas (1929). As idéias desses pensadores estiveram na primeira linha da reflexão crítica sobre os principais aspectos da economia, da sociedade e da cultura de seu tempo.

espirituais – “não era mais adequada para dissimular as estruturas do novo sistema de produção”¹¹ (no caso, o capitalista, no qual a revolução tecnológico-industrial permitiu a reprodução em série das obras de artes e do que, até então, era considerado cultural). Foi então que, na década de 1940, eles postularam o termo *indústria cultural*.

O termo foi empregado pela primeira vez em 1947, quando da publicação da *Dialética do Iluminismo*, de Horkheimer e Adorno. [...] a expressão “indústria cultural” visa a substituir “cultura de massa”, pois esta induz ao engodo que satisfaz os interesses dos detentores dos veículos de comunicação de massa. Os defensores da expressão “cultura de massa” querem dar a entender que se trata de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas. Para Adorno, que diverge frontalmente dessa interpretação, a indústria cultural, ao aspirar à integração vertical de seus consumidores, não só adapta seus produtos ao consumo das massas, mas, em larga medida, determina o próprio consumo. Interessada nos homens apenas enquanto consumidores ou empregados, a indústria cultural reduz a humanidade, em seu conjunto, assim como cada um de seus elementos, às condições que representam seus interesses. [...] A indústria cultural – nas palavras do próprio Adorno – “impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente”.¹²

Em síntese, pode-se dizer que “[...] a indústria cultural é a forma *sui generis* pela qual a produção artística e cultural é organizada no contexto das relações capitalistas de produção, lançada no mercado e por este consumida.”¹³ Nessa concepção, a cultura industrial converteria tais produções em mercadorias e em entretenimento acríticos, seguindo os mesmos moldes e procedimentos das produções em série. E, ainda segundo os frankfurtianos, a reconciliação da *cultura* com a *civilização* supostamente propiciada pelo Capitalismo seria, na verdade, um falso congraçamento. A cultura estaria, portanto, passando por um momento de derrocada, ou seja, teria sido transformada em valor, o que suprimiria sua função crítica e dissolveria os traços de uma experiência autêntica.¹⁴ Tais formulações da Escola de Frankfurt geraram grande impacto nas discussões contemporâneas e continuam, até hoje, influenciando e norteando os estudos acerca do jornalismo cultural. Antes de adentrar este debate, porém, é preciso ainda apresentar os outros aspectos que motivaram a exposição feita até aqui.

A partir desse legado histórico, ao longo do século XX, o termo cultura se revestiu das mais diferenciadas acepções e interpretações, situando-se no amplo universo de sentidos da

¹¹ FREITAG, Bárbara. O conteúdo pragmático da teoria crítica. In: _____. *Teoria crítica: ontem e hoje*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 70.

¹² VIDA e obra. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. Tradução: José L. Grünnewald [et. al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. XII-XIII.

¹³ FREITAG, 1994, p. 72.

¹⁴ MATTELART, Armand & Michele. Indústria cultural, ideologia e poder. In: _____. *História das teorias da comunicação*. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999. p. 78.

produção, armazenamento, circulação, consumo e reinterpretação de significados e valores – decorrentes de ações sociais, disputas de poder e seleção – e alcançando uma definição polissêmica, como defende a professora e jornalista cultural Cida Golin, no ensaio *Jornalismo cultural: reflexão e prática*.

A cultura engloba tanto aspectos materiais como não-materiais e se encarna na realidade empírica da existência cotidiana: tais sentidos, em vez de meras elucubrações mentais, são parte essencial das representações com as quais alimentamos e orientamos nossa prática (e vice-versa) e, lançando mão de suportes materiais e não-materiais, procuramos produzir inteligibilidade e reelaboramos simbolicamente as estruturas materiais da organização social, legitimando-as, reforçando-as ou as contestando ou transformando. Vê-se, pois, que, antes de um refinamento ou sofisticação, a cultura é uma condição de produção e reprodução da sociedade.¹⁵

Em decorrência dessa conceituação, Cremilda Medina, no artigo *Leitura crítica*, defende que a cultura passa em todos os espaços e tempos do jornalismo e que o jornalista, seja ele da editoria de cultura ou não, é, de fato, um produtor cultural.¹⁶ E é apenas desta maneira, sendo o jornalista um leitor autoral que realiza em seus textos a reinterpretação da realidade, que se concretiza a humanização, o ato de dar vida aqueles que protagonizam a narrativa. “Não há narrativa nem matéria jornalística que não seja produção cultural, o que se diz da realidade à nossa volta é representado simbolicamente no discurso jornalístico.”¹⁷ Sendo assim, o jornalismo cultural compreende diversos produtos e discursos midiáticos, em primeira instância, orientados pelos critérios tradicionais do jornalismo (atualidade, universalidade, interesse, proximidade, difusão, objetividade, clareza, dinâmica e singularidade) e, conseqüentemente, pelos assuntos ligados ao campo cultural, que instituem e refletem os modos de pensar e viver dos receptores. Assim, ele efetua uma forma de produção singular do conhecimento humano no meio social onde o mesmo é produzido, circula e é consumido.

Deste modo, uma definição ideal e, portanto, mais completa do gênero seria compreender o jornalismo cultural como uma zona complexa e heterogênea de intersecção de meios e produtos, que abordam (com propósitos criativos, críticos, reprodutivos ou de divulgação) os campos das artes, da literatura, das ciências humanas e sociais, das correntes de pensamento, a chamada cultura popular e muitos outros aspectos que envolvem a

¹⁵ GOLIN, Cida. *Jornalismo cultural: reflexão e prática*. 13 f. Artigo: Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/rumos2007/pdf_jornalismo/Cida%20Golin.pdf>. Acesso em: 31/05/2008.

¹⁶ MEDINA, Cremilda. *Leitura crítica*. In: LINDOSO, Felipe (Org.). *Rumos [do] Jornalismo Cultural*. São Paulo: Summus: Itá Cultural, 2007. p. 32-35.

¹⁷ *Ibidem*, p. 32.

produção, a circulação e o consumo de bens simbólicos, sem importar sua origem ou destino.¹⁸ Tal concepção teria como pressuposto que:

[...] o melhor jornalismo cultural é aquele que reflete lealmente as problemáticas globais de uma época, satisfaz demandas sociais concretas e interpreta dinamicamente a criatividade potencial do homem na sociedade (tal como se expressa em campos tão variados como das artes, das idéias, das letras, das crenças, das técnicas etc.), apelando para ele.¹⁹

Na inviabilidade de abarcar essa infinita gama de possibilidades, no entanto, segundo estudiosos, o que se observa é que o jornalismo de arte e cultura se limita a cobrir as manifestações e produções de obras artísticas, estéticas e culturais, além daquilo que se denomina de variedades, vinculadas, sobretudo, ao lazer – caracterizando uma idéia genérica de cultura, bastante distante da concepção que foi mostrada anteriormente. Mas antes de abordar a situação atual desta editoria, faz-se necessário primeiro delimitar quais são os gêneros jornalísticos explorados por ela.

Da mesma forma como acontecem com os outros campos específicos, no jornalismo cultural coexistem duas categorias: o jornalismo de informação e o jornalismo de opinião – classificações definidas segundo as diferenças de estilo e o uso da linguagem. De acordo com José Marques de Melo, no livro *A opinião no jornalismo brasileiro*, nota, notícia, reportagem e entrevista fariam parte da primeira categoria, a informacional; enquanto editorial, comentário, artigo, resenha, coluna, crônica, caricatura e carta fariam parte da segunda categoria, a opinativa.²⁰

Todavia, historicamente, embora não considerada jornalística por Marques de Melo – por ser produzida, normalmente, por especialistas de campos correlatos do conhecimento –, a crítica foi o gênero que se desenvolveu como primordial do jornalismo de arte e cultura. Segundo Jacques Leenhardt, ele seria uma combinação de três elementos: a pessoa do crítico, a particularidade dos objetos culturais com sua autonomia e o público potencial da obra.

Assim, pode-se dizer que a crítica, através do olhar de seu autor, exerce um papel de mediação entre a obra de arte e o público, ou seja, é através dela que muitas pessoas têm o primeiro contato com determinados produtos culturais ou mesmo com certos artistas. [...] Leenhardt também destaca que devem estar presentes na crítica os dois registros da obra de arte: a objetividade da obra como objeto simbólico e a leitura

¹⁸ GOLIN, 2007.

¹⁹ RIVERA, Jorge B. El periodismo cultural. *Apud* BASSO, Eliane Corti. *Jornalismo cultural: subsídios para uma reflexão*. 9 f. Artigo: Departamento de Comunicação Social, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo. Disponível em: <www.jsfaro.pro.br/downloads/jornalismoculturasubsidiosparaumareflexao.doc>. Acesso em: 20/03/2008.

²⁰ MARQUES DE MELO, José. *A opinião no jornalismo brasileiro*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

que se faz dela. A apreciação materializada no texto contemplaria, assim, aspectos da obra que podem ser percebidos à primeira vista, ou seja, suas características expressas através de uma descrição mais ou menos detalhada e também a leitura feita pelo crítico a partir do contato que ele teve com a obra. É, portanto, um texto que descreve fisicamente a obra e a experiência vivida pelo autor diante da obra, através da expressão de sua opinião.²¹

Para a pesquisadora Isabelle Anchieta de Melo, seria exatamente esse caráter reflexivo que definiria a singularidade e a importância da editoria de cultura para a sociedade.

Ou seja, desde seu nascimento, o jornalismo cultural caracteriza-se por sua análise crítica (antes restrita a literatura, artes plásticas, artes cênicas etc.). É, portanto, a reflexividade que distingue, efetivamente, o jornalismo cultural de outras editorias. Ou seja, enquanto os cadernos de economia, de cidades, de política noticiam as práticas, o jornalismo cultural faz uma reflexão sobre essas práticas em suas críticas e crônicas, o que fica claro quando observamos os gêneros textuais consagrados nessa editoria, que são a crítica, a resenha e a crônica, todos marcados pela opinião e pelo posicionamento reflexivo sobre as práticas sociais.²²

De maneira geral, à *crítica*, caberia o papel de informar o leitor sobre o que é a obra ou o tema em debate (resumindo suas histórias e suas linhas gerais); analisar a obra de modo sintético, mas sutil, esclarecendo de forma coerente e fundamentada o peso relativo das qualidades e dos defeitos (e evitando a mera atribuição de valores por meio de adjetivos indiscriminados); e ir além do objeto analisado, usando-o para a releitura de algum aspecto da realidade, em uma espécie de (re)interpretação do homem e do mundo.²³ Com relação aos outros gêneros citados pela pesquisadora, a *resenha* (crítica) seria a utilitarização da crítica, ou seja, com a profissionalização do jornalismo tornou-se necessária uma análise mais rápida, simplificada e, por vezes, superficial. Ela seria, portanto, um resumo crítico do produto cultural, menos aprofundada e com a função orientar apreciadores e consumidores.

O jornalista Daniel Piza acrescenta que a boa resenha, ainda que em pouco espaço, deve buscar a combinação de sinceridade, objetividade, preocupação com o autor e com o tema, configurando-se em um texto que traga novidade e reflexão para o leitor. Já a *crônica* seria um gênero tipicamente brasileiro, que aglutina características jornalísticas e literárias: uma composição breve, irreverente e sempre relacionada com a atualidade – e que ganhou

²¹ LEENHARDT, Jacques. Crítica de arte no mundo contemporâneo. *Apud* CARDOSO, Everton Terres. Crítica de um enunciador ausente: a configuração da opinião no jornalismo cultural. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 13, n. 2, p. 299-314, jul/dez 2007. Disponível em: < http://revcom2.portcom.intercom.org.br/index.php/revistaem_questao/article/viewPDFInterstitial/4573/4296>. Acesso em: 20/05/2008.

²² MELO, Isabelle Anchieta. Jornalismo cultural: por uma formação que produza o encontro da clareza do jornalismo com a densidade e a complexidade da cultura. *Cibercultura* (Itaú Cultural), v. 00, p. 01-15, 2007. Disponível em: < http://www.itaucultural.org.br/rumos2007/pdf_jornalismo/isabelleanchietademelo.pdf>. Acesso em: 06/06/2008.

²³ PIZA, Daniel. *Jornalismo cultural*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2007. p. 70.

grande destaque ao longo da história da tematização da cultura na imprensa nacional. Outro gênero opinativo explorado pelo jornalismo cultural seria ainda a *coluna de opinião*, na qual o autor pode assumir um tom mais pessoal, como um diário de suas opiniões e reflexões.

Por outro lado, embora tenham se desenvolvido mais tardiamente, o jornalismo de arte e cultura não prescinde dos gêneros informativos, como detalha José Marques de Melo:

A *nota* corresponde ao relato de acontecimentos que estão em processo de configuração e por isso é mais freqüente no rádio e na televisão. A *notícia* é o relato integral de um fato que já eclodiu no organismo cultural. A *reportagem* é o relato ampliado de um acontecimento que já repercutiu no organismo social e produziu alterações que são percebidas pela instituição jornalística. Por sua vez, a *entrevista* é um relato que privilegia um ou mais protagonistas do acontecer, possibilitando-lhes um contato direto com a coletividade.²⁴

Cabe acrescentar que, para grande parte dos estudiosos, é apenas através da reportagem que o ato de comunicar e partilhar os conteúdos da atualidade se concretiza – principalmente quando se trata de conteúdos ditos culturais. Por isso, nas páginas dos suplementos de cultura há espaço para a reportagem noticiosa (que, muitas vezes, se aproveita de datas importantes ou comemorativas), para as matérias de apresentação (que não pertencem ao *hard news*, mas que tem como objetivo familiarizar o leitor com algo que ele desconhece) e para a reportagem fundamentalmente cultural (que se trata de uma tendência ou questão em debate da área, ainda um pouco indefinida). Faz parte da categoria informativa, ainda, o *perfil*, considerado um gênero da reportagem interpretativa (que busca retratar uma personalidade por meio de dados biográficos e declarações pessoais).

Apesar desta profusão de gêneros, deve-se atentar para o fato de que “[...] o jornalismo cultural é, antes de mais nada, jornalismo. Com isso, não prescinde de um vínculo com a atualidade. Um relançamento, evento ou data comemorativa, neste sentido, pode ser usado como um gancho para a elaboração de uma reportagem”.²⁵ E para compreender melhor a forma como o campo abarcou e desenvolveu todos esses gêneros e discutir de forma apropriada a maneira como eles têm sido utilizados nos dias de hoje, sobretudo na cobertura jornalística da literatura, faz-se necessário aqui uma análise do histórico da tematização da cultura na imprensa, seja no mundo, no Brasil ou no Paraná. São a essas trajetórias que se dedica o tópico a seguir.

²⁴ MARQUES DE MELO, 1994, p. 67.

²⁵ FREIRE, Marcelo; LOPEZ, Débora. *O jornalismo cultural além da crítica: um estudo das reportagens na revista Raiz*. 12 f. Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/lopez-debora-freire-marcelo-jornalismo-cultural.pdf>> Acesso em: 10/05/2008.

2.2 TRAJETÓRIAS HISTÓRICAS

2.2.1 Jornalismo cultural no mundo

O surgimento do jornalismo cultural como área especializada – ou, inicialmente, do agendamento e tematização da cultura na mídia –, segundo estudiosos do gênero, está associado principalmente à emergência da modernidade e às transformações que marcaram a Europa a partir do século XV. Vinculado desde o início à cidade (como espaço de poder e da cultura letrada), esse construtor da memória simbólica acompanhou, atuando não apenas como reflexo, mas também como agente propulsor, o fortalecimento do sistema artístico cultural e a formação de um público consumidor.²⁶

As primeiras publicações responsáveis por tematizar a cultura e tangenciar a concepção de jornalismo cultural apresentada anteriormente teriam sido as revistas: *Discussões Mensais Edificantes*, lançada em Hamburgo, Alemanha, em 1663, a qual publicava poemas e artigos sobre teologia; e a francesa *Journal des Savants*, de 1665, composta por resumos de livros lançados na Europa, bibliografia de escritores famosos e artigos sobre literatura, filosofia e ciência.²⁷

Em seu livro *Jornalismo cultural*, Daniel Piza aponta, entretanto, como marco inaugural do jornalismo de arte e cultura – e neste ponto ele deixa claro que não se trata de uma data inicial que faça parte da história oficial, mas apenas um apontamento direcionado por preferências pessoais e por uma determinada perspectiva da história – o ano de 1711, quando os ensaístas ingleses Richard Steele (1672-1729) e Joseph Addison (1672-1718) fundaram a revista *The Spectator*. O objetivo de ambos, ao lançar a publicação, era transportar a filosofia do ambiente acadêmico para o social, no qual mais pessoas tivessem acesso. Seu conteúdo era dos mais variados, abordando desde literatura, teatro e música até mesmo política e costumes sociais, tudo “num tom de conversação espirituosa, culta sem ser formal, reflexiva sem ser inacessível, apostando num fraseado charmoso e irônico”.²⁸ Durante os quatro anos de existência, *The Spectator* teria alcançado tal finalidade, tornando-se uma das revistas mais comentadas e discutidas de Londres.

²⁶ GOLIN, 2007.

²⁷ GOMES, Fabio. *Jornalismo cultural*. São Paulo: Brasileirinho produções, 2005. p. 10. Disponível em: <<http://www.jornalismocultural.com.br/jornalismocultural.pdf>>. Acesso em: 20/03/2008.

²⁸ PIZA, 2007, p. 12.

Este primeiro marco delinearía, desde aquela época, uma das características fundamentais para o entendimento do gênero: como já citado, o jornalismo cultural nasceu com as cidades e para elas, ou seja, para o homem urbano. Isso explica o porquê de ser apenas no século XVIII, quando começam a surgir e se popularizar as primeiras casas de espetáculos, museus e outros locais de manifestação de arte e cultura – que até então eram consumidas restritamente pelos pequenos círculos da elite –, que os primeiros ensaios e críticas culturais chegaram à imprensa. Sendo assim, historicamente, o jornalismo cultural, “dedicado à avaliação de idéias, valores e artes”, seria “produto de uma era que se inicia depois do Renascimento”²⁹ e inauguraria uma nova etapa da liberdade de expressão.

Desde o começo do século XVIII, com a produção pioneira de jornalistas-escritores [...] para periódicos como *The Taler*, *The Spectator*, *The Review* e *The Examiner*, o campo do chamado Jornalismo Cultural não parou de crescer e se expandir no mundo inteiro, com um aspecto mais de *haute vulgarisation* e do profundo processo de socialização e diversificação cultural deflagrado pela imprensa de Gutenberg em meados do século XV.³⁰

Segundo Piza, esse poder multiplicador da imprensa cultural daria início à era de ouro do jornalismo europeu. Um período que viu florescer nomes como o do irlandês Jonathan Swift (1667-1745); o britânico Daniel Defoe (1660-1731) – que escreveu sozinho o periódico *Review* durante quase dez anos; Samuel Johnson (1709-1784) – o primeiro grande crítico cultural, que escrevia em *The Rambler*; o francês Denis Diderot (1713-1784) e do alemão G. E. Lessing (1729-1781) – famosos pelas críticas publicadas no jornal *Berlinische Privilegirte Zeitung*; além dos ingleses William Hazlitt (1778-1830) – escritor de *The Examiner* – e Charles Lamb (1775-1834) – da *London Magazine* –, entre outros. Esses críticos e ensaístas foram responsáveis, na época, por guiar as platéias que estavam se formando e por influenciar muitos dos jornalistas culturais, nacionais e internacionais, que surgiriam nos anos subsequentes. Mais do que isso, tiveram papel fundamental nos acontecimentos políticos e sociais, como, por exemplo, na Revolução Francesa.

No século seguinte, quando a industrialização já havia se consolidado, o ensaísmo e a crítica cultural se tornaram ainda mais influentes na Europa. Destacaram-se o crítico de arte inglês John Ruskin (1819-1900); o francês Marcel Proust (1871-1922) – militante das páginas de *Le Figaro*; Saint-Beuve (1804-1869) – crítico dos jornais *Le Globe* e *Le Constitutionnel*; o poeta e crítico Charles Baudelaire (1821-1867); e o alemão Heinrich Heine (1797-1856). Foi

²⁹ PIZA, 2007, p. 12.

³⁰ RIVERA, Jorge B. *El periodismo cultural*. Apud FREIRE e LOPEZ.

também neste período pós-*Sainte-Beuve* que o jornalista cultural começou a ganhar *status*, podendo desenvolver uma carreira exclusiva na área.

O século XIX marcou ainda a chegada da imprensa de arte e cultura nas Américas, em países como os Estados Unidos e o Brasil. No continente norte-americano, a figura de mais destaque na crítica foi o escritor Edgar Allan Poe (1809-1849), um dos responsáveis pela modernização do ambiente intelectual da época. Nos anos seguintes, à medida que a cultura e a economia estadunidense se solidificavam, multiplicavam-se os críticos literários. “Um dos grandes ensaístas e articulistas que brilhou nos jornais e revistas de Nova York, como o *New York Tribune*, foi o genial romancista Henry James (1843-1916).”³¹

O que se nota até este período é que, como aponta o jornalista José Carlos Fernandes, na dissertação *O leitor mora na tipografia*, “o que viria a se chamar de jornalismo cultural vai ter em seu DNA a obrigatoriedade da crítica, isto é, do julgamento, sua marca registrada na própria etimologia (*Krinein*, do grego, significa julgar, avaliar), característica mais marcante e também a mais polêmica.”³² Todavia, o final do século trouxe consigo uma mudança fundamental para o jornalismo e, conseqüentemente, para o estilo da crítica cultural: as questões sociais e ideológicas começaram a ganhar mais espaço. Tal mudança foi sintetizada pelo estilo do polêmico irlandês George Bernard Shaw (1856-1950), na época, crítico de arte, teatro, literatura e música em publicações como *Saturday Review* e *The World*, em Londres.

As críticas das artes saíram de seu circuito de marfim: Shaw as lançou no meio da arena social, exigindo que se comprometessem com as questões humanas vivas, mostrando, por exemplo, que uma ópera de Mozart era composta de muito mais elementos que as belas melodias e o figurino pomposo. O crítico cultural agora tinha de lidar com idéias e realidades, não apenas com formas e fantasias.³³

As transformações também se estenderam a outras capitais mundiais, caracterizando uma renovação e modernização generalizadas, não só do gênero cultural, mas principalmente do próprio fazer jornalístico, como aponta Daniel Piza:

A arte moderna, enfim, já derrubava muros e o jornalismo cultural começava a se renovar. Até a virada para o século XX, o jornalismo era feito de escasso noticiário, muito articulismo político e o debate sobre livros e artes. Mas a modernização da sociedade transformou também a imprensa: o jornalismo moderno passou a dar mais importância para a reportagem, para o relato de fatos,

³¹ PIZA, 2007, p. 16.

³² FERNANDES, José Carlos. *O leitor mora na tipografia*. 191 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2006. p. 60.

³³ PIZA, 2007, p. 17.

não raro sensacionalistas, e começou a se profissionalizar. Repórteres de política e polícia passaram a ser os mais importantes dentro das redações. O jornalismo cultural também “esquentou”: descobriu a reportagem e a entrevista, além de uma crítica de arte mais breve e participante.³⁴

O resultado imediato do “aquecimento” citado por Piza foi a migração de parte da efervescência cultural e intelectual, que caracterizou o século XX, da grande imprensa para as revistas e tablóides literários (semanais ou quinzenais) que se multiplicaram. Eles publicavam ensaios, resenhas, críticas, reportagens, perfis, entrevistas e até mesmo contos e poemas. Segundo o autor, a grande era da crítica – dos séculos XVIII e XIX – não havia terminado, estava apenas se transformando, ou melhor, se adaptando a uma nova fase: aquela marcada pela velocidade e pela internacionalização. “O crítico que surge na efervescência modernista dos inícios do século XX, na profusão de revistas e jornais, é mais incisivo e informativo, menos moralista e mediativo.”³⁵ O que não significa, entretanto, que ele tenha perdido seu poder de influência.

Foi nos Estados Unidos, principalmente, que despontaram os principais nomes que iriam estabelecer as novas bases do jornalismo de arte e cultura: entre eles, o renomado Oscar Wilde (1854-1900); os poetas americanos modernos que se destacaram como os maiores críticos do século, Ezra Pound (1885-1972) e T. S. Eliot (1888-1965); e dois dos melhores exemplos de críticos que se formaram e se consagraram como jornalistas, H. L. Mencken (1880-1956) – editor das revistas *Smart Set* e *American Mercury* – e Edmund Wilson (1895-1972) – que escreveu nas herdeiras *Vanity Fair*, *The New Republic* e *The New Yorker*.

Na Inglaterra, um dos nomes mais importantes – equivalendo-se a Mencken e Wilson – foi o escritor George Orwell (1903-1950). Descrito por Piza como um modelo de escrita para jornalistas modernos, devido sua “clareza e incisividade na argumentação e fina subjetividade na descrição”, Orwell destacou-se por seus ensaios políticos, resenhas críticas e reportagens literárias.³⁶

Outro marco importante foi a criação da revista *New Yorker*, na década de 1920, que logo se tornou referência e passou a ser copiada no mundo inteiro. Fundada pelo jornalista norte-americano Harold Ross (1892-1951) – que pretendia criar uma revista de humor mais sofisticada que as publicações “cafonas” da época –, a publicação estreou em 21 de fevereiro de 1925 e continua sendo editada até os dias de hoje. Embora nunca tenha perdido sua veia

³⁴ PIZA, 2007, p. 18-19.

³⁵ *Ibidem*, p. 20.

³⁶ *Ibidem*, p. 24.

humorística, *New Yorker* estabeleceu-se, em pouco tempo, como um fórum de jornalismo sério e de obras de ficção. “Na primeira geração, revelou críticos mordazes como a também contista Dorothy Parker e Alexander Woollcott, os humoristas Robert Benchley e James Thurber e os articulistas E. B. White e A. J. Liebling”.³⁷ Entre outros críticos que se destacaram ao longo de sua história estão: Pauline Kael (de cinema), Lewis Mumford (de arquitetura), Arlene Croce (de dança), Whitney Balliett (de jazz) e Wilfrid Sheed (de literatura).

A *New Yorker*, que também teve papel fundamental ao revelar grandes escritores (Irwin Shaw, J. D. Salinger, John Cheever, John Updike e muitos mais) e cartunistas (Al Hirschfeld, Saul Steinberg e um longo “etc.”), foi ainda responsável por impulsionar o que hoje se convencionou chamar de jornalismo literário – que não é jornalismo sobre literatura, mas com recursos da literatura (descrição detalhadas, muitos diálogos etc.).³⁸

A revista inaugurou ainda um período bastante profícuo na produção da imprensa cultural norte-americana, principalmente àquela centralizada em Nova York, que se tornou o novo centro intelectual, sobretudo, por causa do período difícil que assombrou os europeus nas décadas de 1930 e 1940. Nos anos seguintes, surgiram a polêmica *Partisan Review* (fundada em 1937 por William Phillips e editada até 2003) – para qual escreviam os críticos Philip Rahv, Lionel Trilling, Dwight Macdonald, Harold Rosenberg e Clement Greenberg, além dos escritores Arthur Koestler e Hannah Arendt – e o tablóide *The New York Review of Books* (lançado em 1963 por Robert B. Silvers e Barbara Epstein), que é considerado até os dias hoje o principal suplemento de livros e idéias dos Estados Unidos.

No entanto, a principal concorrente de *New Yorker* era mesmo a revista *Esquire*. Fundada em 1933 pelo editor de moda Arnold Gingrich (1903-1976), a publicação moldou um padrão de elegância, estilo de vida e bom gosto, servindo de inspiração para toda uma geração de estadunidenses. Entre seus colaboradores figuraram nomes como o do escritor Aldous Huxley (1894-1963), o crítico George Jean Nathan (1882-1958) e o ficcionista Scott Fitzgerald (1896-1940). “A revista também tinha humor, o desenho sensual de Varga e, nos anos 60, o jornalismo literário de Norman Mailer e Gay Talese, que, seguindo o estilo de Lilian Ross e Truman Capote, levaram a técnica da ficção para o jornalismo com uma abrangência poderosa”³⁹ – tema que será abordado com mais detalhes nos tópicos seguintes desta revisão de literatura.

³⁷ PIZA, 2007, p. 23.

³⁸ *Idem*.

³⁹ *Ibidem*, p. 26.

Segundo Piza, na Inglaterra contemporânea, o jornalismo de arte e cultura continuou vivo com a pioneira *The Spectator* – lida e discutida mais por seus colunistas e críticos do que por suas reportagens literárias – e com o centenário *Times Literary Supplement*, “que nos anos 20 foi muito importante para a divulgação dos movimentos modernistas e que até hoje é um modelo de equilíbrio entre literatura e as outras artes e outros temas”.⁴⁰

O sucesso das revistas culturais norte-americanas e a renovação do gênero na Europa, ilustrados pelos exemplos acima, foram decorrentes dos acontecimentos históricos que marcaram o período. De maneira geral, pode-se dizer que, a partir da segunda metade do século XX, o jornalismo ganhou um novo sopro de renovação, como bem explica José Carlos Fernandes:

O jornalismo de arte e cultura ganha impulso nos anos 1950 porque o pós-Segunda Guerra vai ser um tempo de mudanças profundas no comportamento e na maneira de viver a cidade. A reconstrução da Europa e a divisão do mundo pela Guerra Fria vão trazer uma percepção outra do tempo, da história, da política, da finitude e uma febre criativa que vai extrapolar, também, para as páginas dos jornais.⁴¹

Como resultado destas transformações, a crítica literária – que continuava sendo o gênero fundamental e primordial do jornalismo cultural – se desenvolveu, concomitantemente, em duas vertentes: 1) tanto nos jornais diários e nas revistas semanais do mundo todo, ou seja, na chamada grande imprensa –, que, apesar de exigir a redução dos textos, propiciou uma maior difusão do gênero (sobretudo da crítica rápida e provocativa); 2) quanto nas publicações dirigidas e específicas da área cultural, que se multiplicaram mundo afora. Na França, por exemplo, os leitores de críticas de música podiam recorrer ao *Le Monde de la Musique*, os de crítica literária à *Magazine Littéraire*, e os de crítica de cinema ao *Cahiers du Cinéma*. No México, uma das referências de crítica cultural era a revista *Vuelta* (tal tendência seria reproduzida também em diversos países). Já na vertente dos grandes veículos que abriram espaço para a crítica, nos Estados Unidos, destacaram-se o *New York Times* (considerado um dos jornais mais célebres do mundo) – que já teve nomes como Renata Adler, Frank Rich e Jon Pareles – e a revista *Time*, além do suplemento *New York* do jornal *Herald Tribune*.

Piza acrescenta que, na Europa, o jornalismo de arte e cultura foi (e continua sendo) levado ainda mais a sério pela grande imprensa, principalmente pelo ângulo da análise. Caracterizados pela participação intensa de intelectuais, sobressaem-se jornais como *Le*

⁴⁰ PIZA, 2007, p. 27-28.

⁴¹ FERNANDES, 2006, p. 71.

Monde, La Repubblica, El País e Frankfurter Allgemeine e revistas como *Le Nouvel Observateur, L'Espresso e Der Spiegel* – todos abrigando colunistas e críticos renomados.⁴²

Em Portugal, destacam-se, contemporaneamente, o suplemento dominical *Notícias Magazine*, que apresenta formato de revista e é composto por cerca de 130 páginas (ele é encartado nos jornais *Jornal de Notícias, Diário de Notícias*, ambos de Lisboa, e *Diário de Notícias da Madeira*, de Ilha da Madeira), e a revista *Pública*, encartado aos domingos no jornal *Público*, com 90 páginas de crônicas, quadrinhos, cartuns e reportagens sobre temas atuais como comportamento social, saúde e gastronomia. O *Diário de Notícias* apresenta também outros dois cadernos culturais de destaque: o *DNMais*, sobre música, cinema e DVD, e o *DNA*, com entrevistas e matérias sobre arte, cultura, livros, moda, carros e viagens.⁴³

Já na América Latina, fazem sucesso revistas que combinam produção literária como contos, poemas e traduções, com críticas e reportagens, como é o caso da colombiana *El Malpensante*, fundada em 1999, e também da argentina *Lezama*, periódico mensal, que começou a circular em 2004.

Profusões à parte, seja nos Estados Unidos, na Europa, na América Latina ou em qualquer outra parte do mundo, Daniel Piza aponta para uma “noção de crise vigente” no jornalismo cultural – característica do século XX e das alterações provocadas pelas novas tecnologias e diligências sociais. Segundo ele, atualmente, “revistas culturais ou intelectuais já não têm a mesma influência que tinham antes; críticos parecem definir cada vez menos o sucesso ou fracasso de uma obra ou evento”.⁴⁴ Uma visão mais ponderada do quadro atual é apresentada no artigo *Um quadro ambíguo*, do sociólogo húngaro radicado nos Estados Unidos András Szantó. Através do relato do cenário contemporâneo do jornalismo cultural norte-americano, ele apresenta as boas e as más notícias que o gênero tem enfrentado – análise esta que pode ser estendida para o contexto mundial.

Quando tratamos de arte e jornalismo cultural nos Estados Unidos, hoje, encontramos um quadro ambíguo. Por um lado, vivemos nosso melhor momento. Por outro, enfrentamos um momento muito, muito difícil. Em termos reais, provavelmente jamais houve um período de crescimento tão forte para as artes nos Estados Unidos. Algumas estatísticas mostram isso: o dispêndio de consumidores com artes cênicas aumentou em cerca de 50% na última década. [...] A chamada “classe criativa” – pessoas que manipulam informação de alguma forma – está entre os segmentos de maior crescimento na população. [...] Por outro lado, existem as más notícias. O apoio federal para a cultura está em declínio. Está caindo desde as

⁴² PIZA, 2007, p. 30.

⁴³ GOMES, 2005, p. 11.

⁴⁴ PIZA, 2007, p. 31.

“guerras de cultura” dos anos 80. O financiamento local pelos estados e pelas cidades atingiu o auge durante o crescimento econômico dos anos 90 e desde então o apoio dos governos locais declina rapidamente.⁴⁵

Esta instabilidade no apoio às artes estaria sendo reproduzida, de acordo com Szantó, no jornalismo (estadunidense). “A mesma inconsistência observada no geral a respeito das artes reflete-se em todos os níveis do sistema de mídias”.⁴⁶ O sociólogo resume:

[...] quando se trata de publicações especializadas em arte – revistas dirigidas a um público especializado –, temos uma sofisticação tremenda, qualidade incrível. Por outro lado, quando se trata de publicações mais gerais – jornais, TV, rádio –, enfrentamos problemas graves e sistêmicos.⁴⁷

Porém, antes de abordar de forma mais detalhada essa ampla discussão, que interfere não apenas na prática contemporânea do jornalismo norte-americano, mas em toda e qualquer manifestação temática das artes e da cultura – e que envolve, além do contexto sócio-econômico e do desenvolvimento da indústria cultural e de entretenimento, o posicionamento das empresas jornalísticas diante de seus leitores e até mesmo a visão que o jornalismo tem, hoje, do seu público (fatores que serão analisados mais a frente) –, é preciso voltar a atenção para o cenário nacional e traçar uma linha histórica da tematização da cultura no Brasil, e também no estado do Paraná.

2.2.2 Jornalismo cultural no Brasil

Historicamente, no Brasil (da mesma forma como aconteceu nos países europeus e na América do Norte), a trajetória do jornalismo cultural sempre esteve diretamente ligada a dois fatores determinantes: ao fortalecimento do campo cultural e, conseqüentemente, à formação de um público consumidor de arte e cultura. No entanto, é preciso acrescentar uma particularidade (que ficará explícita na retomada da trajetória histórica do gênero): desde seu surgimento, a imprensa brasileira andou de mãos dadas com a literatura. Pois, a “literatura e a vida de escritor, no Brasil, são sinônimos de valor, grandeza. E mesmo que não participem

⁴⁵ SZANTÓ, András. Um quadro ambíguo. In: LINDOSO, Felipe (Org.). *Rumos [do] Jornalismo Cultural*. São Paulo: Summus: Itaú Cultural, 2007. p. 37-38.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 39.

⁴⁷ *Idem*.

diretamente da divisão do capital e da vida política, os homens e mulheres da literatura ocupam no país posto semelhante ao do filósofo e do cientista em outras sociedades.”⁴⁸

No artigo *Tematização da cultura no jornalismo brasileiro*, o doutor em Comunicação Sérgio Luiz Gandini explica que, devido ao alto índice de analfabetismo, à baixa concentração urbana e aos demais aspectos sócio-econômicos e culturais, aqui, o processo de tematização da cultura na mídia – ou seja, o interesse de que o setor fosse objeto de atenção do público, debate e agenda por parte dos meios de comunicação – só foi acontecer a partir do século XIX, mais precisamente com a vinda da família real, em 1808 (quando o Rio de Janeiro começou a se desenvolver como principal centro urbano, irradiador das novas tendências).⁴⁹ Foi neste cenário que surgiram os primeiros jornais diários da colônia: o *Correio Brasiliense ou Armazém Literário*, editado em Londres por Hipólito José da Costa, entre 1808 e 1822, e distribuído clandestinamente no Brasil; e a *Gazeta do Rio de Janeiro*, publicação oficial editada pela Imprensa Régia também a partir de 1808. E, com eles, os espaços destinados à cultura, caracterizados por serem nomeadamente literários, com poesias, resenhas de alguns livros publicados em Lisboa e Paris, além de novelas e contos.⁵⁰

Contudo, as primeiras incursões brasileiras efetivas na imprensa cultural foram a revista *As Variedades ou Ensaios de Literatura*, lançada em 1812 pelo português Diogo Soares da Silva Bívar, em Salvador, e a publicação *O Patriota*, que circulou a partir de 1813, editada por Manuel Ferreira de Araújo Guimarães – segundo Gandini, com uma abordagem mais próxima do que se entende por cultural. O período em que foram publicadas estas variações de jornalismo, denominado “era das revistas”, ficou marcado pelo que se convencionou chamar de notícias de variedades, e influenciou, anos mais tarde, importantes veículos nacionais.

⁴⁸ FERNANDES, 2006, p. 91.

⁴⁹ GADINI, Sérgio Luiz. Tematização da cultura no jornalismo brasileiro: notas sobre a emergência das bases sociais do jornalismo cultural entre 1808 e os anos 1950. In: ENCONTRO NACIONAL DA REDE ALFREDO DE CARVALHO, 2, 2004, Florianópolis/SC. *Anais do Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho*. Disponível em: < http://www.redealcar.jornalismo.ufsc.br/cd/gruposdetrabalhodehistoriadamidia/historia_jornalismo/trabalhos_selecionados/sergio_luiz_gadini.doc>. Acesso em: 20/03/2008.

⁵⁰ Segundo Gandini, as seções de cultura, na época, eram publicadas quase sempre nas edições de fim de semana, com o objetivo de:

[...] ampliar a influência junto aos alfabetizados, capazes de envolver com isso alguns dos membros da família desses funcionários públicos, professores e bacharéis que formavam a esfera ‘esclarecida’ das quatro principais cidades do País. A presença de escritores nessas páginas vai ser visível, até porque a ausência de casas editoriais forçava-os a ocupar as seções literárias das edições de final de semana dos diários ou mesmo dos semanários e mensários que já circulavam em vários estados brasileiros. (*Ibidem*, 2004.).

Guardadas as proporções, pode-se dizer que as revistas brasileiras – em certa medida ‘adaptadas’ dos modelos similares das publicações existentes na Europa em meados do século XVII – já surgem com as características e tendências a explorar mais as ilustrações, artesanais obviamente, buscando tornar mais leve a estrutura do texto pesado que dominava os periódicos até as primeiras décadas do século XX. Enquanto os jornais circulavam basicamente com textos, as revistas apostavam mais em desenhos das cenas descritas nos ainda pequenos textos jornalísticos veiculados nas mesmas.⁵¹

Nos anos seguintes, já era possível encontrar, além de literatura, notas sobre peças teatrais e artistas, crônicas e pequenas notícias sobre eventos culturais. Em 21 de dezembro de 1827, foi lançado *A Aurora Fluminense* (1827-1839), o mais importante jornal do começo do Império. Já na primeira edição, o editor Evaristo da Veiga explicava que em suas páginas teriam lugar “as correspondências que aos nossos concidadãos aprazer (*sic*) enviar-nos, as análises de obras interessantes literárias, ou políticas, hinos nacionais, e de todos os fragmentos de literatura, que de ordinário os outros jornais compreendem no artigo *Variedades*.”⁵² Entre 1827 e 1828, circulou também a primeira revista feminina, de nome *O Espelho Diamantino: periódico de Política, Literatura, Belas Artes, Teatro e Modas Dedicado às Senhoras Brasileiras*. Já as famosas seções *Folhetim*, publicadas tanto pelo jornal *O Brasil* (em 1841) quanto pelo *Jornal do Comércio* (a partir de 1838), entre outros, traziam “além do romance em capítulos ao qual o nome ficou associado, contos, poemas, crônicas e eventualmente críticas sobre política, teatro, literatura e o que mais tarde passou a se chamar coluna social”.⁵³

Além dos periódicos gerais, desenvolveram-se também, principalmente a partir da segunda metade do século XIX, as publicações especializadas em cultura. São exemplos: *O Coruja Teatral* (1840), do Rio de Janeiro; a *Revista Teatral* (1850), de Recife; a *Revista Dramática* (1860) também do Rio de Janeiro; a revista literária *O Guaíba* (1856) e a *Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário* (1869-1879), ambas de Porto Alegre.

Apesar dessa quantidade de publicações específicas, para o jornalista Daniel Piza, o jornalismo cultural brasileiro só iria ganhar impulso verdadeiramente no final daquele século, quando Machado de Assis (1839-1908), um dos mais renomados escritores nacionais, iniciou

⁵¹ GANDINI, 2004.

⁵² GOMES, 2005, p. 12.

⁵³ *Ibidem*, p. 13.

sua carreira de crítico literário e teatral.⁵⁴ Muitos outros literatos da época também teriam adentrado o campo do jornalismo de arte e cultura, escrevendo ensaios e críticas para a imprensa, assim como José Veríssimo (1857-1916), Silvio Romero (1851-1914) e Araripe Jr. (1848-1911). O fato seria explicado pela pouca quantidade de editoras no Brasil, pela ausência de um mercado editorial e da pequena faixa de público consumidor, que fez com que os ‘homens de letras’ da época buscassem nos jornais o espaço que não encontravam nos livros.

É desse modo que, no final do século XIX, os jornais brasileiros passam a exercer maior influência, junto aos seus leitores, através do folhetim-novelesco que acompanha as edições periódicas. Assim como havia acontecido em vários países europeus, algumas décadas antes, o Brasil passa, nos últimos anos do século XIX, a gerar novas ocupações aos poetas e escritores nos emergentes periódicos nacionais. De um modo freqüente, ou mais sistemático, é possível falar então de jornalismo cultural: ainda que de maneira incipiente, talvez frágil e, mesmo, pouco especializada.⁵⁵

Gandini acrescenta que, da mesma forma como aconteceu na Europa, “o gradual fortalecimento dos centros urbanos do país, aliado ao surgimento de emergentes camadas sociais, contribui para essa realidade, possibilitando que, poucas décadas mais tarde, alguns intelectuais reproduzissem os movimentos literários europeus.”⁵⁶ Sendo assim, foi no início do século XX – passada a geração *fin-de-siècle* citada por Piza – que a cultura adquiriu *status* de notícia e as seções de teatro, música, cinema e artes plásticas passaram a ser publicadas diariamente. Segundo o jornalista, a partir de então, os jornais e revistas passaram a dar mais espaço “ao crítico profissional e informativo, que não só analisa as obras importantes a cada lançamento, mas também reflete sobre a cena literária e cultural”.⁵⁷

Neste contexto, o primeiro periódico a marcar a história de como a cultura passou a adquirir mais e mais importância na imprensa brasileira foi o *Correio da Manhã*, que circulou entre 1901 e 1974. Como um dos mais prestigiados espaços da mídia impressa nacional,

⁵⁴ Período que coincidiu com a passagem da imprensa brasileira dos veículos políticos, que se preocupavam apenas em expressar a opinião de seus donos, para os órgãos de empresas jornalísticas, preocupados em passar informação ao leitor. Gandini relata que:

É a partir do final do século XIX que a introdução de rotativas, linotipos e bobinas de papel, aliado ao formato *standard* que ganha adesão, os jornais também passam a assumir características mais empresariais, aumentam as tiragens e modificam assim o próprio processo de trabalho e estilos de redação, adotando mais habitualmente a forma de ‘notícia literária’ (que tem seu auge entre as décadas de 1890 e 1920), prioriza-se o debate em torno de assuntos atuais e, simultaneamente, desamarra-se dos compromissos político-doutrinários que marcam a imprensa brasileira até a entrada do período republicano. (GANDINI, 2004.).

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ PIZA, 2007, p. 32.

desde seu surgimento publicou seções voltadas ao campo da literatura, do teatro e de outros setores das artes. Merece destaque também a *Revista da Semana*, editada entre 1900 e 1962 no Rio de Janeiro, que reunia os principais intelectuais e artistas da época.

Os primeiros anos do novo século também revelaram um dos nomes mais emblemáticos para a crônica⁵⁸ e, conseqüentemente, para o jornalismo cultural brasileiro: João do Rio (1881-1921) – ou João Paulo Coelho Barreto. Seus textos, publicados inicialmente no jornal *A Tribuna* e, depois, sucessivamente, nos jornais *O Paiz*, *O Dia*, *Correio Mercantil* e *Gazeta de Notícias*, entre outros, foram responsáveis por abrir caminho para o jornalismo de reportagem, mais investigativo e menos oficial, além de ilustrar a mudança de olhar da imprensa brasileira sobre a sociedade. Sua “grande inovação é que o jornalista saía da redação para buscar nas ruas o seu assunto, buscando entender e trazer ao leitor o dia-a-dia”.⁵⁹ Além de João do Rio, nesse período, sobressaíram-se também outros autores, como Lima Barreto (1881-1922) e Mário de Andrade (1893-1945).

Já os anos 1920 trouxeram significativas transformações no que tange o cenário cultural. A *Semana de Arte Moderna*, que marcou o ano de 1922, além de outros movimentos e atividades artístico-culturais e intelectuais da época – somados com a inserção da fotografia e o aumento do uso de imagens e ilustrações nas publicações impressas –, influenciaram decisivamente os rumos do jornalismo cultural. Floresceram revistas segmentadas como a controversa *Klaxxon*, que circulou de maio de 1922 a janeiro de 1923, em São Paulo, e reuniu os principais articuladores modernistas; e a *Revista de Antropofagia*, que surgiu como consequência do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade (1890-1954) e foi publicada de maio de 1928 a agosto de 1929, também em São Paulos, entre outras (que tiveram participação ativa nas mudanças ocorridas).

Foi nesta mesma década que surgiu um dos grandes marcos da história do jornalismo cultural brasileiro: a revista *O Cruzeiro*. Lançada pelos *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand, e dirigida pelo jornalista Carlos Malheiro Dias (1875-1941), a publicação estreou em 10 de novembro de 1928, abrindo espaço para novas possibilidades de organização e transmissão dos textos, bem como para novas formas de leitura – e se tornou a principal revista ilustrada do Brasil, no século XX. A professora e pesquisadora Marialva Barbosa conta que, cinco dias antes da primeira edição ser publicada, quatro milhões de

⁵⁸ Segundo Daniel Piza, a crônica teve um papel fundamental na história do jornalismo cultural brasileiro. “Se a tradição local em jornalismo literário – reportagens mais longas e interpretativas, perfis etc. – é pequena, o gosto nacional pelas crônicas, até certo ponto, sempre foi uma forma de atrair a literatura para o jornalismo, praticada por jornalistas, escritores e sobretudo por híbridos de jornalista e escritor”. (PIZA, 2007, p. 33.).

⁵⁹ GOMES, 2005, p.15.

folhetos (um número três vezes maior do que o de habitantes da cidade de São Paulo na época) foram atirados do alto dos prédios, anunciando o “aparecimento de uma revista contemporânea dos arranha-céu, uma revista semanal colorida que tudo sabe, tudo vê”.⁶⁰ A apresentação d’*O Cruzeiro*, em seu primeiro número, ilustrava ainda melhor tamanha ousadia:

Depomos nas mãos do leitor a mais moderna revista brasileira. Nossas irmãs mais velhas nasceram por entre as demolições do Rio colonial, através de cujos escombros a civilização traçou a recta da Avenida Rio Branco: uma recta entre o passado e o futuro. *Cruzeiro* encontra, já ao nascer, o arranha-céu, a radiotelephonia e o correio aéreo: o esboço de um mundo novo no Novo Mundo. Seu nome é o da constelação que, ha milhões incontáveis de annos, scintila, aparentemente immovel, no céu austral, e o da nova moeda em que resuscitará a circulação do ouro. Nome de luz e de opulencia, idealista e realistico, synonymo de Brasil na linguagem da poesia e dos symbolos.⁶¹

A publicação, que circulou até 1974, falava das cidades, da indústria, da natureza brasileira, da ciência, do cinema, atestando que a imprensa se tornava paulatinamente um mercado e a cultura uma distração.⁶² Além de ser, durante as décadas de 1930 e 1940, uma das poucas revistas brasileiras capaz de falar a todos os tipos de públicos, sua principal contribuição foi possibilitar que a reportagem conquistasse definitivamente seu espaço nos veículos de jornalismo cultural e adquirisse notoriedade. Piza vai mais além e acrescenta que *O Cruzeiro* lançou o conceito de reportagem investigativa e deu enormes contribuições à cultura brasileira, publicando contos de José Lins do Rego (1901-1957) e Marques Rebelo (1907-1973), artigos de Vinicius de Moraes (1913-1980) e Manuel Bandeira (1886-1968), ilustrações de Anita Malfatti (1889-1964) e Di Cavalcanti (1897-1976), além do humor de Péricles (O amigo da onça) e Vão Gogo (Millôr Fernandes).⁶³

A partir dos anos 1930, segundo Sérgio Luiz Gandini, “a diversão, as artes e o lazer começaram a romper os domínios da produção ‘caseira’ para adquirir o *status* de bens de consumo”⁶⁴. A urbanização passou a exigir novos espaços públicos e surgiram as primeiras universidades. Este processo intensificou-se, sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo, e foi acompanhado por um substancial aumento do público cultural. Somaram-se ainda a estes fatores a chegada das primeiras agências internacionais de publicidade e o sucesso de um

⁶⁰ BARBOSA, Marialva. *O Cruzeiro: uma revista síntese de uma época da história da imprensa brasileira. Cyberlegenda*, n. 7, 2002. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/marial6.htm>>. Acesso em: 31/05/2008.

⁶¹ MEMÓRIA viva apresenta: *O Cruzeiro*. Disponível em: <<http://www.memoriaviva.com.br/ocruzeiro/>>. Acesso em: 31/05/2008.

⁶² Confer FERNANDES, 2006, p. 74.

⁶³ PIZA, 2007, p. 33.

⁶⁴ GANDINI, 2004.

novo meio de comunicação, o rádio. Como resultado, à medida que a diversão e o lazer passaram a ser considerados bens de consumo, houve um aumento significativo da demanda por informações culturais e de entretenimento. A imprensa assumiu, então, o papel não apenas de divulgadora, mas de legitimadora.

As editorias ou páginas de variedades dos jornais tentavam, assim, responder a uma demanda de novos leitores, bem como nascia um pouco atrelada à idéia decorrente da noção de *futilidades* – ou seja, de que a cultura estava ou poderia estar associada a certas levezas ou curiosidades da vida privada com virtual interesse público: colunas com notas sobre a presença ou deslocamento de pessoas consideradas importantes, autoridades e acompanhantes, horóscopo, diversão e amenidades afins, considerando o interesse do público feminino. Essa mesma noção editorial, por muito tempo orientou (e, em alguns casos, ainda orienta) profissionais e leitores do setor.⁶⁵

Destacou-se também neste período a revista *Diretrizes*, fundada por Samuel Wainer em 1938 e publicada até 1944. Contemporânea e concorrente de *O Cruzeiro* – seja na disputa por leitores ou pelos melhores jornalistas do mercado da época –, sua linha editorial voltava-se para economia, cultura e política (em pleno Estado Novo). Piza relata que foi nas páginas da publicação que o jornalismo brasileiro vivenciou suas raras incursões na reportagem literária – gênero que será detalhado no próximo capítulo –, principalmente com Joel Silveira (1918-2007). Entre seus colaboradores figuravam ainda Nelson Rodrigues (1912-1980), Rachel de Queiroz (1910-2003), Franklin de Oliveira (1916-2000), José Lins do Rego (1901-1957), David Nasser (1917-1980) e Jean Manzon (1915-1990), entre outros jornalistas de renome.

Tem-se na primeira metade do século XX uma espécie de dobra do tempo, um enlace entre a indústria da informação e os inúmeros esforços de diletantes para discutir arte e cultura nos meios impressos. Afinal, antes disso, o que havia era uma discussão literária, da qual muitos jornalistas participavam, mas que corria por fora do jornalismo convencional [...].⁶⁶

Por conseguinte, os anos que se seguiram seriam considerados pelos estudiosos do gênero como a grande época da crítica nos jornais do Brasil. De acordo com Piza, a década de 1940 foi marcada por uma profusão de grandes críticos, na qual “se distinguem dois nomes: Álvaro Lins (1912-1970) e Otto Maria Carpeaux (1900-1978), [...] dois críticos que combinaram o jornalismo e o enciclopedismo, aliando ainda visões políticas sensatas e

⁶⁵ GANDINI, Sérgio Luiz. A cultura como notícia no jornalismo brasileiro. *Apud* ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood. *Jornalismo cultural em Curitiba: análise do Caderno G da Gazeta do Povo*. 144 f. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

⁶⁶ FERNANDES, 2006, p. 75.

apurado estilo ensaístico”.⁶⁷ Lins, redator-chefe do *Correio da Manhã* entre 1940 e 1956, estabeleceu um padrão de exigência e argumentação inéditos na imprensa nacional até então. Desenvolveu a chamada crítica “impressionista” e uma capacidade invejável de envolver seus leitores. Já Carpeaux, um austríaco naturalizado brasileiro que também escrevia para o *Correio da Manhã*, foi mais rigoroso e exigente: “Era um mestre do ensaio curto, da resenha ensaística, que ao mesmo tempo inicia o leitor no conhecimento daquela obra e a discute com originalidade e profundidade”⁶⁸ – desta forma, teria realizado no Brasil a velha proposta da européia *The Spectator*, de 1711. Além dos dois expoentes, outros críticos importantes da época foram Sergio Buarque de Holanda (1902-1982), Augusto Meyer (1902-1970) e Brito Broca (1903-1961).

A chegada dos anos 1950 trouxe consigo uma série de mudanças no que tange o jornalismo cultural. Até meados do século XX, a atividade jornalística praticada pela imprensa brasileira era “marcada por maior liberdade de produção, em especial do texto, seja ensaio crítica, comentário ou ainda da reportagem – marcada pelos estilos individuais dos próprios autores.”⁶⁹ A nova década, chamada também de “anos dourados”, caracterizou, no entanto, uma mudança de influências: o jornalismo nacional que, até então, emprestava os conceitos do modelo francês, mais dado ao publicismo e à retórica, passou a adotar a objetividade, a factualidade e o sensacionalismo do modelo norte-americano.⁷⁰ Este ‘sopro de renovação’ foi reflexo, principalmente, dos acontecimentos histórico-sociais apontados por José Carlos Fernandes no seguinte trecho:

A década de 1950, em resumo, não foi como as outras. Acenou mudanças. O mundo estava dividido pela Guerra Fria e, com licença ao clichê, a humanidade se via varrida por uma onda de otimismo e transformações que bem fazia por merecer a alcunha romântica de anos dourados. Esse “sopro de vida” era urbano. Havia música no ar, um cinema que cada vez mais ganhava as massas, o gosto pelo lazer, o

⁶⁷ PIZA, 2007, p. 34.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 35.

⁶⁹ GANDINI *apud* ROMAGNOLLI, 2005, p. 38.

⁷⁰ É importante lembrar que:

[...] os jornais, no Brasil, tradicionalmente eram mantidos com verbas governamentais, ou se nutriam de disputas de oposição, recolhendo migalhas aqui e ali, a depender do tamanho da briga entre os interessados. Em suma, a dependência de verbas estatais, o apadrinhamento político e a manutenção do público como mero observador são situações tão clássicas quanto trágicas no jornalismo brasileiro. Parte dessa tragédia – pois está se falando de um bem público e democrático – vai encontrar sua redenção na luminosa década de 1950, quando a influência do jornalismo americano vai ganhar impulso e simpatia e romper certas amarras locais – inclusive a que delegava à imprensa cultural espaços mínimos e desimportantes. (FERNANDES, 2006, p. 66.).

impulso da moda, o modernismo na arquitetura e nas letras, entre outros tantos estímulos externos que só podiam vencer a resistência dos sisudos jornais e exigir, num bater de pés, que reservassem parte de sua cota de páginas para a cultura.⁷¹

Obviamente, o jornalismo cultural não saiu ileso, como completa o jornalista:

As transformações sociais e culturais provocadas pelos “anos dourados” atingiram a linguagem da imprensa. [...] Os anos 1950 também serão marcados pela inclusão, em definitivo, do que se convencionou chamar imprensa cultural. Arte e cultura, pela primeira vez, estariam lado a lado com o noticiário político e econômico, mudança que foi o esboço de uma revolução silenciosa e, até onde se sabe, irreversível. Até então, o que havia próximo do conceito de imprensa cultural eram revistas literárias – que não surgiram como produto da imprensa diária, antes, sim, do impulso de correntes e grupos literários. [...] Pode-se afirmar que o mundo mudou muito nos anos 1950. E que a imprensa cultural ajudou a inventar aquele momento.⁷²

Neste contexto, as seções dedicadas às artes e ao exercício da crítica tornaram-se obrigatórias nos grandes jornais – principalmente, para sinalizar a maturidade do veículo que as adotava. O jornal *Última Hora*, que começou a circular em 12 de junho de 1951, é considerado pelos estudiosos um dos berços dos chamados segundos cadernos, com páginas dedicadas a temas culturais. Entretanto, o primeiro periódico diário a adotar o caderno cultural foi o mesmo *Correio da Manhã* – onde atuavam Lins e Carpeaux –, ainda nos anos 1950. Pelo *Quarto Caderno*, publicado sempre aos domingos, passaram nomes como os de Moniz Viana e Lino Grunewald (ambos críticos de cinema), o do polemista Paulo Francis (1930-1997) e de Carlos Heitor Cony, além de Ruy Castro, Sérgio Augusto e Nelson Rodrigues (1912-1980). Dois outros marcos da história do jornalismo cultural sucederam a iniciativa do *Correio da Manhã*: a criação do *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo* e do lendário *Caderno B*, do *Jornal do Brasil*.

O primeiro deles aconteceu em São Paulo, em 1956: sob a direção de Décio Almeida Prado (1917-2000) – e reunindo vários intelectuais da época – foi lançado, no dia 6 de outubro, o *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo*, que inaugurou um modelo de jornalismo cultural que, mais tarde, seria seguido por todos os cadernos de livro. As bases de sua política editorial puderam ser apreciadas nas palavras do próprio Almeida Prado, na ocasião do lançamento: “Uma publicação que se intitula literária nunca poderia transigir com a preguiça mental, com a incapacidade de pensar, devendo partir, ao contrário, do princípio de que não há vida intelectual sem um mínimo de esforço e disciplina.”⁷³

⁷¹ FERNANDES, 2006, p. 76.

⁷² *Ibidem*, p. 70-71.

⁷³ PRADO, Décio de Almeida *apud* PIZA, 2007, p. 37.

No mesmo ano, o *JB*, do Rio de Janeiro, havia passado por uma modernização que pretendia valorizar a reportagem e o visual gráfico do jornal. Como parte da reforma, quatro anos depois – em setembro de 1960 – foi criado o *Caderno B*, que segundo Piza, se tornou o precursor do “moderno jornalismo cultural brasileiro”. Dirigido por Reynaldo Jardim e diagramado por Amílcar de Castro, trazia fotografias, manchetes e chamadas na primeira página, além de agrupar as matérias de arte, cultura e variedades.⁷⁴ Ivana Barreto, no artigo *As realidades do jornalismo cultural no Brasil*, afirma que depois da criação do *Caderno B* os cadernos culturais se transformaram em objeto de desejo da maioria dos jornais brasileiros.

O *Caderno B*, que apresentava textos criativos e uma diagramação arrojada, surgiu destinado a tratar de cultura e para ser, mais do que isso, um produto cultural. [...] Diante do exposto, podemos entender como que vários dos melhores cronistas e escritores da época contribuíram para o suplemento de cultura e, sem dúvida, o “escrever bem literariamente” era o que prevalecia nos textos produzidos para o *Caderno B*.⁷⁵

O sucesso das empreitadas confirmou que a cultura podia dividir espaço com as *hard news*. Em seguida, quase todos os grandes jornais brasileiros criaram ou recriaram seus suplementos culturais, como foram os casos do *Zero Hora*, com o *Caderno H*; do jornal *O Dia*, com o *Dia D*; e da *Tribuna da Imprensa*, com a *Tribuna Bis*, entre vários outros.

Apesar das mudanças políticas dos anos 1960 – devido à Ditadura Militar (1964-1985) – e do colapso de alguns dos projetos implementados na década anterior, o jornalismo dedicado à arte e às produções culturais não perdeu todo o espaço que havia conquistado. O que se nota, porém, é uma migração de parte do conteúdo cultural da grande imprensa para as revistas e tablóides especializados, que se multiplicaram (processo acarretado pela forte censura dos anos de chumbo e que só seria revertido a partir dos anos 1980). Merecem destaque, nesta época, três publicações: as revistas mensais *Senhor*, lançada em março de 1959 sob a direção de Paulo Francis; e *Diners*, publicada entre 1967 e 1968 (ambas eram “uma mescla saborosa de reportagens interpretativas, crítica cultural, inéditos literários,

⁷⁴ Fernandes faz um apontamento interessante:

É inegável que ao tirar a cultura da redoma de vidro, o *Jornal do Brasil* colocou-a no cotidiano, mas próxima da respiração do homem comum. Era a essência de ser “b”, numa referência a segundo, a lado b dos discos de vinil, mas principalmente um assumir-se como segundo plano em relação às *hard news*, notícias quentes, da hora, que a hierarquia manda colocar no primeiro caderno – o “caderno A”. O “A” tem mais anúncios, equipes, dinheiro, mas é o segundo o primeiro a ser lido por parte expressiva dos leitores. Curioso e assustador ao mesmo tempo. (FERNANDES, 2006, p. 80.).

⁷⁵ BARRETO, Ivana. As realidades do jornalismo cultura no Brasil. *Contemporânea*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 65-73, fevereiro/2006. Disponível em: < http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_07/08IVANA.pdf>. Acesso em: 20/05/2008.

humor, roteiro e seções de moda e comportamento”⁷⁶); e o semanário *Opinião*, lançado em 1972 e bastante popular entre esquerda intelectualizada brasileira da época.

Em 1966 nasceu ainda *Realidade*, uma revista mensal inspirada no *New Journalism* norte-americano e que transformou parte do jornalismo brasileiro em uma prática política e social, baseada na estética literária. Com reportagens ousadas, na forma e no conteúdo, o periódico da Editora Abril teve repercussão imediata – e chegou a vender 500 mil exemplares após um ano de circulação. Em sua primeira fase, enfrentou tabus, cobriu guerras e abordou questões sociais até então pouco discutidas por outros veículos. Porém, como era também impulsionada pelas manifestações políticas e de contracultura do fim daquela década, a revista não saiu ileso à repressão militar dos anos 1970. Mas, mesmo com um curto período de vida – *Realidade* parou de ser editada em 1976, após anos de retaliação –, ela pôde ser considerada um divisor de águas, já que rompeu com todos os padrões daquele período, abolindo o tradicionalismo jornalístico nacional e introduzindo o que estudiosos consideram uma nova forma de participação do profissional de imprensa nas questões de seu tempo.

Outro marco da década de 1960 na história do jornalismo cultural – e porque não dizer do jornalismo brasileiro – foi o lançamento do jornal alternativo *O Pasquim*. Inicialmente publicado como tablóide semanal de humor, política e cultura (com uma tiragem de 20 mil exemplares), ao longo de sua história chegou a vender, em alguns meses, 200 mil exemplares. Na fase inicial, fizeram parte da equipe de colaboradores Millôr Fernandes, Jaguar, Ziraldo e Sergio Augusto, entre muitos outros. No entanto, à medida que a repressão da Ditadura aumentava, nos anos 1970, *O Pasquim* foi se tornando mais politizado e passou a ser, então, porta-voz da indignação brasileira – o que acabou causando a prisão de muitos de seus colaboradores. Apesar das idas e vindas, o jornal foi publicado até novembro de 1991. E sua maior contribuição para o jornalismo (cultural) foi a modernização da linguagem, usada de forma mais coloquial e personalista – uma revolução não só visual, mas principalmente verbal.

A revolução verbo-gráfico-visual operada pelo *Pasquim*, através dos anos 70, sobretudo a partir da progressiva abertura do regime, na década de 80, disseminou-se pela grande imprensa capitalista e moderna, cada vez mais desembaraçada do conformismo dos anos de chumbo do regime militar. Por outro lado, a própria liberalização informativa, aliada ao avanço do modo de produção jornalístico-industrial foi, gradativamente, impossibilitando a existência dos periódicos alternativos, tão característicos da década anterior.⁷⁷

⁷⁶ PIZA, 2007, p. 38.

⁷⁷ DIAS, Ângela Maria. A crônica contemporânea e o estilo-Pasquim. In: XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM), 2004, Porto Alegre. *Anais do XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Porto Alegre: Intercom, 2004. Disponível em: < <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/handle/1904/17297>>. Acesso em: 02/06/2008.

Foram essas duas características – a abertura política propiciada pelo fim do Regime Militar e a industrialização das produções jornalística e cultural – que determinaram os anos 1980, marcados principalmente pela liberdade de expressão, pelo progresso tecnológico dos veículos jornalísticos e pela concorrência entre os meios. Foi também nesta época, segundo Piza, que os dois principais jornais paulistas consolidaram seus cadernos culturais diários (até então predominavam os suplementos semanais): 1) a *Folha de S. Paulo* (jornal criado em fevereiro de 1921 e que, em janeiro de 1977, já havia lançado o suplemento semanal *Folhetim*, uma espécie de revista semanal com espaço dedicado ao jornalismo de arte e cultura), que lançou o caderno diário de nome *Ilustrada*; 2) e *O Estado de S. Paulo* (que já havia protagonizado a história do jornalismo cultural com o *Suplemento Literário*, em 1956), com o *Caderno 2*. “Ambos, obviamente, motivados pela maior oferta de atrações culturais do mercado, garantindo a manutenção da pauta.”⁷⁸ Daniel Piza relata tais trajetórias:

A *Ilustrada* ficou famosa por seu gosto pela polêmica [...] e por sua atenção à cultura jovem internacional, então em plena ebulição. Além de críticos incisivos e articulistas brilhantes (como Ruy Castro e Sergio Augusto), além de colunistas (Francis, Décio Pignatari, Tarso de Castro, Geraldo Mello Mourão), a reportagem característica dos cadernos de “variedades” tomou lugar – a reportagem que apresenta um nome ou uma tendência que está chamando ou deveria chamar atenção do público. [...] O caderno manteve essa variedade e quentura até meados dos anos 90, quando o peso relativo da opinião diminuiu sensivelmente, e a agenda passiva começou a se tornar dominante.

O auge do *Caderno 2* foi no final dos anos 80. Na primeira geração, Wagner Carelli, Zuza Homem de Mello, Enio Squeff e outros também esquentavam a pauta e falavam com conhecimento de causa sobre diversos assuntos. [...] Enquanto *Ilustrada* dava mais atenção ao cinema americano e à música pop, o *Caderno 2* fazia uma dosagem maior com literatura, arte e teatro – distinção que permanece mais ou menos até hoje, sem a mesma qualidade de texto e a mesma força de opinião.⁷⁹

O desenvolvimento destes dois cadernos ilustra bem os enfrentamentos do jornalismo cultural das duas últimas décadas. José Carlos Fernandes aponta que, mais que qualquer outra divisão editorial, a de cultura vivenciou diretamente o crescimento brutal da indústria do entretenimento (que, de uma forma ou de outra, também deve ser considerada matéria-prima do jornalismo cultural tanto quanto a alta-cultura). “Mas se desenvolveu uma relação de usura entre um e outro, a ponto de que a descaracterização costuma beirar a desfiguração das intenções iniciais do jornalismo cultural.”⁸⁰ O resultado imediato desta relação foi, nos anos seguintes –

⁷⁸ FERNANDES, 2006, p. 93.

⁷⁹ PIZA, 2007, p. 40-41.

⁸⁰ FERNANDES, 2006, p. 93.

sobretudo na década de 1990 e no novo século –, o aumento de espaço para o chamado jornalismo de serviço em detrimento à reportagem, à crítica e aos gêneros primordiais.

Mas antes de tal discussão, é preciso acrescentar ainda que, atualmente, a quase totalidade dos jornais brasileiros reserva algumas páginas diárias para as temáticas culturais. Além das manifestações na grande imprensa, o jornalismo cultural contemporâneo encontra também espaço em revistas mensais segmentadas, como é o caso das paulistas *Bravo!* (lançada em outubro de 1997 pela editora D’Avila e adquirida pela Abril em 2004) e *Cult* (também publicada pela primeira vez em 1997, pela Editora Bragantini); da carioca *Aplauso* (criada em 1998 com o objetivo de cobrir principalmente o circuito teatral); e a da já extinta *EntreLivros* (que circulou entre 2005 e 2007 e contou com a colaboração de colunistas como Milton Hatoum e Umberto Eco), entre outras poucas iniciativas.

Outro suporte que vem ganhando força ao longo dos anos são os livros, que, cada vez mais, seja no formato de livros-reportagens, perfis ou biografias, tematizam a cultura – como é o caso de *Sobre livros*. Por fim, o gênero tem sido envolvido ainda por um outro fenômeno atual: o crescimento sem precedentes do jornalismo on-line, por meio do qual, diariamente, surgem uma infinidade de *sites* e *blogs* voltados para a produção de notícias e críticas culturais.

Fernandes caracteriza essa profusão, particular da pós-modernidade, como um momento de diluição da cultura para além das páginas e espaços tradicionalmente dedicados a ela: “O personagem, a narrativa, as intervenções urbanas, a foto produzida, entre outras contribuições do jornalismo cultural, aparecem cada vez mais em outros espaços [...] como se tivesse havido uma contaminação endêmica dos métodos do jornalismo cultural, quando não de seus próprios temas.”⁸¹ E este seria, exatamente, o ponto em que se está hoje.

2.2.3 Jornalismo cultural no Paraná

No Paraná, o advento do jornalismo cultural foi marcado pelo periódico literário *O Jasmim*, que começou a circular em 20 de setembro de 1857. Na época, a imprensa paranaense era representada por um único jornal impresso: *O Dezenove de Dezembro*⁸² (cujo

⁸¹ FERNANDES, 2006, p. 103-104.

⁸² Em sua primeira edição, o *O Dezenove de Dezembro* publicou um longo editorial fazendo referência ao papel e a conduta da imprensa paranaense – valores estes que continuam válidos 150 anos depois:

A imprensa, como todas as instituições e coisas humanas, tem um lado bom e outro mau, pois se é origem fecunda de vantagens sociais, também com razão se lhe atribuem males gravíssimos. Às vezes solta e desenfreada como a anarquia, a

nome referenciava a data de instauração da Província do Paraná, em 1953). Ele tinha caráter de órgão oficial do governo provincial e havia sido fundado em 1º de abril de 1854, por Cândido Martins Lopes – quatro meses após a instalação do primeiro governo da província. O semanário, que em 1884 se tornou diário, já publicava, periodicamente, capítulos de folhetim, poemas, anúncios de Sociedades Culturais e de professores de música e de artes em geral. Ele circulou por 35 anos, até a Proclamação da República, em 1889, e marcou a primeira fase da imprensa paranaense.

Entretanto, é mesmo com *O Jasmim* – tido como o segundo jornal do Estado – que o jornalismo de cultura paranaense tem seu pontapé inicial: saído da mesma tipografia que imprimia *O Dezenove de Dezembro*, sua missão seria suprir as deficiências do veículo oficial, pouco criterioso no que dizia respeito à publicação de material literário. Caracterizado como um periódico recreativo, voltado para as moças, sua contribuição fundamental foi a abertura de espaço à promoção de matérias literárias, poesias líricas, além de artigos diversos sobre moral e bons costumes, variedades, passa-tempos e notícias sobre a sociedade da época. A respeito de sua linha editorial, a professora e estudiosa Cassiana de Lacerda Carollo acentua:

[...] configurando uma postura semelhante àquela adotada pelo *O Dezenove de Dezembro*, exposta no editorial que deu início ao primeiro jornal do Paraná, *O Jasmim*, periódico literário e recreativo, se anunciará como um periódico “alheio inteiramente à política”, preocupado com o “preenchimento do dever da civilidade” e “respeito à moral e à região” e interessado em não ferir suscetibilidades. O conceito do jornal literário e recreativo já traduz uma concepção de literatura como distração ou como forma de preenchimento do tempo ocioso, daí a referência especial à leitora do sexo feminino.⁸³

Apesar de sua importância, a imaturidade da imprensa da época determinou uma vida útil de apenas oito edições para *O Jasmim*. Sua influência, no entanto, não se restringiu ao gosto cultural da época. Devido ao formato próximo de uma revista, estudiosos apontam que

imprensa atropela tudo, nada é para ela sagrado, nada inviolável; não há poder que respeite, nem preceito a que submeta-se; ataca e escarnece do que é mais caro e precioso ao homem; subverte e desmorona sem nada edificar, e no lugar das ilusões apenas deixa o malogro e o desespero: eis o seu lado mau. Outras vezes, porém, desveladamente ocupada em investigar só a verdade útil e profícua ao país a imprensa, tomando a iniciativa do bem, discute as questões de maior interesse para a sociedade, orienta e dirige a opinião na senda do progresso e dos melhoramentos. Debaixo desse aspecto, ela labuta profunda homenagem à moralidade e nega curvar-se ao espírito de partido, nem ao interesse pecuniário, declara guerra à mentira, à hipocrisia e às paixões vis e odientas: eis o belo lado da imprensa. (O DEZENOVE DE DEZEMBRO, n. 1, Curitiba, abril de 1854. *Apud* OLIVEIRA FILHA, Elza Aparecida. Apontamentos sobre a história de dois jornais curitibanos: *Gazeta do Povo* e *O Estado do Paraná*. *Cadernos da Escola de Comunicação da Unibrasil*, v. 2, p. 86-101, 2004.).

⁸³ CAROLLO, Cassiana Lacerda *apud* MILLARCH, Aramis. *Os livros do Paraná* (III). Disponível em: <<http://www.millarch.org/ler.php?id=9264>>. Acesso em: 26/05/2008.

ele teria dado início “a uma constante na cena cultural paranaense: a edição de revistas literárias, numa espécie de movimento que ganharia impulso décadas depois”.⁸⁴ No livro *Jornalismo cultural: um resgate*, a pesquisadora Selma Suely Teixeira sintetiza, em uma breve abordagem, a história do jornalismo cultural em Curitiba. Segundo ela, foi a partir de 1880 que a capital paranaense viveu um grande surto editorial e literário.⁸⁵

Antes de adentrar o período profícuo que caracterizou o final do século XIX, porém, é importante ressaltar aqui dois pontos que se sobressaíram desde os primórdios da tematização cultural paranaense – a se exemplificar pela dualidade da convivência entre *O Jasmin* e *O Dezenove de Dezembro* e pelo conteúdo que priorizavam. O primeiro deles diz respeito a uma característica nacional: no Paraná, as primeiras publicações culturais abordavam, sobretudo, a literatura. As outras temáticas culturais, como as artes plásticas, o teatro e a música, só seriam definitivamente agregadas no século seguinte. O segundo aponta para a convivência permanente de duas vertentes do jornalismo cultural: aqui, a tematização das artes ocupou espaço, paralelamente, nos jornais diários – o que mais tarde viria a ser chamada de grande imprensa – e nas revistas e publicações específicas da área. Fato que ficará visível nos exemplos que se seguem.

Assim, em um primeiro momento, destacaram-se os periódicos segmentados. Em 15 de janeiro de 1881, foi publicada a primeira edição da *Revista Paranaense*, também considerada um marco no jornalismo de arte e cultura do Estado. “No programa de apresentação, afirmava que a imprensa paranaense ressentia-se da falta de um periódico dedicado às letras, ciência e artes.”⁸⁶ Nos anos seguintes, foi a vez das revistas humorísticas: *O Guarany* (1891), *Fanfarra*, *Caras e Carrancas*, *O Olho da Rua* e *A Carga!* (1907), responsáveis por registrar o grande momento da caricatura paranaense. Participaram destas publicações os principais expoentes da divulgação cultural da época, como Leôncio Correia, Dario Vellozo, Lindolfo Pombo, Antonio Braga, Silveira Neto, Augusto Stresser e Brasília Costa – nomes que iriam se repetir inúmeras vezes na história do jornalismo do Paraná.

Ainda no final do século, foram publicadas a *Revista do Paraná* (1887), a primeira ilustrada por processo litográfico, e *A Galeria Ilustrada* (1888), responsável por levantar debates filosóficos e refletir as inquietações locais –, ambas de grande importância gráfica, literária e documental. Em 1890, saiu a primeira edição da revista *Clube Curitibano*, editada

⁸⁴ FERNANDES, 2006, p. 119.

⁸⁵ TEIXEIRA, Selma Suely (Org.). *Jornalismo cultural: um resgate*. Curitiba: Gramofone, 2007.

⁸⁶ PILOTTO, Osvaldo. *Cem anos de imprensa no Paraná: 1854-1954*. Curitiba: Instituto Histórico Geográfico e Etnográfico Paranaense, Estante Paranista, 1976. p. 14.

por Cyro Velozzo e considerada o marco do início da manifestação do Simbolismo no Paraná. Seus redatores eram Padre Alberto, José Gonçalves, Dr. Cunha Brito e João Ferreira Leite. Já entre os colaboradores figuraram nomes como Emiliano Pernetta, Julio Pernetta e Romário Martins. José Carlos Fernandes cita ainda várias outras revistas fiéis ao espírito simbolista, “que bebia nos ideais gregos e num certo exotismo da linguagem”, e de grande importância para o cenário cultural da época:

[...] estima-se que cerca de 20 revistas tenham sido publicadas pelo núcleo de poetas simbolistas da cidade. São exemplos *O cenáculo* (1895-1897), *Revista Azul* (1893), *Galáxia* (1897) *Pallium* (1898), *Revista do Brasil* (1898), *Jerusalém* (1898), *O sapo* (1898-1902), *Esfinge* (1899), *Azul* (1900), *Breviário* (1900), *Turris Ebúrnea* (1900), *Acácia* (1901), *Victrix* (1902-1903), *Ramo de Acácia* (1912), *Mirto e Acácia* (1920). Entre os autores constantes numa e noutra publicação destacaram-se Dario Vellozo, Silveira Neto, Júlio Pernetta, Chichorro Júnior, Emiliano Pernetta, Rocha Pombo, Romário Martins, Nestor de Castro. De fora da cidade, foram *habitués* nas revistas literárias locais Raimundo Correia, Olavo Bilac (ambos em *O Sapo*) e Cruz e Souza.⁸⁷

As publicações deste período foram responsáveis, sobretudo por uma constante busca pela construção da identidade cultural própria do Paraná.⁸⁸ Grande parte dos intelectuais e artistas da época, envolvidos com as manifestações locais, tinha consciência da necessidade de inserir o Estado no cenário cultural nacional como detentor de uma cultura própria e diferenciada. Personalidades como Silveira Neto, Julio Pernetta e Romário Martins foram os principais diretores e colaboradores de publicações com esta proposta, “gente que compôs a vida literária paranaense, para se firmar na eclosão do novo século”.⁸⁹

O início do século XX trouxe consigo a publicação das revistas *Paraná Moderno* (1910), *O Miko* (1914), *Revista do Povo* e *O garoto* (1916), *Anzol* (1921), *Ilustração Paranaense* (1927-1933), *A rua* (1931), entre outras. Elas continuaram sendo o principal meio pelo qual os intelectuais paranaenses propagavam suas idéias. É nesta época também que o movimento Paranista, criado para incitar a busca por uma característica genuinamente

⁸⁷ FERNANDES, José Carlos *apud* _____, 2006, p. 119.

⁸⁸ Como é o caso do apelo publicado por Dario Velozzo na revista *O Cenáculo*, em 1895:

Queremos o auxílio e o apoio dos que labutam valorosamente para que o Paraná se não conserve alheio ao movimento científico-literário do Brasil, para que o Paraná tenha literatura, para que o Paraná reaja contra a fratricida inércia do Indiferentismo sem nervos, concorrendo com robustos elementos para a autonomia da Pátria [...], reagindo contra o cosmopolitismo que nos avassala, que nos corrompe, que nos submerge, esmaga e destrói [...]" (VELOZZO, Dario *apud* MARCHETTE, Tatiana Dantas. *Corvos nos galhos das acácias – o movimento anticlerical em Curitiba 1896-1912*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1999. p.23.).

⁸⁹ PILOTTO, 1976, p. 33.

paranaense, adquiriu espaço entre os principais atores que atuavam no cenário cultural e tomou o lugar das publicações simbolistas.

Após 1930, período denominado por Fernandes como “pré-*Joaquim*” – que antecedeu o nascimento de uma das publicações mais importantes daquele século – continuaram surgindo revistas literárias “encampadas pela geração 1940 do Modernismo” (estudiosos consideram que, até a década de 1940, o movimento modernista no Paraná era praticamente inexistente). Entre elas: *Moços* (1939), *A palavras* (1939), *A Ilustração* (1939-1945), *O livro* (1939-1945), *A idéia* (1943), o suplemento *Gran-Fina*, do jornal *O Dia* (1940- 1941).⁹⁰

Contudo, o grande marco do jornalismo cultural paranaense da primeira metade daquele século foi mesmo a revista de ação e tensão cultural *Joaquim*⁹¹. A publicação foi lançada em 1946, sob a direção de Erasmo Pilotto, Antonio Walger e Dalton Trevisan – que já havia revelado seu talento na revista *Tingüü*, considerada a precursora da que estava surgindo. Em pouco mais de dois anos de circulação (de abril de 1946 a dezembro de 1948), *Joaquim* reuniu a nata da literatura e das artes visuais brasileiras. Fizeram parte da equipe expoentes nacionais como Antonio Cândido, Carlos Drummond de Andrade, Di Cavalcanti, Oswald de Andrade, José Paulo Paes, além de figuras do Paraná como Guido Viaro, Euro Brandão, Violeta Franco, Renina Katz e Poty Lazzarotto.

Na tese *Joaquim contra o Paranismo*, Luiz Cláudio Soares de Oliveira esclarece que a revista não apontava escolas a serem seguidas. Sua proposta era criar uma nova mentalidade, além de pensar novos caminhos para a arte e para os artistas. “*Joaquim* parecia surgir não para explicar, mas para provocar, instigar.”⁹² Fernandes assinala com precisão a importância que a revista teve na nova fase do jornalismo cultural local e no processo de amadurecimento de um dos maiores literatos de Curitiba:

Assim como a Primeira Grande Guerra sinalizou o término do ciclo das revistas simbolistas, o fim da Segunda Grande Guerra, em 1946, faz com que a *Joaquim* inicie uma nova etapa dessa história. Foram 21 números e uma revolução, cuja força se anuncia numa publicação anterior do próprio Dalton Trevisan, a revista *Tingüü*, que saiu entre 1940 e 1943. [...] “o Dalton da *Tingüü* é ainda muito jovem. A revista foi um crime irresponsável da infância. Naquele momento, ele sofria a influência

⁹⁰ FERNANDES, 2006, p. 120.

⁹¹ A primeira edição da revista explica que o nome próprio foi escolhido para homenagear todos os Joaquins do Brasil. Mais do que isso, tal escolha reflete o desejo de popularização e democratização do corpo editorial da publicação, já que Joaquim é considerado um dos nomes mais populares no Brasil.

⁹² OLIVEIRA, Luiz Claudio Soares. *Joaquim contra o Paranismo*. 234 f. Tese (Mestrado em Estudos Literários). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005. p. 66.

nociva de escritores passadistas do Paraná, como Rodrigo Júnior. O Dalton moderno que aprendemos a gostar e a respeitar está na *Joaquim*”.⁹³

A revolução apontada por Fernandes é nada menos que a consolidação do movimento modernista e a retomada de uma atitude combativa, responsável pelo reposicionamento do Estado frente ao cenário cultural nacional. Ao propor novas formas de expressão, tanto nas letras como nas artes visuais, a publicação incitou uma nova postura: combater as tendências dominantes do Paranismo e do Simbolismo e reivindicar uma maior participação da classe artística e intelectual junto às questões sociais, como esclarece Oliveira:

Joaquim colocava-se em campo nem tentando copiar o Modernismo, tampouco reproduzindo a literatura regional, uma vez que era uma revista cosmopolita e refletia isso em seus textos. Procurava, portanto, um outro caminho, um caminho próprio de ascensão que, ao mesmo tempo, propunha mostrar uma personalidade local e obter um reconhecimento nacional.⁹⁴

Embora tenha tido um fim abrupto e sem explicação definitiva, em suas 21 edições, *Joaquim* construiu um marco divisor de águas e determinante na história do jornalismo cultural paranaense, elevando-o a outro patamar.

Antes de *Joaquim* houve no Paraná alguma revista de importância nacional, como a *Cenáculo*, do movimento Simbolista, no final do século XIX. Depois de *Joaquim*, a tradição de revistas ou veículos de imprensa culturais no Paraná prolongou-se com uma série de títulos, entre os quais *Raposa*, ou *Nicolau*, ou as atuais *Rascunho* e *Et Cetera*, com tendências mais ou menos polêmicas, mas nenhuma delas marcou tanto um momento histórico e cultural quanto a *Joaquim*. Tudo porque a revista nascida em 1946 rompeu com um padrão e discutiu o Paranismo de forma contundente e por isso representa uma “ponta histórica” da imprensa cultural [...].⁹⁵

Nos anos seguintes, a imprensa local – nomeada por Fernandes como “pós-*Joaquim*” – viu nascer a *Revistas Guáira*, editada de fevereiro de 1949 a dezembro de 1955, sob a direção de De Plácido e Silva. Com pretensões cosmopolitas, tornou-se uma das mais importantes publicações regionais. Ao refletir uma tendência nacional, a década de 1950, segundo Selma Teixeira, revelou um dos maiores períodos de efervescência cultural no Paraná. “Jornais e revistas de Curitiba acompanhavam de perto toda essa movimentação artística, mantendo colunas diárias e espaço mensais reservados.”⁹⁶ Entre os responsáveis por manter o público

⁹³ FERNANDES, 2006, p. 120-121.

⁹⁴ OLIVEIRA, 2005, p. 86.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 198.

⁹⁶ TEIXEIRA, 2007, p. 16.

atualizado sobre as diversas manifestações estavam Roberto Menghini, Rogério Dellê, Amauri Parchen, Glauco de Sá Brito, Eddy Franciosi, Ary Fontoura e Sylvio Back.

Desta forma, até meados do século XX, o que se observava, em geral, era o envolvimento de inúmeros jornalistas na produção de revistas culturais – representantes da tendência segmentada de tematização da cultura. Porém, a imprensa denominada cultural desenvolvia-se paralelamente ao jornalismo diário (aquele voltado para as notícias de política, economia e policial). Fernandes explica que, desde o final do século XIX, os exemplos de revistas deste tipo foram muitos, particularmente no Paraná. Todavia, elas “jamais interferiram no dia-a-dia da notícia. Não se tratava, a rigor, ainda, de jornalismo cultural, tal como se entende hoje”.⁹⁷ Foi principalmente a partir da segunda metade do século que a grande imprensa passou a incorporar essa prática como jornalismo, admitindo a convivência da produção de notícias culturais com as demais e consolidando, assim, a outra vertente do jornalismo de arte e cultura.

Essas transformações começaram a ser pontuadas pela inauguração do jornal *Folha de Londrina*, em 1948 – editado em Londrina; do jornal *O Estado do Paraná*, em 1951; e, na mesma data, da revista *Panorama* – fundada por iniciativa de Adolfo Soethe, em Londrina, e caracterizada como uma revista cultural noticiosa mensal. Em 1955, vinculado aos *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand, surgiu também o jornal *Diário do Paraná*. Foi neste período que começaram a despontar alguns dos grandes nomes do jornalismo cultural paranaense, tais como Luiz Carlos Zanoni, Carlos Roberto Maranhão, Aramis Millarch, Eduardo Rocha Virmond, Violeta Franco, Luiz Geraldo Mazza, entre outros.

A década seguinte seria marcada por um fator determinante na mudança de hábito do público e no papel do jornalismo de arte e cultura. Teixeira sintetiza de forma contundente:

[...] a inauguração dos dois primeiros canais de televisão no Paraná: em 29 de outubro de 1960, a *TV Paranaense, Canal 12*, idealizada por Nagib Chede e, em dezembro do mesmo ano, a *TV Paraná, Canal 6*, emissora integrante dos *Diários Associados*. A novidade desse veículo de comunicação que levava a diversão ara dentro das casas dos então assíduos frequentadores dos palcos e cinemas da cidade tirou a população das sessões de cinema e dos espetáculos de teatro. A imprensa local logo passou a refletir essa mudança de hábitos, reduzindo os espaços reservados à divulgação de informações culturais a uma coluna, ou a apenas um canto de página. [...] Para suprir essa necessidade surge a *TV Programas*, a primeira revista especializada em televisão do Paraná.⁹⁸

⁹⁷ FERNANDES, 2006, p. 75.

⁹⁸ TEIXEIRA, 2007, p. 17.

Passado o impacto inicial do advento da televisão, os anos 1970 inauguraram um novo capítulo nessa história: o jornal *Diário do Paraná* (fundado em 1955) começou a publicar o *Anexo*, um caderno específico para a área cultural. Encartado pela primeira vez no dia 23 de dezembro de 1975, ele estava sob a direção da jornalista Marilú Silveira. Tratava-se, na verdade, de “uma iniciativa (pioneira) do designer e poeta Reynaldo Jardim – que trazia na bagagem a criação nada menos do que o *Caderno B* do *Jornal do Brasil*, um marco do jornalismo cultural brasileiro.”⁹⁹ Segundo a própria editora do novo suplemento, o *Anexo* era “um caderno cultural vibrante, bonito, bem diagramado, de agradável leitura, criativo (que) causou um alvoroço na cidade e todos os artistas queriam ser colaboradores”.¹⁰⁰

Uma das maiores contribuições do *Anexo* foi, além do pioneirismo, reunir grande parte dos artistas e fomentadores culturais da capital, incendiando tanto a produção quanto a imprensa cultural da época. Entre os que colaboraram estiveram Paulo Leminski, João Manuel Simões, Roberto Gomes, Francisco Dely, Solda, Miran, Sylvio Back, entre muitos outros. No entanto, o suplemento foi extinto em 1978 – os dados são incertos, mas Fernandes aponta que a proposta do *Anexo* teve continuidade no suplemento *A Raposa*, encartado inicialmente no próprio *Diário do Paraná* e, depois, entre 1981 e 1982, reabilitado pela Fundação Cultural de Curitiba (FCC) como semanário independente.¹⁰¹

Seguindo seus instintos criativos, o jornalista Reynaldo Jardim foi responsável também, em 1978, pela criação de outro veículo cultural: o semanário *Pólo Cultural*¹⁰², publicado pelo Escritório de Promoção da Cultura Paranaense – de sua propriedade. Ao priorizar a reprodução de artigos e ilustrações assinadas por intelectuais do Paraná, o suplemento conquistou um lugar de destaque na história da imprensa cultural local, mesmo tendo durado apenas 34 edições. Outro importante caderno de cultura, que circulou entre 1977 e 1979, foi o *Elenco*, do jornal *Correio de Notícias*. Muito estimado pela classe artística da época, ele era um importante canal de divulgação de suas produções. Na mesma

⁹⁹ FERNANDES, 2006, p. 121.

¹⁰⁰ SILVEIRA, Marilú *apud* TEIXEIRA, 2007, p. 18.

¹⁰¹ *Confer* FERNANDES, 2006, p. 121.

¹⁰² *Pólo Cultural* também foi responsável por dar continuidade à proposta de transformar Curitiba em um centro nacional de cultura (idéia encabeçada por Reynaldo Jardim e Marilú Silveira ainda no *Anexo*), como se constata no editorial da primeira edição – datada de 15 de março de 1978:

“[...] Agora, decorrido mais de um ano, a possibilidade de se lançar um semanário independente dedicado a divulgação de assuntos artísticos, urbanísticos, literários, filosóficos e científicos, é uma clara demonstração que se tornou viável dinamizar a vida comunitária de maneira a extrapolar nossas fronteiras estatais.” (JARDIM, Reynaldo *apud* TEIXEIRA, 2007, p. 18-19.).

década, foi publicado ainda o suplemento cultural *Fim de semana*, de *O Estado do Paraná* (editado por Rosirene Gemael), e o caderno *Rascunho*, do jornal *Folha de Londrina* (editado por Carlos Verçosa).

A história do jornalismo de arte e cultura na década de 1970 aponta para uma característica bastante recorrente das publicações da área, no Paraná: a maioria indiscutível dos suplementos culturais sobreviveu por um curto período. Os anos que se seguiram à extinção dos cadernos citados foram marcados por um “jornalismo cultural de coluna ou de canto de página”, ou seja, o espaço destinado às produções artísticas na imprensa diária era cada vez menor. Outra característica marcante, observada ao longo de todo o histórico, é a de que as publicações culturais sempre dependeram de iniciativas individuais ou de pequenos grupos, como os protagonistas Dario Velloso, Dalton Trevisan, Reynaldo Jardim, entre outros já citados. Segundo Fernandes, esse caráter individualista e até mesmo, por vezes, doméstico da imprensa só seria definitivamente “driblado quando a imprensa local, ou seja, as empresas de comunicação, assumisse essa editoria como parte de suas responsabilidades”.¹⁰³

Contudo, a chegada da década de 1980 trouxe consigo um sopro de renovação para a imprensa paranaense, ainda que apartado do jornalismo diário. Nascia o jornal *Nicolau*¹⁰⁴, lançado em julho de 1987 pela Secretaria de Cultura do Estado do Paraná e sob a direção do escritor e jornalista Wilson Bueno. Segundo alguns estudiosos, a publicação teria surgido para reforçar a já tradicional divulgação das qualidades literárias do estado. Inaugurando uma nova época, marcada pela liberdade de idéias, permitida pela abertura política, “seu objetivo maior era um compromisso mensal com a cultura, o que impediu que o periódico se transformasse num porta-voz da ideologia oficial. Pelo contrário, teve uma proposta independente e de abertura para as mais variadas correntes de pensamento e influências estéticas”¹⁰⁵ – motivo pelo qual, segundo o professora Maria Lúcia Vieira, *Nicolau* foi muito elogiado (entre seus admiradores estavam ninguém menos que Paulo Francis, Millôr Fernandes e Octavio Paz).

O jornal foi publicado até 1998 (Bueno ficou na direção apenas até 1994) e, em 11 anos de circulação – período que pode ser considerado longo se comparado ao tempo de vida de outros suplementos de cultura –, alcançou uma visibilidade surpreendente que auxilia a mensurar sua importância para Curitiba.

¹⁰³ FERNANDES, 2006, p. 123.

¹⁰⁴ O nome, que significa povo vitorioso, foi escolhido em homenagem às várias correntes imigratórias que contribuíram para a formação da cultura paranaense, como por exemplo, os poloneses, ucranianos, italianos, árabes e alemães.

¹⁰⁵ VIEIRA, Maria Lúcia. Um periódico cultural em busca de poesia. *Revista e-lettras*, Curitiba, n. 3, novembro/2001. Disponível em: <<http://www.utp.br/eletras/ea/eletras3/art02.htm>>. Acesso em: 28/05/2008.

O jornal era bimestral e os desafios não eram poucos. Com uma equipe de quatro pessoas, era preciso desenvolver um jornal que abrangesse toda a cultura atual e o que mais achassem importante. A princípio, o *Nicolau* teve 200 mil exemplares impressos. Um número assombroso. Mas era necessário, pois a mala direta o distribuía em todas as bibliotecas do país, e todas as universidades, para todas as pessoas que se cadastravam (gratuitamente) para recebê-lo e também em algumas universidades americanas que tinham muitos estudantes brasileiros. Ele passou a ser encartado nos principais jornais do Paraná. Até em Portugal ele foi distribuído. Eram mais de 20 mil assinantes.¹⁰⁶

Por outro lado, nos mesmos anos 1980, merecem destaque ainda o caderno diário *Programe-se* (com oito páginas), encartado no *Correio de Notícias*, sob direção de Rosirene Gemael; e o semanário *Bom Domingo* (com 16 páginas), do mesmo jornal, que circulava aos finais de semana. O primeiro era responsável pela agenda da cidade e uma ou duas matérias elaboradas. Já o segundo publicava longas entrevistas, matérias de página inteira com análises e opinião, além de artigos opinativos e críticas literárias. Colaboraram com os dois cadernos Celina Alvetti (que escrevia sobre teatro), Lélío Sotto Maio (sobre cinema), Francisco Alves dos Santos (sobre cinema nacional), Carlos Gaetner (sobre música), Cláudio Setto (sobre artes plásticas), Cecília Zokner (sobre literatura), além de literatos, artistas e intelectuais como Paulo Leminski, Alice Ruiz, Helena Kolody, Valêncio Xavier, Solda, Key Imaguire, entre outros.

Para completar o histórico do jornalismo cultural paranaense na grande imprensa – e compreender o modelo praticado atualmente – é preciso citar ainda outras duas iniciativas: a primeira é o caderno *Almanaque*, do jornal *O Estado do Paraná*; e a segunda, o *Caderno G*, da Gazeta do Povo. A criação do *Almanaque*, na década de 1980, foi precedida por uma coluna sobre cultura, assinada pela jornalista Adélia Maria Lopes, às sextas-feiras. Aliás, como já citado, as colunas marcaram o período que sucedeu a extinção dos grandes cadernos culturais (que fizeram sucesso principalmente na década de 1970) e foram responsáveis por alocar todas as manifestações culturais em pequenos espaços. Segundo Selma Suely Teixeira, entretanto, a intelectualidade curitibana da época tinha grande interesse em divulgar suas produções, contribuindo para o sucesso das colunas como a de Adélia. “Essa procura levou os dirigentes do jornal a entenderem que era chegado o momento de transformar a coluna em página e, na seqüência, no caderno cultural *Almanaque*.”¹⁰⁷ A profissionalização e o sucesso do suplemento só vieram, porém, nos anos 1990, quando o jornalista Aramis Millarch assumiu o comando e passou a assinar uma coluna diária, intitulada *Tablóide*, sobre música e cinema. Ao longo de seus mais de 20 anos (período em que alternou momentos de maior e menos importância e

¹⁰⁶ ORTE, Paola de. *A vida ilustrada de Wilson Bueno*. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

¹⁰⁷ TEIXEIRA, 2007, p. 19.

influência local), o *Almanaque* publicou resenhas, grandes entrevistas e boas reportagens culturais. Atualmente, contudo, ocupa pouco espaço das páginas de *O Estado do Paraná*, limitando-se a publicar jornalismo cultural de serviço.

A segunda iniciativa só teria início uma década depois. Até os anos 1990, a *Gazeta do Povo* (que circulava desde 1919) não possuía nenhum caderno específico de cultura – o que havia, na época, era uma página intitulada *Gazeta nas Artes*, em que a jornalista Adalice Araújo publicava algumas notícias. Ao perceber a lacuna existente, somada ao vazio deixado pela morte do jornalista Aramis Millarch, no dia 29 de março de 1992, o jornal lançou o *Cultura G*, com duas páginas durante a semana e quatro aos domingos, inteiramente dedicado à cultura. Devido ao sucesso da empreitada, dois anos depois o projeto se consolidaria, como completa Fernandes: “Em 17 de junho de 1994, sai o primeiro caderno, com o nome de *Caderno G*, pautando-se nos modelos nacionais. [...] o *Cultura G* que saía no corpo do jornal foi sendo substituído por cadernos e pelo novo nome. [...] pela primeira vez uma circulação de grande porte beneficiava a área de artes e espetáculos.”¹⁰⁸ Diferente das revistas literárias que haviam marcado a maior parte da história paranaense, a proposta do novo suplemento era abordar a cultura de forma noticiosa, trazendo serviços, reportagens e críticas. Mas assim como aconteceu com o *Almanaque*, na chegada do século XXI, o *Caderno G* também foi vítima da crise financeira e, nos dias de hoje, tem seu espaço bastante reduzido.

Por fim, o jornalismo cultural contemporâneo paranaense tem encontrado mais espaço nos periódicos e revistas específicas – como já citado, resultado, na maioria das vezes, de esforços individuais e particulares. Um bom exemplo é a revista literária trimestral *Coyote*, idealizada pelos editores e poetas Marcos Losnak, Rodrigo Garcia Lopes e Ademir Assunção e editada desde 2002, em Londrina. A publicação traz desde entrevistas até poemas e ensaios de autores de vários países, mantendo sempre um espírito irreverente e crítico. Em Curitiba, a Travessa dos Editores publica desde 2003 a *Et Cetera*, revista de literatura e arte. Figuram em suas páginas desde autores conhecidos como Dalton Trevisan, Sérgio Fantini, Ernani Buchmann e Roberto Gomes, até ilustres desconhecidos que possuem alguma atuação literária.

É também na capital paranaense que nasceu um dos mais expressivos jornais sobre literatura dos dias de hoje, o *Rascunho*. A exemplo do que acontecia nas décadas de 1980 e 1990, o periódico também foi precedido por uma coluna de resenhas e críticas literárias no *Jornal do Estado*, assinada pelo jornalista Rogério Pereira e publicada todas as segundas-feiras. Tempos depois, passou a ser encartado semanalmente no mesmo jornal, como

¹⁰⁸ FERNANDES, 2006, p. 124.

suplemento literário, de oito páginas (a primeira edição saiu em 8 de abril de 2000). Segundo Pereira, a idéia era fazer um jornal que valorizasse o texto, em contraponto à frugalidade, rapidez e concisão do jornalismo em geral.¹⁰⁹ A iniciativa deu tão certo que logo o *Rascunho* se tornou independente. E de oito passaram a ser publicadas, mensalmente, 32 páginas (com tiragem de cinco mil exemplares distribuídos gratuitamente).

Editorialmente, o jornal é dividido em quatro cadernos: os dois primeiros destinados à literatura brasileira; o terceiro (denominado *Viramundo*) trata de literatura estrangeira; e o quarto caderno (*Dom Casmurro*) abriga a criação literária de diversos autores: contos, poesia, crônicas etc. Entre os colaboradores, figuram mais de 200 resenhistas e articulistas do Brasil e até mesmo de outros países. Pessoas que, embora não recebam nada pela contribuição que oferecem, motivadas pela paixão, trabalham para promover nas páginas do jornal um amplo palco para as discussões literárias – relembrando os bons tempos em que jornalismo cultural e literatura caminhavam juntos.

Por fim, para encerrar a discussão do tema, é necessário apontar como as trajetórias históricas apresentadas até aqui influenciaram e culminaram na maneira como o jornalismo diário cobre as temáticas culturais. Da mesma forma como os jornais contemporâneos não são mais iguais aos primeiros periódicos, a cobertura de arte e cultura também não é a mais a mesma. Segundo alguns teóricos, ela não só perdeu espaço, mas se banalizou. Para outros, porém, ela é fruto das transformações sociais e culturais que acometeram a humanidade. Seja de uma forma ou de outra – as conclusões serão apresentadas a seguir –, é só por meio desta análise que será possível compreender os caminhos confluentes e dissonantes que a prática jornalística e a literatura mantiveram ao longo dos séculos, convivência esta que será detalhada no capítulo seguinte.

2.3 UMA DISCUSSÃO CONTEMPORÂNEA

Parte representativa dos estudos contemporâneos acerca do jornalismo cultural tem apontado para um fenômeno característico do século XX: a mera repetição das demandas e imperativos da indústria cultural nas páginas dos suplementos e periódicos da grande imprensa voltados para as artes. Em outras palavras, a discussão atual sobre a tematização da cultura na mídia estaria permeada por uma visão, por vezes pessimista, de que o jornalismo

¹⁰⁹ PEREIRA, Rogério. Por Julio Daio Borges. *Digestivo Cultural*. São Paulo, 4 set. 2006. Entrevista. Disponível em: <<http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=5>>. Acesso em: 25/05/2008.

cultural se rendeu à indústria de bens de consumo. Seria a crise vigente apontada (anteriormente) por Daniel Piza – bem como por vários outros profissionais da área – e poeticamente retratada pelo jornalista Gilberto de Mello Kujawski:

O jornalismo se agita de hora em hora, sob o jugo da urgência, do efêmero e do ruidoso, ao passo que o compromisso da cultura é com o permanente, com a serenidade. Durante algum tempo foi possível a convivência entre o jornalismo e a cultura, mas há sinais veementes de que aquele termo de bom viver expirou. O jornalismo acabou engolindo a cultura, em nome dos interesses de mercado, da economia de papel e outras razões respeitáveis, mas prosaicas. Os suplementos de cultura são sumariamente suprimidos, ou então se transformam em doces cadernos de variedades. A cultura perde a guerra.¹¹⁰

A prevalência de pautas que contemplam os produtos e, ao mesmo tempo, menosprezam os processos, seria fruto da produção de obras culturais em escala, que gerou um enorme impacto sobre os hábitos e valores sociais, a partir da década de 1950, e da não menos rápida modernização dos jornais. Piza afirma que a imprensa se viu forçada a acompanhar a ampliação da indústria cultural por ser, o próprio jornalismo, personagem importante da era da reprodutibilidade técnica. Isto teria tornado o setor de entretenimento um dos mais ativos e promissores da economia global.¹¹¹

O resultado desta invasão seria a predominância do jornalismo de serviço, que se encarrega de fazer listas infindas, apontando quais os eventos culturais irão acontecer em determinado período; o atrelamento excessivo à agenda, em que só seriam pautados os lançamentos de produtos culturais, independente de sua qualidade; e a drástica redução do espaço de crítica e reflexão (que marcou o jornalismo cultural nos séculos anteriores). Sob essa perspectiva, hoje, seria difícil encontrar uma cobertura abrangente, investigativa e reflexiva de temas culturais, bem como de políticas e *marketing* cultural, do envolvimento do poder público com a cultura, do patrimônio cultural ou mesmo dos processos que estão por trás dos lançamentos do mercado. Os cadernos diários estariam cada vez mais superficiais e pasteurizados e os semanários, cada vez mais parecidos com os diários.

Sob uma ótica ainda mais extrema, para José Carlos Fernandes, os jornais, como parte do mercado editorial brasileiro, seriam inclusive uma das engrenagens da indústria cultural.

Mais do que qualquer outra divisa editorial, o jornalismo cultural enfrenta, sem armaduras, o crescimento brutal da indústria do entretenimento – mundo do qual é fiel depositária, servo e vítima. [...] A grosso modo, o chamado entretenimento é matéria-prima do jornalismo cultural tanto quanto a alta-cultura. Mas se desenvolveu uma

¹¹⁰ KUJAWSKI, Gilberto de Mello. O jornalismo cultural em crise. *Comunique-se*. Disponível em: <<http://www.comunique-se.com.br/>>. Acesso em: 20/04/2008.

¹¹¹ PIZA, 2007, p. 44.

relação de usura entre um e outro, a ponto de que a descaracterização costuma beirar a desfiguração das intenções iniciais do jornalismo cultural.¹¹²

Tal conflito seria facilmente identificado pela desvantagem das matérias clássicas da imprensa cultural em relação às seções de variedades e pela passividade atribuída ao público (visto como meros consumidores). As pautas culturais estariam, assim, revestidas da idéia de “interesse público” – como, por exemplo, a estréia de um filme que vai levar centenas de pessoas às salas de projeção nos finais de semana ou o lançamento de um livro que se tornará *best seller* instantâneo. “Esse tipo de informação atende mais aos interesses de mercado do que ao público ou à maneira como o público frui a cultura: sem método, sem agenda, com uma liberdade de uso de tempo.”¹¹³

András Szantó aponta, em seu artigo *Um quadro ambíguo*, as principais diferenças entre os dois modelos de jornalismo cultural: aquele inicial, praticado nos séculos XVIII e XIX, e o contemporâneo, muito criticado pelos estudiosos da área.¹¹⁴ O crítico também retrata como eles se relacionam. As premissas que distinguem essas duas abordagens, que estariam competindo nos Estados Unidos e em muitos outros países, como o Brasil, ficam bastante claras:

O primeiro modelo, que eu chamaria de “tradicional”, baseia-se na idéia de que nós, editores de jornais, fazemos as escolhas relevantes – saímos e vemos o que está acontecendo na cultura, e decidimos que isso, isto e aquilo são importantes. E publicamos esses assuntos importantes no jornal. O leitor pode não compreender tudo que escuta ou vê, mas temos nossos críticos, e podemos explicar porque esse evento cultural é importante. Pode-se dizer que esse é o modelo de jornalismo cultural elitista, de cima para baixo. É assim que o jornalismo cultural tradicionalmente é praticado. Repousa na idéia de que somos os especialistas, temos o conhecimento crítico especializado e o leitor é o beneficiário de nossa especialização. Atualmente, emerge um novo modelo de jornalismo cultural, que eu chamaria de “modelo de serviço”. A idéia é de que nós, editores, não possuímos o conhecimento relevante. É o leitor que tem a especialização relevante: porque apenas ele sabe o que fazer no fim de semana e como deseja usar seu tempo livre para divertir-se ou edificar-se. Nossa tarefa enquanto jornal é proporcionar ao leitor toda informação que ele possa necessitar para tomar uma decisão, sob a forma de enormes listas de programas e anúncios, sobre como usar seu tempo livre.¹¹⁵

A passagem de um para o outro, segundo o sociólogo, todavia, estaria acontecendo não apenas por causa da pressão da indústria cultural, mas principalmente pela mudança da tradicional seletividade crítica editorial na direção de um serviço mecânico prestado ao leitor.

¹¹² FERNANDES, 2006, p. 93.

¹¹³ *Ibidem*, p. 94.

¹¹⁴ SZANTÓ *apud* LINDOSO, 2007, p. 40.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 40-41.

Seguindo a mesma linha de raciocínio, o jornalista Maurício Stycer, no artigo intitulado *Seis problemas*, elenca seis equívocos que o jornalismo cultural brasileiro dos dias de hoje, como reflexo de seu tempo, estaria cometendo:¹¹⁶ 1) o primeiro deles diz respeito ao excesso de espaço. Para Stycer, nenhuma outra imprensa internacional dá tanto espaço para o jornalismo dito cultural como a nacional; 2) o segundo, como consequência do primeiro, seria justamente o excesso de ofertas da indústria cultural, visto que, diariamente, é praticamente impossível o jornalista discernir, em meio a todo o volume de informação que recebe, o que deveria ou não entrar na pauta; 3) o terceiro, considerado por ele o mais grave, seria a contaminação do jornalismo pela publicidade. Ou seja, quando os veículos jornalísticos passam a adotar discursos publicitários na promoção dos eventos culturais em vez da informação propriamente; 4) o problema seguinte seria: “A maior parte da imprensa que acompanha essa área rejeita um assunto considerado chato, pela dificuldade que implica sua cobertura, mesmo que ocupe hoje um papel fundamental no cenário cultural brasileiro”¹¹⁷; 5) o quinto – e quase cômico – seria a contaminação do jornalismo cultural pelo jornalismo de celebridades, em que a vida dos artistas se tornam mais importantes que suas obras; 6) e, por último, como uma consequência do problema anterior, a influência das assessorias de imprensa.

Piza acrescenta ainda a essa lista a futilidade, a superficialidade e a leviandade que têm dominado as abordagens da imprensa de arte e cultura. Para ele, contemporaneamente, os suplementos literários e artísticos foram drasticamente reduzidos. Somam-se a esses problemas a não familiaridade que muitos autores aparentam ao tratar dos assuntos culturais e a diminuição sensível na pluralidade e da criatividade.

[...] há excesso de entrevistas em que não se contesta o entrevistado, das resenhas que desperdiçam o pouco espaço com pouca incisividade e sutileza, das colunas que narram o dia-a-dia do colunista. Faltam perfis que relacionem a personalidade do artista com sua criação, críticas que saibam se deter tanto na estrutura do filme como na sua eventual posição e recepção, articulistas que valorizem especialmente as idéias que mexem com nosso cotidiano.¹¹⁸

Corroboram com tais atitudes a concorrência massiva entre os meios de informação – o rádio, a televisão, o cinema e, mais recentemente, a *internet*; a tentativa de dar aos veículos impressos características semelhantes a esses meios; a idéia de que os jornais devem ser geridos como empresas; e de que os leitores, na falta de tempo para as leituras mais longas e

¹¹⁶ STYCER, Maurício. Seis problemas. In: LINDOSO, Felipe (Org.). *Rumos [do] Jornalismo Cultural*. São Paulo: Summus: Itaú Cultural, 2007. p. 72-75.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 73.

¹¹⁸ PIZA, 2007, p. 67.

aprofundadas, buscam, diariamente, a informação ligeira e objetiva, ou seja, aquelas expressas nos textos curtos e nas listas que compõem a agenda. “O jornalismo cultural anda se sentindo pequeno demais diante do gigantismo dos empreendimentos e dos ‘fenômenos’ de audiência. As publicações se concentram mais e mais em repercutir o provável sucesso de massa de um lançamento e deixaram para o canto as tentativas de resistência”.¹¹⁹

No entanto, se, por um lado, grande parte dos pesquisadores e profissionais da área converge para a opinião de que o jornalismo cultural contemporâneo passa por uma inevitável crise, por outro, há estudiosos que defendem que essa crise – entendida como um momento de transição e não como um período ruim – é consequência natural das transformações sócio-econômicas. É o caso do doutor em Comunicação e Semiótica Herom Vargas, que afirma que essa compreensão negativa da tematização da cultura é parcial. “É comum a visão saudosista da atividade [...]. Porém, essa visão não percebe que as condições de produção da informação e da notícia cultural se alteraram de tal forma que inviabilizaram as maneiras antigas da atividade jornalística, mais lentas e com ‘ganchos’ mais frágeis.”¹²⁰ Uma das razões principais para tal seria a suposição equivocada, tanto do jornalista cultural quanto de seus consumidores, de que esta área específica do campo jornalístico é capaz de prescindir das determinações do capitalismo, não se submetendo às normas deste sistema.

A diminuição dos espaços para crítica, a superficialidade das pautas, a presença constante dos esquemas de divulgação de assessorias, a ampliação e variedade dos temas tratados sob o guarda-chuva da cultura e o crescimento e a segmentação do público podem levar a idéia de que o jornalismo cultural está sofrendo uma lenta agonia. Se pensarmos, saudosamente, que antes os textos eram mais extensos, a leitura, mais cultivada, sem a presença de tal “divulgação”, os temas, menos diversificados e o público, mais seletivo, realmente o cenário é de puro definhamento. No entanto, parece-nos muito simplória a mera negação da produção atual acusando-a de redundante, superficial e suscetível a modismos.¹²¹

Para Vargas, mais do que elencar as desvirtudes do modelo de jornalismo cultural praticado a partir da segunda metade do século XX – e, principalmente, neste começo de século –, a grande questão que deveria nortear o debate é: “Como entender o jornalismo cultural contemporâneo exatamente em seus vínculos com os processos atuais de produção e com as dinâmicas da cultura pós-moderna?” Ou ainda: “Como manter certo grau de

¹¹⁹ PIZA, 2007, p. 31.

¹²⁰ VARGAS, Herom. Reflexões sobre o jornalismo cultural contemporâneo. *Estudos de Jornalismo e Relações Públicas*, São Bernardo do Campo, v. 4, n. 4, p. 17-25, 2004. Disponível em: <<http://www.jsfaro.pro.br/downloads/artigo%20herom.doc>>. Acesso em: 20/04/2008.

¹²¹ *Ibidem*, p. 18.

profundidade e reflexão em um produto que teima em ser superficial, por conta das relações de determinação mútua travadas com seu entorno cultural e técnico?”¹²²

Em primeiro lugar, de acordo com a resposta oferecida pelo autor, seria preciso considerar que, historicamente, o crescimento do jornalismo sempre esteve atrelado à expansão do Capitalismo. Por conseguinte, ao mesmo tempo em que, desde seu surgimento até os dias atuais, o jornalismo evoluiu e se modificou muito, alteraram-se também a maneira e a velocidade do pensamento humano, as formas de difusão da informação e até mesmo o conceito de cultura¹²³. Sendo assim, a própria concepção de jornalismo cultural, a partir da configuração da cultura contemporânea, de suas solicitações de comunicação, linguagem e recepção, deveria ser entendida de uma outra forma. E as práticas suscitadas por esse novo modelo não deveriam ser vistas como um corpo estranho à atividade jornalística, mas, ao contrário, como uma transformação da área da comunicação tendo em vista as novas dinâmicas. E, neste ponto, Vargas inclui as assessorias de imprensa, a tematização de variedades e os “novos jeitos” de se fazer jornalismo sobre cultura.

A profissionalização atual no trato da cultura não existia há algumas décadas. Antes, o jornalismo não sofria ação tão forte do mercado e dos divulgadores, não era pressionado a publicar a mais recente informação para servir ao leitor. Hoje, há a presença constante do serviço, uma atividade jornalística cuja finalidade é transmitir, de forma objetiva e clara, dados de utilidade prática ao leitor a respeito de algo que esteja acontecendo ou irá acontecer na área cultural [...]. Parece que se tem tornado mais importante a informação de localização no tempo e no espaço (balizas importantes na sociedade urbana) do que a análise e o balanço crítico do evento ou produto em questão. Daí também a importância e a conseqüente necessidade da cobertura de uma agenda, seja diária, semanal ou mensal. Isso ocorre porque o jornalismo cultural tornou-se, em parte, movido pela dinâmica do mercado artístico e de sua estrutura de lançamentos e distribuição. Mas, ao mesmo tempo, não há como negar essa força do mercado, pois, [...] sem ela não existiria a energia básica que propela o jornalismo cultural.¹²⁴

¹²² VARGAS, 2004, p. 20.

¹²³ Herom Vargas explica a afirmação:

Como se sabe, tratar de cultura hoje é um exercício muito diferente do que se fazia há alguns anos ou algumas décadas. Atualmente, cultura é um grande negócio; há investimentos que geram empregos, empresas que disputam um mercado e uma crescente profissionalização. Como em qualquer setor da economia, há funções em que é fundamental uma formação sólida e há também possibilidades de emprego para profissionais de nível técnico. Em termos de demanda, determinado público com poder aquisitivo bem acima da média nacional consome, em relativa quantidade, produtos com alto valor simbólico agregado. E tal consumo gira em torno também de uma imagem vinculada a ele. Em outras palavras, há sentidos em termos de *status* do consumo em determinados bens culturais, donde o alto valor simbólico desse bem, muito diferente do que acontece em outras áreas ou do que acontecia em décadas atrás. (*Ibidem*, p. 22.).

¹²⁴ *Ibidem*, p. 22.

Na interpretação do jornalista José Salvador Faro, ao considerar a notícia na imprensa atual condicionada por seu valor de troca e os ditames do mercado como força propulsora do jornalismo cultural, Vargas estaria postulando como impraticável sua produção descolada das determinações do sistema econômico que lhe dá sustentação.¹²⁵ Ou seja, “fora do seu enquadramento como mercadoria, lógica de onde se pode extrair a medida através da qual o gênero deve ser analisado.”¹²⁶ Essa perspectiva reforça a idéia de que analisar o jornalismo de arte e cultura fora deste condicionamento acarreta numa manifestação romântica, “já que o ensaísmo e a crítica, que antes se constituíam nos elementos característicos fundamentais do gênero, pertencem a um passado irrecuperável e desfigurado pela natureza contemporânea dos processos jornalísticos.”¹²⁷

Todavia, embora não desconsidere a dimensão empresarial do jornalismo e a racionalidade que ela imprime aos veículos na concorrência que se estabelece no mercado de bens simbólicos, Faro caracteriza essa análise – que estabelece uma relação determinante entre o mercado de bens simbólicos e o jornalismo – como perigosa. Tal abordagem não seria suficiente para um exame completo do jornalismo cultural.

Segundo ele, é preciso “relativizar a assertiva que o concebe como uma prática estruturada exclusivamente por variáveis externas à matéria-prima com a qual trabalha”.¹²⁸ No artigo, intitulado *Jornalismo cultural: espaço público da produção intelectual*, o jornalista coloca a questão que norteia suas pesquisas: o jornalismo cultural pode ser visto como um território de absoluta hegemonia da indústria cultural, ou nos seus processos produtivos, na elaboração de suas pautas, na presença autoral e analítica de suas matérias é possível encontrar elementos contra-hegemônicos que o tensionam como esfera pública de reflexão?

Nesse sentido, a hipótese com a qual trabalhamos é a de que *o jornalismo cultural constitui-se num território de práticas jornalísticas que tanto reiteram os signos, valores e procedimentos da cultura de massa quanto discursos que revelam tensões contra-hegemônicas características de conjunturas históricas específicas*. É essa dupla dimensão, mas em especial do papel que a segunda desenvolve no âmbito da primeira, que explicaria o jornalismo cultural como um gênero marcado por uma

¹²⁵ FARO, José Salvador. *Jornalismo cultural: espaço público da produção intelectual*. In: CONGRESSO DE INICIAÇÃO E PRODUÇÃO CIENTÍFICA DA UMESP, IX, 2006a, São Paulo. *Anais do IX Congresso de Iniciação e Produção Científica da UMESP*. Disponível em: < http://www.jsfaro.pro.br/downloads/jornalismo%20cultural_congresso%20umesp.pdf>. Acesso em: 05/05/2008.

¹²⁶ FARO, José Salvador. *Nem tudo que reluz é ouro: contribuição para uma reflexão teórica sobre o jornalismo cultural*. *Comunicação & Sociedade*, v. 28, p. 143-163, 2006b. Disponível em: <http://www.jsfaro.pro.br/downloads/jornalismo%20cultural_sbpjor_2006.pdf>. Acesso em> 05/05/2008.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 145.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 146.

forte presença autoral, opinativa e analítica que extrapola a mera cobertura noticiosa, identificando-se com movimentos estético-conceituais e ideológicos que se situam fora do campo das atividades da imprensa.¹²⁹

Tomando como ponto de partida esta reflexão teórica, o autor considera o jornalismo cultural como um espaço público de produção intelectual. Seria, então, uma área especializada que se realiza da mesma forma que o jornalismo geral, ora expressando uma “visão crítica e discutindo questões em pauta na atualidade”, ora expressando “opiniões ou conteúdos tradicionalmente identificados com o *status quo* da sociedade onde emerge”¹³⁰ – e do conceito relacional de cultura, segundo o qual, a cultura seria um sistema de significações mediante o que uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada. De acordo com sua conclusão, “o jornalismo não é apenas prática cultural constitutiva de um “sistema de significações geral”, mas também instrumento de comunicação, de reprodução e de estudo das atividades e valores que se desenvolvem no âmbito desse sistema”.¹³¹ Seria, portanto, como já citado, um terreno bastante complexo:

[...] de um lado, trata-se de uma instância da produção jornalística reiterativa dos signos da cultura de massa, espaço em que se torna possível sua verificação como produto mercadológico e disseminador dos padrões da indústria cultural; de outro, como uma outra instância, a do trânsito de produção e reflexão contra-hegemônica, cuja identificação escapa à lógica linear das relações discursivas consagradas nos demais setores da produção jornalística e cuja incidência reflete os contextos político-ideológicos que cercam, em cada situação histórica, a prática dos profissionais da imprensa.¹³²

A partir da configuração deste universo tão abrangente, críticos e estudioso com posicionamentos distintos como Daniel Piza, Herom Vargas, José Carlos Fernandes e José Salvador Faro, entre tantos outros, são unânimes na assertiva de que o jornalismo cultural é um meio de disseminação e acesso aos bens culturais e, por isso mesmo, não pode ser visto como estanque, determinista ou determinado. Ao contrário, deve tratar o mercado e todas as esferas que envolve sem parcialidades ideológicas ou preconceitos. É preciso fugir das oposições simplistas entre elitismo e populismo, erudito e massivo, internacionalismo e nacionalismo. É apenas apostando na riqueza técnica e intelectual que será possível transpor essas barreiras e incitar o leitor a ter opinião e utilizar melhor o seu tempo. De acordo com

¹²⁹ FARO, 2006a.

¹³⁰ MIRANDA, Nadja *apud* FARO, 2006a.

¹³¹ FARO, 2006b, p. 160.

¹³² *Idem.*

Piza, esses seriam os únicos meios de vencer os preconceitos em relação à indústria cultural, sejam os que supõem que ela esteja a serviço de uma ideologia opressora e produza apenas massificação – e jamais arte de verdade –, seja os que supõem que ela é mera expressão direta da vontade de uma maioria e se limita a atender aos diversos gostos da sociedade.¹³³

Em complementação, o ensaísta e ficcionista Teixeira Coelho – no ensaio intitulado *Outros olhares* – defende que o jornalista cultural deve ser alguém capaz de colocar um fato cultural numa perspectiva histórica e crítica do campo que está sendo tratado.¹³⁴ Mais que isso, é preciso compreender que a linha que divide as outras áreas da cultural é tênue e que a cultura passa constantemente por transformações e modificações. Ele ressalta também a importância de dialogar com os valores culturais – valores que estariam ligados à ideologia:

Surge agora a necessidade que o jornalista cultural tem de elaborar por si mesmo e para si mesmo uma lista de valores que possam orientá-lo no trato da questão cultural contemporânea. Trata-se de uma questão delicada, pois os valores da segunda metade do século XX relativos a classes sociais, território e identidade nacional, por exemplo, modificaram-se muito. O jornalismo cultural tem de dialogar com os valores novos vigentes e não com os que uma ideologia velha de 20, 40 ou 150 anos ainda insiste em apresentar como válidos. Não se trata de cada um achar os seus valores próprios, uma vez que os valores que de fato orientam um grupo social, ainda que equivocados, são coletivos. Mas, é preciso que o jornalista cultural reveja os valores habituais e busque sintonizar-se com as reais tendências atuais, aquelas que se manifestam na prática e na vida cotidiana das pessoas.¹³⁵

Cabe ao jornalista cultural, portanto, pautar-se não apenas pelos produtos artísticos, mas por tudo o que se refere às artes, aos processos de produção, ao pensamento, à reflexão crítica e, principalmente, às formas como cada um (e cada grupo) se relaciona com o mundo a partir de valores, manifestações e expressões culturais. Na opinião de Piza, é fundamental que ele saiba, ao mesmo tempo, convidar e provocar o leitor, percebendo que essas duas ações fazem parte de um todo: “O leitor que se sente provocado por uma opinião diferente (no conteúdo ou mesmo na formulação) está também sendo convidado a conhecer um repertório novo, a ganhar informação e reflexão sobre um assunto que tendia a encarar de outra forma.”¹³⁶ Assim,

A informação de serviço é fundamental desde que o jornalismo existe, mas, por outro lado, sempre houve a necessidade da voz individual, da voz de opinião. No caso das artes, essa voz se manifesta através da crítica, das resenhas e dos ensaios. Portanto, historicamente, o que realmente vai se desenvolver no jornalismo é a

¹³³ PIZA, 2007, p. 68.

¹³⁴ COELHO, Teixeira. Outros olhares. In: LINDOSO, Felipe (Org.). *Rumos [do] Jornalismo Cultural*. São Paulo: Summus: Itaú Cultural, 2007. p. 24-28.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 25.

¹³⁶ PIZA, 2007, p. 68.

amplitude das vozes e dos significados das coisas. E para tecer essa amplitude não há como dispensar o repórter, a reportagem ou a cobertura jornalística que oferece a polifonia e a polissemia.¹³⁷

Afinal, como conclui Herom Vargas:

[...] o que faz um bom jornalismo cultural não são somente as técnicas, as fontes ou os processos de produção. Tudo isso sempre existiu e sempre demarcou, de uma forma ou de outra a atividade. Além dessas dinâmicas, o que faz um bom jornalismo cultural são, simplesmente, bons profissionais, bons textos para boas pautas e coberturas, bons conhecimentos e boa inteligência.¹³⁸

Ao se chegar até aqui, a partir desta ampla reconstituição teórica, histórica e contextual do jornalismo cultural – que pretendeu delimitar um conceito mais adequado para essa área específica e reconstituir sua trajetória ao longo dos séculos e da história do jornalismo, inserindo o projeto aqui apresentado como parte integrante deste cenário –, fica evidente que é possível abordar a literatura, no âmbito jornalístico, como temática, de forma abrangente, satisfatória e contextualizada. Ou seja, diferente de uma possível abordagem superficial e de serviço que tem predominado na imprensa diária. A análise aqui apresentada possibilitou também observar que jornalismo e literatura, sobretudo no Brasil, sempre caminharam juntos. Cabe, portanto, para o próximo capítulo, uma análise mais detalhada dessa estreita relação.

¹³⁷ MEDINA *apud* LINDOSO, 2007, p. 33.

¹³⁸ VARGAS, 2006a.

3 JORNALISMO E LITERATURA

“A literatura [...] passou a ser esse algo a mais que fortalece semanalmente os jornais”
Silviano Santiago

3.1 UMA QUESTÃO DE GÊNEROS

Jornalismo e literatura: jornalismo sobre literatura ou literatura no jornalismo? Bastante debatida, sobretudo na academia, uma conclusão sobre a relação entre estes dois campos se mostra, aos olhos da maioria dos teóricos da área, quase inalcançável. Alguns estudos apontam que ambos são como óleo e água e, portanto, não se misturam. Outros, por outro lado, chegam a afirmar que eles são os nutrientes de uma mesma porção de terra, ou então, os dedos desiguais de uma mesma mão. Muitos destes ensaios ou debates tangenciam oposições periodísticas, como o efêmero *versus* o duradouro, ou classificatórias, como gênero *versus* subgênero. Jornalismo e literatura são considerados primos, as vezes próximos – como é o caso do jornalismo cultural, discutido no capítulo anterior –, as vezes distantes. Em termos acadêmicos chega a ser comum classificar o jornalismo como um gênero literário, embora haja discordâncias.

Marcelo Bulhões inicia o livro *Jornalismo e literatura em convergência* argumentando que é bastante habitual – “uma tendência imediata, quase um impulso”, nas palavras do autor – afirmar que literatura e jornalismo pouco têm em comum. Enquanto a primeira trata a linguagem verbal com um fim em si mesma (e, por isso, é considerada insubstituível), o segundo tem na linguagem um meio para alcançar um fim maior: a apuração dos acontecimentos e a difusão de informações da atualidade. Bulhões acrescenta que a distinção fundamental entre o texto literário e os textos de outro caráter, o jornalístico inclusive, é que “a literatura nem chega a representar a realidade, mas recriá-la na operação de desviar a linguagem de sua função habitual.”¹ Há ainda uma outra incompatibilidade entre os dois gêneros: se “de um lado, o jornalismo seria uma atividade baseada na urgência informativa, ocupado e preocupado somente com os fatos. Quanto à literatura, bem, ela poderia se entregar, sem culpa, aos desregramentos da ficção e da fantasia.”²

¹ BULHÕES, Marcelo. *Jornalismo e literatura em convergência*. São Paulo: Ática, 2007. p. 14.

² *Ibidem*, p. 16.

No entanto, apesar de tais distinções – caracterizadas pelo autor como parte do rescaldo de algumas iniciativas realizadas no século XX a fim de afirmar oposição entre jornalismo e literatura –, ambos nunca foram estranhos um ao outro. Eles traçaram modos sinuoso, desconcertantes e até mesmo simbióticos de convívio. “Um simples olhar retrospectivo, [...] dá testemunho de momentos de uma recíproca atração irresistível, pois as manifestações de convivência e conexão não foram isoladas ou discretas.”³

Para que seja possível alcançar uma maior compreensão do percurso teórico que se segue, em primeiro lugar, cabe esclarecer, sinteticamente, a definição conceitual adotada do termo *literatura* (definição esta que norteia todas as discussões acadêmicas acerca da dialogia entre o fazer literário e a prática jornalística). Embora receba uma diversidade de acepções, basicamente, ela se refere ao campo das letras que, contemporaneamente, adquiriu certa autonomia e especialização, diferenciando-se daquilo que se costumava denominar *belas letras* – e incluía, além de poesia e romance, filosofia, história e o ensaio político ou religioso.

Segundo o crítico Raymond Williams⁴, em uma perspectiva histórico-sociológica, é normalmente difícil ver a literatura como um conceito, principalmente por ser quase inevitável a transferência de valores específicos de determinadas obras ou tipo de obras a ele. Assim, é comum definir o termo como a “experiência humana plena, central e imediata”. Na teoria, no entanto – livre do poderoso sistema de abstração ideológico –, embora possa ser outras coisas, a literatura é vista como “o processo e o resultado de composição formal dentro das propriedades sociais e formais de uma língua” (tal conceito teria surgido no século XVIII e só se desenvolvido plenamente no século seguinte).⁵

Inicialmente, a literatura era apenas uma situação de leitura, se aproximando do sentido moderno da palavra inglesa *literacy* (alfabetização). Até o século XVII, ela aparecia como sinônimo de uma certa especialização de áreas antes categorizadas como *retórica* e *gramática*: “Uma especialização de leitura e, no contexto material de desenvolvimento da imprensa, da palavra impressa e em especial do livro”.⁶ Aos poucos, ela foi se tornando uma categoria mais geral do que a *poesy*, por exemplo, e, conforme Williams, era utilizada como uma categoria de uso e condição, mais do que para definir produção.

³ BULHÕES, 2007, p. 27.

⁴ WILLIAMS, Raymond. Conceitos básicos. In: _____. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 19-76.

⁵ *Ibidem*, p. 51.

⁶ *Ibidem*, p. 52.

Era uma especialização particular daquilo que até então havia sido considerado como uma atividade ou prática, nas circunstâncias, feita inevitavelmente em termos de classe social. Em seu primeiro sentido ampliado, além do sentido puro e simples de *literacy*, foi uma definição do conhecimento “culto” ou “humano”, e com isso especificou uma distinção social particular.⁷

Ou seja, até o século XVIII, o termo *literatura* era um conceito social generalizado, que expressava um certo nível de realização educacional. Foi só posteriormente que ela se tornou uma categoria aparentemente objetiva de obras impressas de certa qualidade. E nesse estágio, já podiam ser identificadas três tendências conceituais: “Primeira, uma passagem do ‘conhecimento’ para ‘gosto’ ou ‘sensibilidade’ como critério para definição da qualidade literária”; “segunda, uma crescente especialização da literatura com obras ‘criativas’ ou ‘de imaginação’”; e “terceira, um desenvolvimento do conceito de ‘tradição’, em termos nacionais, resultando na definição mais eficiente de uma ‘literatura nacional’.”⁸

A professora e antropóloga Adriana Facina, no livro *Literatura e sociedade* acrescenta ainda que o trabalho literário envolve, necessariamente, a preocupação estética com a linguagem, seja ele mais voltado para a experimentação formal ou para a transformação social.⁹ Uma outra constatação de destaque em sua reflexão, que corrobora, de certa forma, com a aceção que Williams, é a de que, como fenômeno, a literatura estaria cercada por uma certa ‘aura de sacralidade’, pois muitos de seus autores seriam vistos como gênios e suas obras, como produtos de seus talentos individuais. Diante disso, Facina propõe que se faça uma historicização radical¹⁰ do termo, para que seja possível entendê-lo com referência ao tempo histórico e ao contexto social em que é definido e não como um elemento independente.

É preciso, assim, dessacralizar a criação literária, destacando a sua dimensão histórico-sociológica e rejeitando a perspectiva idealista que vê a literatura, ou mesmo a arte como um todo, como uma esfera da atividade humana completamente autônoma em relação às condições materiais de sua produção.¹¹

Feito isso, é possível voltar à exposição de Bulhões, que opõe as distinções apresentadas pelos teóricos que desejavam separar jornalismo de literatura no século XX e

⁷ WILLIAMS, 1979, p. 52.

⁸ *Ibidem*, p. 53.

⁹ FACINA, Adriana. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

¹⁰ Historicização é o termo que define a inserção de um conceito – no caso, *literatura* – no movimento da sociedade, investigando as interlocuções sociais estabelecidas por ele e explicitando a forma como constrói ou representa sua relação com a realidade social (em posição a sua suposta autonomia). Só por meio desse processo seria possível apreender a *literatura* sem reverências ou reducionismos estéticos, ou seja, dessacralizada.

¹¹ FACINA, 2004, p. 10.

todo o histórico de convivência e confluência entre esses dois gêneros – e verificar que ela reflete, convenientemente, as opiniões divergentes de estudiosos contemporâneos a respeito de tais relações estabelecidas ao longo do tempo. O jornalista e romancista Carlos Heitor Cony, na apresentação do livro *Literatura e jornalismo*, – apelando para Aristóteles – sugere uma definição aos termos (jornalismo e literatura) que se faz pelo gênero próximo e pela diferença última. Assim sendo, ele explica que “o gênero próximo é o mesmo: o universo das letras. A diferença última é o tempo.”¹² Em outras palavras, Cony distingue jornalismo de literatura por aquele ser uma expressão datada em contraposição a suposta perenidade deste. Não se trata, porém, de expressões superiores ou inferiores. “São expressões diferentes, unidas pelo mesmo gênero”.¹³

Já para o escritor e ensaísta argentino Enrique Anderson Imbert, embora irmãos, jornalismo e literatura não são gêmeos. A diferença específica entre um e outro está, segundo ele, justamente na intenção com que cada um utiliza a linguagem escrita: “Ao escrever, o jornalista tem a intenção intelectual de comunicar fatos objetivos, enquanto o literato tem a intenção emotiva de expressar sua própria subjetividade”.¹⁴ Todavia, ambas as tendências, a comunicativa e a expressiva, estão presentes tanto no jornalismo como na literatura. Às vezes, elas confluem, como no jornalismo literário – tema a ser explorado ainda neste capítulo – ou quando a literatura trata da realidade, por exemplo, na literatura chamada naturalista e na realista. Mas o mais importante, segundo Imbert, é, ao examinar-se a existência autônoma desses dois campos, ter o cuidado de não subestimá-los nem superestimá-los.

Bastante recorrente nas reflexões, a divisão de gêneros é um ponto que merece destaque na construção do raciocínio que vem se estabelecendo até aqui. Teóricos justificam sua utilização, principalmente no caso dos textos (literários ou não), como um meio de estabelecer um mapa que propicie a análise das estratégias de discurso, função, utilidade e outras categorias. “Ou seja, propor uma classificação *a posteriori* com base em critérios *a priori*.”¹⁵ Felipe Pena, ao discutir tal divisão, considerada por ele uma “missão impossível”, entende que todo texto pertence a um gênero específico (uma categoria do discurso). No

¹² CONY, Carlos Heitor. In: BRITO, José Domingos de (Org.). *Literatura e jornalismo*. Volume III. São Paulo: Novera Editora, 2007. p. 15.

¹³ *Idem*.

¹⁴ IMBERT, Enrique Anderson. Periodismo y literatura. In: _____. *Escritor, texto, lector: ensayos*. Buenos Aires: Corregidor, 2006. p. 84.

¹⁵ PENA, Felipe. *Jornalismo literário*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 18.

entanto, para ele, critérios e classificações possuem múltiplas variações – daí a justificativa para considerar a divisão de gêneros uma tarefa tão complexa.

A definição de gêneros vem desde a Grécia Antiga, há quase três mil anos, com a classificação proposta por Platão, que era baseada nas relações entre Literatura e realidade, dividindo o discurso em mimético, expositivo ou mítico. E foi nessa área que a teoria dos gêneros ganhou consistência, seja como agrupamento de obras por convenções estéticas ou como normatizadora das relações entre autor, obra e leitor. Apesar das diversas mutações ao longo do tempo, há certas unanimidades para diferenciar alguns gêneros da Literatura, como, por exemplo, poesia e prosa. [...] o próprio Aristóteles, no século IV a. C., separou os gêneros em lírico, épico e dramático na famosa obra *A poética*.¹⁶

Ao longo do tempo, os critérios de classificação foram questionados e restabelecidos, ultrapassando a característica fundamental de mediar a produção literária e a recepção do público e ganhando uma dimensão muito mais ligada ao desenvolvimento mental do homem (cuja essência está representadas pelos domínios emocional, figurativo e lógico). Com o surgimento do romance, no século XIX, gênero que se estabeleceu como dominante, uma nova sensibilidade tomou conta da sociedade capitalista, gerando misturas de outras formas de representação. No século XX, por sua vez, os estudos de teóricos como Mikhail Bakhtin e Tzvetan Todorov impulsionaram uma verdadeira revolução no conceito de gênero adotado pela literatura: a questão se deslocou dos limites do texto para a linguagem. As classificações começaram a se referir não apenas ao discurso literário, mas a qualquer tipo de enunciado, explicitando, novamente, que os gêneros são relativos, transitórios e em constante dinâmica.

Já no jornalismo, segundo Pena, a primeira tentativa de classificação foi feita no começo do século XVIII, quando o editor inglês Samuel Buckley arriscou separar o conteúdo do jornal *Daily Courant* em *news* (notícias) e *comments* (comentários). Para se ter idéia da dificuldade em estabelecer um conceito unificado de gênero, a divisão iniciada por Buckley demorou quase dois séculos para ser efetivamente aplicada pelos jornalistas – e causa divergências até hoje. No Brasil, as primeiras experiências de sistematização do estudo dos gêneros jornalísticos foram implementadas por Luiz Beltrão, seguido do professor José Marques de Melo¹⁷, e levam em conta critérios como a finalidade do texto, o estilo, as articulações interculturais, entre outros.

Diante deste quadro, fica claro a dificuldade de se analisar a junção de dois discursos diferentes: o jornalismo e a literatura. Felipe Pena coloca que, ao longo da história, vários

¹⁶ PENA, 2006, p. 18-19.

¹⁷ Os critérios de classificação de José Marques de Melo foram apresentados no capítulo anterior, intitulado *Jornalismo cultural*.

teóricos tentaram defini-la como um gênero específico. Entretanto, se o princípio básico é o da transformação e da transitoriedade, a única alternativa possível é propor uma aproximação conceitual e não uma definição definitiva.

Historicamente, essa complexa discussão tem raízes bem mais profundas – não se trata de uma questão do século XXI. No início dos anos 1950, o crítico literário Antonio Olinto, em um dos primeiros ensaios sobre a temática, já defendia que o jornalista é um “artista da notícia” e que as duas áreas muito têm em comum, uma vez que se unem por uma mesma matéria-prima: a palavra.¹⁸ Ambos tratariam dos mesmos dramas humanos, com a diferença que o jornalista estaria submetido ao filtro da rotina. Assim, para o autor, o jornalismo seria uma espécie de literatura funcional, de fácil entendimento, uma literatura para o consumo imediato, feita sob pressão.

O jornalismo já foi chamado de “literatura sob pressão”. Pressão do tempo e pressão do espaço. Em todo o mundo, a cada instante, os cultuadores desse tipo de literatura lançam palavras sobre o papel, com a preocupação do tempo que passa e do espaço que é limitado. As frases ajustam-se a um tamanho, o pensamento é obrigado a trabalhar depressa. Contudo, por maior que seja essa pressão, o jornalismo tem, fundamentalmente, as mesmas possibilidades que a literatura, de produzir obras de arte.¹⁹

Uma década mais tarde, Alceu Amoroso Lima retomaria a contenda para dar um novo lugar ao fazer jornalístico.²⁰ No livro *O jornalismo como gênero literário*, ele se propõe a responder se o jornalismo pode ou não ser considerado como um gênero da literatura. A discussão é iniciada justamente pela conceituação de literatura, que, segundo a concepção do autor, é a arte da palavra, compreendida no sentido do senso comum, ou seja, “da expressão verbal com ênfase nos meios e não com exclusão dos fins”.²¹ Sendo assim, tudo pode ser literatura, desde que haja na palavra, entendida como seu meio de expressão, uma ênfase no valor estético (valor este que representaria a integração de todos os outros valores).

Em um segundo momento, Amoroso Lima vai apresentar uma concepção flexível e não rígida de gênero literário, segundo a qual este seria – como setor da literatura – um tipo de construção estética determinada por um conjunto de disposições interiores em que se distribuem as obras segundo as suas afinidades intrínsecas e extrínsecas. Em outras palavras, o gênero representaria uma soma de esquemas estéticos à disposição do escritor. Seria,

¹⁸ OLINTO, Antonio. *Jornalismo e literatura*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1954.

¹⁹ *Ibidem*, p. 17.

²⁰ LIMA, Alceu Amoroso. *O jornalismo como gênero literário*. Rio de Janeiro: Agir, 1960.

²¹ *Ibidem*, p. 22.

portanto, segundo ele, “na base dessa concepção metodológica e racional dos gêneros literários, que podemos considerar o jornalismo como um deles.”²²

Sendo assim, para o autor, o jornalismo teria todos os elementos necessários para adentrar o campo da literatura. Ao esquematizar o território literário, ele acrescenta que o texto jornalístico autêntico possui quatro caracteres (um quadrilátero) de especificação crescente que o definem como gênero da área: “É uma arte verbal; uma arte verbal em prosa; é uma prosa de apreciação; e uma apreciação de acontecimentos”.²³ Sinteticamente, seria o jornalismo um gênero literário em prosa de apreciação dos acontecimentos²⁴ – ou seja, não se trata apenas de um meio de expressão, mas sim de um modo de expressão próprio.

O jornalismo, como gênero literário, deve antes de tudo ser uma arte, isto é, uma atividade livre do nosso espírito no sentido de fazer bem alguma obra. [...] O que faz o gênero jornalismo não é o meio de expressão, é o modo de expressão, é a natureza da expressão. E a marca principal, como vimos, é de uma apreciação e não uma criação em si, sob a forma de ficção, de biografia ou de crítica. E uma certa apreciação, a apreciação de acontecimentos, de fatos [...]. Eis aí o quadrilátero fechado: arte verbal, em prosa, de apreciação, dos acontecimentos.²⁵

Entretanto, Amoroso Lima faz uma ressalva e distingue o jornalismo autêntico da parte negativa do jornal. Para ele, tudo o que não estiver dentro desse quadrilátero será o jornalismo em sentido negativo, não o jornalismo em sentido próprio (da mesma forma que, de acordo com o autor, nem tudo o que está em verso é poesia, nem tudo o que é ficção é de fato romance e nem tudo o que se leva à cena é teatro). “Mau jornalismo não é literatura, como tampouco o é má poesia ou mau romance. O critério de efêmero não está intrinsecamente ligado ao jornalismo”.²⁶ Assim:

Enquanto o jornalismo utilizar a palavra como simples utilidade, então será tão pouco a literatura como o caso da palavra numa aula de ciência. Jornalismo só é literatura, enquanto empregar a expressão verbal com ênfase nos meios de expressão. Pouco importa, como vemos, que tenha outra finalidade em mente. [...] O jornalismo não é literatura pura, sem dúvida, como é um poema, no qual a palavra vale apenas como palavra (embora nele se contenha o mundo) e não como

²² LIMA, 1960, p. 17.

²³ *Ibidem*, p. 41.

²⁴ Neste ponto, Amoroso Lima acrescenta que:

Devemos, aliás, explicar que, por acontecimentos, não entendemos apenas os grandes fatos históricos. Mas tudo o que faz a trama do cotidiano, da própria vida, tanto individual como social. Não é apenas a vida política, ou a vida econômica, ou a vida cultura, ou a vida doméstica, ou a virtude ou o crime. É tudo isso, enquanto acontecimento, enquanto ocorrência, enquanto ação, enquanto fato. (*Ibidem*, p. 44.).

²⁵ *Ibidem*, p. 42.

²⁶ *Ibidem*, p. 22.

transmissão de um pensamento ou de uma mensagem. O jornalismo tem sempre, por natureza, um fim que transcende ao meio.²⁷

Sintetizando todo o raciocínio, na conclusão da obra, ele responde a pergunta proposta inicialmente – se seria ou não o jornalismo um gênero literário:

O jornalismo é um gênero literário. Apresenta o traço diferencial da literatura em face da não-literatura, quando põe ênfase no estilo, como meio de expressão, distinguindo-se pois, dentro do próprio jornalismo, em sentido lato, de tudo o que vem no jornal, na sua forma escrita [...].

Sendo literatura, por se enquadrar dentro da definição dessa atividade humana, não se confunde com qualquer outro gênero literário, distinguindo-se deles pela marca específica de ser uma apreciação em prosa dos acontecimentos.²⁸

Todavia, esta não se trata de uma conclusão unívoca. Poucos anos antes, Danton Jobim – contemporâneo de Alceu Amoroso Lima – já havia apresentado uma outra perspectiva sobre a relação entre jornalismo e literatura. No livro *Espírito do jornalismo*, de 1960, ele afirma que o jornalismo em si não é literatura, pois, até aquele momento, nunca uma peça jornalística havia sido reconhecida como verdadeira contribuição às belas letras.²⁹ Se autores como Ramalho Ortigão (1836-1915) e João do Rio (1881-1921) – exemplos citados por Jobim – conseguiram que seus livros fossem reeditados até os dias de hoje, tratar-se-ia, na visão dele, de uma exceção no campo do jornalismo. “Ficaram porque retrataram a fisionomia de uma época, num estilo claro direto e original; [...] ficaram, enfim, porque escritor e jornalista coexistiram na personalidade de João do Rio.”³⁰

Ele acrescenta ainda que, ao contrário da tendência atual, nos séculos XVIII e XIX era a literatura que influía mais sobre o jornalismo – principalmente na França e na Inglaterra. E se alguns escritores-jornalistas, como Daniel Defoe (1660-1731) e Henry Fielding (1707-1754), resistiram ao tempo, tornando-se clássicos, é porque foram mais escritores que jornalistas, mais ensaístas que editoralistas. Na seqüência, outro aspecto apontado por Jobim, para reiterar sua argumentação, são as apropriações e formas de utilização lingüística diferenciadas, que distinguem jornalistas de literatos:

Poder-se-ia dizer que o escritor procura o jornal para ganhar a vida, empregando para isso sua virtuosidade em utilizar certo instrumento de trabalho – a língua – que se faz imprescindível na orquestra da Redação. Em todo caso, a necessidade que a

²⁷ LIMA, 1960, p. 23.

²⁸ *Ibidem*, p. 63.

²⁹ JOBIM, Danton. *Espírito do jornalismo*. Rio de Janeiro: São José, 1959.

³⁰ *Ibidem*, p. 35.

imprensa revela desse instrumento já não será a melhor prova de que, basicamente, não há nenhuma antinomia entre a atividade do escritor e a do jornalista? De qualquer forma, se não há contradição, há diferença; diferença no tom e na finalidade com que se usa o instrumento.³¹

Porém, mesmo não considerando o jornalismo como um gênero literário, o autor não trata os dois campos – ou, nas suas palavras, “os dois mundos” – como fechados. Para Jobim, eles são separados apenas por uma linha fluída, que possibilita a passagem discreta entre um e outro, intercomunicando-os. Para exemplificar tal proximidade ele chega a questionar a existência de um estilo jornalístico, afirmando que caberia perguntar se não seria este o próprio estilo literário despido de artifícios e reduzido a ‘osso e nervo’. No que tange às temáticas tratadas, tanto um e outro “ceifam na mesma seara”. “Por isso o ponto de contato mais visível entre o conteúdo da notícia (ou da reportagem) e o de conto (ou da novela) é sempre o interesse humano: a descoberta do homem por detrás das coisas, de sua presença através dos acontecimentos.”³² E voltando a questão dos estilos, arremata:

Ambos os estilos se confundem; seria impossível traçar com nitidez a linha de demarcação entre o mundo jornalístico e o literário. Esta linha tênue e hesitante marcará, sem dúvida, a diferença de ângulo em que se colocam o repórter e o romancista, o editorialista e o ensaísta – um voltado para as exigências imediatas e transitórias do grande público, outro debruçado sobre os temas universais e permanentes que nascem da natureza do homem e do mistério da vida.³³

Central para a discussão, a questão dos gêneros é retomada, contemporaneamente, pelo próprio Marcelo Bulhões. Com o propósito de ensaiar uma reflexão sobre o cruzamento de dados da literatura com os do jornalismo, em busca das possibilidades de conexão e convergência entre configurações reconhecíveis de gêneros provenientes das duas áreas, ele postula que aspectos expressivos que caracterizam alguns dos gêneros literários se projetam também sobre alguns do campo jornalístico – ou vice-versa.³⁴ Apesar das distintas conformações dos gêneros, esta região de interface entre os dois campos seria, em primeira instância, a narratividade, definida pelo autor como o ponto essencial da confluência de gêneros do jornalismo e da literatura.

Produzir textos narrativos, ou seja, que contam uma seqüência de eventos que se sucedem no tempo, é algo que inclui tanto a vivência literária quando a jornalística.

³¹ JOBIM, 1959, p. 36.

³² *Ibidem*, p. 46.

³³ *Ibidem*, p. 49.

³⁴ BULHÕES, 2007, p. 35.

E a *narratividade* possui conexão estreita com a *temporalidade*, o que significa dizer que se contam eventos reveladores da passagem de um estado a outro. Além disso, é bom não perder de vista que a narratividade está intimamente vinculada à necessidade humana de conhecimento e revelação do mundo ou da realidade. Aliás, não é por acaso que *narrar*, *narrador*, *narrativa* derivam de *narro*, vocábulo latino que significa “dar a conhecer”. É claro que há em tudo isso um campo rico de implicações que podem ser direcionadas às relações e distinções entre a vivência jornalística e a literária.³⁵

Assim sendo, tal conexão atinge, segundo Bulhões, principalmente, os gêneros narrativos em prosa – o romance e o conto, na literatura, e a reportagem, no jornalismo (enquanto o conto se caracteriza pela precisão e brevidade bastante comuns ao jornalismo, o romance fornece um vasto repertório de exercícios de elaboração narrativa e de técnicas, processos e recursos de construção muitas vezes emprestados pela reportagem jornalística). Se, em uma perspectiva histórica, “de início coube à literatura ser a matriz fornecedora de sugestões formais à narratividade jornalística, o desenvolvimento do jornalismo foi aos poucos construindo uma autêntica e nada desprezível tradição de textualidade que também se ofertou à realização literária.”³⁶ Ao longo do tempo, essa relação foi intensificando-se e se caracterizou por proximidades e distanciamentos.

O teórico também afirma que as conformações típicas de um campo podem conter, quase sempre, um certo parentesco com as do outro, ou seja, “o trânsito histórico do desenvolvimento de tais gêneros sugere certa disponibilidade para se deixar atingir pelas marcas de um gênero de procedência distinta, permitindo um contágio”.³⁷ Para ele, tal percurso resulta em uma imagem de reciprocidade desfocada, indefinida, reafirmando a premissa postulada ainda na apresentação do já citado *Jornalismo e literatura em convergência*: a conexão entre jornalismo e literatura é ‘ponto espinhoso’, pois desnuda a convivência íntima entre duas escritas tão dessemelhantes. Em síntese, suas conclusões são as de que “as convergências entre jornal e letras delineiam um percurso de marcas históricas e contornos discursivos”³⁸ que, apesar de sobressalentes em praticamente todas as discussões sobre o tema, quase nunca são consensuais.

Todavia, o jornalista e escritor Edvaldo Pereira Lima destaca que esta aparente confusão conceitual quanto aos objetivos e instrumentos de expressão – que permearam toda a discussão estendida até aqui – não é privilégio nem do jornalismo, nem da literatura. Trata-se

³⁵ BULHÕES, 2007, p. 40.

³⁶ *Ibidem*, p.46.

³⁷ *Ibidem*, p. 47.

³⁸ *Ibidem*, p. 10.

de uma característica comum a todos os sistemas, mesmo porque o ser humano, na perspectiva adotada por Lima, “parece pouco propenso ao mergulho inteiramente revolucionário no novo”.³⁹ Tal apontamento é explicado à luz da Teoria Geral dos Sistemas:

A base de partida do raciocínio é o conceito de ordem hierárquica, princípio sobre o qual se agrupam níveis de diferentes sistemas interligados. A conectividade entre eles acontece por uma troca na qual certas funções de um e de outro sistema interagem. Quando um sistema novo surge, seu funcionamento é sensivelmente demarcado pela conectividade quase totalmente dependente que estabelece com um ou mais sistemas com os quais interage amiúde. Os seus insumos procedem viceralmente desse sistema. Em conseqüência, a função que o novo sistema desempenha é condicionada pela natureza desses insumos que, procedentes de um outro espaço sistêmico, são assimilados sem grande autonomia.

No entanto, todo sistema aberto tende ao crescimento. O sistema novo realiza esse destino mediante crescente individualização que lhe vai moldando características próprias, caso haja estímulo no ambiente disponível que motivem um novo padrão de resposta – uma nova modalidade de reação. Aliam-se, nesse aspecto, os princípios de *competição* e *diferenciação*. Para crescer, o sistema deve competir e para competir em meio ao contexto do seu ambiente disponível deve obrigatoriamente encontrar um aspecto diferenciador na função aparente que desempenha. Essa diferenciação, ou especialização, é adquirida paulatinamente pelos processos de transformação que os insumos vão recebendo, até maturarem a tal ponto a natureza do produto final que este resulta numa realidade bastante distinta da influência inicial.⁴⁰

Em outras palavras, Lima quer deixar claro que, inicialmente, havia em comum, entre o jornalismo e a literatura, o ato da escrita – principalmente a partir da última metade do século XIX, quando a imprensa ganha sua feição moderna. Mas, à medida que o texto jornalístico evolui, surge a necessidade de um aperfeiçoamento também das técnicas de tratamento da mensagem, o que torna natural o sentimento de inclinação dos jornalistas a inspirar-se na arte literária, já que existe uma condição de proximidade estabelecida pelo elo comum da escrita. Ao mesmo tempo, nos primeiros anos do século XX, os veículos jornalísticos se transformam numa indústria periodizadora da literatura da época. Tal confluência só seria alterada com a generalização das relações capitalistas que caracterizou aquele século e engendrou mudanças sistêmicas que afetaram o eixo das relações imprensa-literatura.⁴¹

Sinteticamente, segundo o autor, num primeiro movimento, o jornalista bebe na fonte da literatura, absorvendo elementos do fazer literário e direcionando-os a outro fim. “E é esta tarefa, a de sair ao real para coletar dados e retratá-lo, a missão que o jornalismo exige das

³⁹ LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. Barueri, SP: Manole, 2004. p. 175.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 176-177.

⁴¹ *Idem*.

formas de expressão que passa a importar da literatura, adaptando-as, transformando-as.”⁴² Em um segundo movimento, é a literatura que descobre no jornalismo uma fonte para reciclar sua prática: a representação do real efetivo e a incorporação de um estilo claro, simples e preciso – o que caracterizou o nascimento do *realismo social*.

Assim, apesar de dissonante, a intercomunicabilidade entre jornalismo e literatura – formações discursivas visivelmente diferentes e advindas de lugares sociais também distintos, porém ligadas pelo mesmo sistema de escrita – torna-se fundamental para os processos de manutenção, transformação e renovação dos mesmos. É como se a literatura empurrasse o jornalismo para a arte e, na contra-mão, o jornalismo aproximasse a literatura da vida real. Para melhor compreender os resultados de tal processo, esse capítulo traz a seguir uma exposição mais detalhada dos dois lados desta confluência: primeiramente, como a literatura adentra as páginas dos jornais e, conseqüentemente, como ela é coberta pela imprensa; e, por fim, como o jornalismo se apropria das técnicas e ferramentas próprias do fazer literário para incrementar e aperfeiçoar suas rotinas produtivas e, principalmente, seu produto final –, prática que ficou conhecida como jornalismo literário.

3.2 A LITERATURA NOS JORNAIS

Antes de iniciar a exposição teórica contemplada neste tópico, faz-se necessário uma breve ressalva: como expresso no capítulo sobre jornalismo cultural e no texto que abre esta discussão sobre jornalismo e literatura, a prática literária esteve intimamente associada com a origem da imprensa, principalmente daquela voltada para a cobertura da arte e da cultura – fato que ocorreu não só pela constante permuta entre escritores e jornalistas, mas, sobretudo devido à intrínseca relação que ambas mantêm com a escrita. Desta forma, as considerações teóricas a seguir têm bastante em comum com a história do jornalismo cultural e, portanto, como é de se esperar, vários fatores coincidentes. Para evitar a repetição, pretende-se, aqui, fazer uma síntese do que já foi exposto, deslocando o foco da perspectiva evolutiva dos veículos midiáticos para uma exposição relacional, que tangencie os períodos de maior inserção literária nos jornais.

Na tentativa de ilustrar os diversos vínculos que a literatura desenvolveu e continua mantendo com as esferas sociais e culturais que a cercam, o jornalista Ivan Ângelo – em

⁴² LIMA, 2004, p. 178.

resposta à questão de como as práticas literária e jornalística se relacionam – faz uma breve linha do tempo, com os principais pontos de tangencia. Segundo ele,

[...] a literatura do fim do século 19 já digeriu o jornalismo, a do começo do século 20 foi enriquecida pela psicologia e pela pintura (impressionistas, surrealistas, cubistas), a do médio século 20 foi remexida pelo cinema, pela política, pela filosofia, a dos anos 1960 reciclou o *new journalism* e a *pop art*, a dos anos 1980 incorporou a linguagem e os modos do mercado financeiro e da publicidade, e a dos anos 1990, infelizmente, buscando o sucesso dos espetáculos, copiou as estruturas dos videocliques e dos roteiros de cinema e de TV.⁴³

Tomando como referência histórica a consideração de Ângelo, segundo a qual a literatura esteve fortemente associada ao jornalismo – principalmente no fim do século XIX –, José Domingos de Brito postula que ambos surgiram praticamente na mesma época. “Em 1456, quando Gutemberg inventou a imprensa, criou também o livro, como o concebemos hoje”.⁴⁴ Não é por acaso que o primeiro jornal semanário, a *Gazete de France* (1631), tenha nascido em Paris, a capital mundial da literatura. Desta forma, é óbvio, como afirma Brito, que escritores, literatos ou não, tenham iniciado carreira escrevendo livros em jornais e revistas. E é de supor também que autores escrevessem simultaneamente em ambos os veículos. Há quem diga até mesmo que o romance, enquanto gênero literário, nasceu dentro dos jornais.

Corroborando essa opinião, Terezinha de Jesus Bellote Chaman faz, na dissertação intitulada *Relação de interface: jornalismo especializado em literatura no jornalismo periódico*, uma digressão histórica ainda maior, denominada por ela de “gênese do jornalismo em sua dialogia com a literatura”.⁴⁵ Segundo a autora, cronologicamente, o fato de passar as notícias de forma literária remonta até mesmo os tempos do Egito Antigo. “É famoso nos dias de hoje o papiro de Sinue, escriba e médico egípcio, contando a sua vida e a do reinado de Sesostris III (1878-1841 a.C.). [...] Ao mesmo tempo em que é um registro histórico dos acontecimentos daquela época, é uma crônica cuja narração é a biografia, a do personagem Sinue.”⁴⁶ Embora apenas 5% da população fosse considerada culta, não há dúvida entre os historiadores contemporâneos que os textos publicados na época nas escolas superiores, em que se formavam sacerdotes, médicos e escribas, tinham um caráter jornalístico. E a transmissão dessas informações era feita através da união com narrativas de uma suposta

⁴³ ÂNGELO, Ivan in BRITO, José Domingos de, 2007, p. 95.

⁴⁴ BRITO, 2007, p. 25.

⁴⁵ CHAMAN, Terezinha de Jesus Bellote. *Relação de interface: jornalismo especializado em literatura no jornalismo periódico*. 163 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2005.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 34.

literatura, ora fantástica, ora épica, ora lírica ou aventureira. Assim, conforme Chaman, esse misto com relatos de notícias efêmeras comunicadas pelo viés da novela, marca o nascimento do jornalismo fortemente ligado com a literatura, há cerca de três mil anos, ainda no Egito.

Na República de Roma, por volta de 70 a. C., a existência das *Actas diurnas* e do *Pasquino* (estátua na qual a população podia fixar cartas de protesto, anúncios e bilhetes comentando a situação política, econômica e social) contribuiu para a manutenção da união entre informações diárias e literalidade. Neste período, merece destaque aquele que é considerado o primeiro jornalista literato da história, Marco Valerio Marziale – ou simplesmente Marcial. Seus primeiros escritos datam de 65 d. C., mas seu auge foi no ano 80 d. C., durante o reinado de Tito, quando, da inauguração do Coliseu, ele recebeu o direito de celebrar o evento com a publicação de um livro de notícias em forma de poesia.

Já na Idade Média, como expõe o próprio Domingo de Brito, “o Jornalismo em sua dialogia com a Literatura confunde-se com a própria ‘invenção’ da imprensa e a chegada de diversos jornais literários, [...] que começam a expandir-se rapidamente pela Europa”.⁴⁷ Como já exposto, no início do século XVII, a imprensa começava a se delinear e surgiam os primeiros jornais – *Journal des Savants*, em Paris, *Philosophical Transactions*, em Londres, e *Giornale de Letterati*, em Roma – todos eles, marcadamente literários. Nesse período também houve a divulgação das primeiras crônicas⁴⁸. O mais famoso caso refere-se ao livro de crônicas *Primeira viagem ao redor do mundo* (1526), do marinheiro Antônio Pigafetta (1491-1534) – trata-se, na verdade, da primeira viagem de circunavegação ao redor do planeta. A partir do século XVIII, os incontáveis jornais que surgem servem como palco principal para a associação entre textos de cunho jornalístico e literário. “Nesses jornais, crônicas misturam-se com artigos filosóficos, relatos de viagem com o lirismo da poesia romântica, reflexões associam-se a contos e novelas.”⁴⁹

O passo seguinte em direção ao substancial desenvolvimento da parceria entre jornalismo e literatura teria sido dado, de acordo com Chaman, pelo pai do realismo crítico e do romance moderno, Honoré de Balzac (1799-1850), ao escrever seus contos e novelas em jornais franceses. Na mesma época, na Inglaterra, Charles Dickens (1812-1870) ganhou notoriedade por suas crônicas, alternando a vida de escritor com as atividades jornalísticas.

⁴⁷ CHAMAN, 2005, p. 41.

⁴⁸ Conceito entendido aqui não como o de crônica jornalística moderna, mas como uma modalidade que unia os acontecimentos cotidianos à atualidade, divulgando-os no espaço do jornal.

⁴⁹ CHAMAN, 2005, p. 43.

Apesar de esses serem os exemplos mais paradigmáticos do surgimento histórico do jornalismo em sua dialogia com a literatura (apresentados pela autora), alguns outros momentos específicos podem ser destacados como pontos de confluência mais íntimos. Segundo classificações cronológicas mais rígidas – com destaque para aquela adotada por Ciro Marcondes Filho, no livro *Comunicação e jornalismo: a saga dos cães perdidos*⁵⁰, que põe no centro classificatório o jornalismo como atividade profissional –, a época de maior proximidade entre literatura e imprensa foi os séculos XVIII e XIX, quando escritores renomados viram nos jornais um espaço público propício para divulgar seu trabalho. Assim, além da já mencionada crônica, dois outros momentos se tornaram emblemáticos: 1) o surgimento e o desenvolvimento da crítica cultural e literária; 2) e a publicação de romances fragmentados em capítulos nos jornais, gênero que ficou conhecido como *folhetim*. Com as transformações engendradas pela chegada do novo século, iniciou-se outra etapa importante, o desenvolvimento do jornalismo informativo em detrimento ao opinativo, com predominância de entrevistas, reportagens e matérias em suplementos e cadernos literários.

Ao desenvolver-se concomitante ao jornalismo de arte e cultura, a crítica literária foi, modernamente, a primeira forma de cobertura jornalística da literatura. Sua origem data do final do século XVIII e início do século XIX, na Europa, em um período marcado por profundas transformações sociais, advindas da industrialização. Seu papel, apesar de apresentar variações conforme a época, sempre foi o de informar o leitor sobre a temática da obra em análise, elencar suas qualidades e defeitos e criar alguma relação que permitisse uma releitura da realidade social. Sendo assim, neste primeiro momento, a literatura teria sido tratada sob o julgo opinativo, com destaque, sobretudo, para os resultados das produções individuais.

No Brasil, bem como na França – matriarca do gênero –, o desenvolvimento da crítica remonta o cenário jornalístico do século XIX, quando o jornalismo se estabeleceu como

⁵⁰ No livro citado, Ciro Marcondes Filho traça um quadro evolutivo de cinco épocas distintas no jornalismo. Seriam elas: 1) *Pré-história do Jornalismo*, que vai de 1631 a 1789, se caracteriza pela valorização do espetacular e singularmente novo, por uma economia elementar e pela produção artesanal que configura o jornal de forma muito semelhante ao livro. 2) *Primeiro Jornalismo*, de 1789 a 1830, marcado por valores como a razão e a confiança no progresso, por uma economia deficitária e pela presença de escritores, políticos e intelectuais na imprensa. Nesse período, a prática começa a se profissionalizar com o surgimento das primeiras redações. 3) *Segundo Jornalismo*, fase que dura de 1830 ao começo do século XX. Denominada de imprensa de massa, ela avança mais um passo na profissionalização do jornalismo ao adotar valores como atualidade e neutralidade, além da criação das reportagens, entrevistas, manchetes e capas, da utilização da publicidade e da consolidação da economia da empresa. 4) *Terceiro Jornalismo*, que vai de 1900 a 1960 e se caracteriza por um modelo de imprensa monopolista, influenciada fortemente pela indústria publicitária e pelas relações pública. O período também é marcado por grandes tiragens e pela inclusão de temáticas como o cinema, o teatro, o esporte, o turismo, entre outros. 5) *Quarto Jornalismo*, de 1960 aos dias atuais, caracterizado pela informação eletrônica e interativa, com ampla utilização das tecnologias. Há uma mudança nas funções do jornalista, uma valorização do visual e uma conseqüente crise da imprensa escrita. (MARCONDES FILHO, Ciro. *Comunicação e Jornalismo. A saga dos cães perdidos*. São Paulo: Hacker Editores, 2002. p. 9-48.).

profissão, com regras e códigos próprios. Suas primeiras representantes, aliás, distanciavam-se dos textos objetivos e concisos, sobretudo pelo excesso verbal.

Segundo a professora Cláudia Nina, no livro *Literatura nos jornais: a crítica literária do rodapé às resenhas*, com a chegada do século XX, a imprensa alargou o espaço da crítica para a chamada ‘crítica de rodapé’. Seus praticantes eram os ‘homens de letras’, responsáveis não só pela apresentação das obras, mas também por uma reflexão sobre a cena literária e cultural – como o fez Álvaro Lins, redator chefe do já citado *Correio da Manhã* e colaborador assíduo do *Diário de Notícias*.

Situado entre a crônica e o noticiário, o rodapé era assinado por intelectuais, que, a exemplo de Lins, cultivavam a eloquência e a erudição com o intuito de convencer rapidamente os leitores num tom subjetivo e personalista. [...] O tom da crítica, porém, não era muito diferente do usual no início dos 1900. Sem o respaldo de teorias – afinal, ainda não havia faculdades de Letras nem teóricos da disciplina –, os textos ficavam entre o ensaístico e o professoral e eram carregados de digressões.⁵¹

A partir dos anos 1940, considerado o auge das críticas literárias, o cenário em que imperava o rodapé começou a ganhar novos componentes: surgiam no país as primeiras turmas formadas nas faculdades de Letras e, com elas, os *scholars*, que tomavam para si o direito de escrever as críticas, já que se consideravam mais preparados para a atividade. “Iniciava-se, então, um duelo entre os que praticavam a crítica autodidata e os que tentavam usurpar o domínio das páginas, exercendo o que Afrânio Coutinho defendia como ‘crítica estética’.”⁵² Enquanto isso, com a chegada da década de 1950, os rodapés dos jornais eram eliminados e a substituição do modelo jornalístico francês pelo norte-americano exigia textos mais curtos e menos digressivos.⁵³ A literatura deixava de ser, então, mero suporte das reflexões para se tornar objeto direto das análises.

Ao adentrar as universidades, nos anos seguintes, a crítica literária inchou-se de teoria e especializou-se ainda mais. Os profissionais da imprensa, por sua vez, viram nos jargões acadêmicos uma linguagem excessivamente hermética para o público do jornal. Já os teóricos, fecharam-se em suas salas e gabinete, dialogado apenas com seus pares. Os acadêmicos encastelaram-se nas universidades. Além disso, o momento político delicado obrigou os intelectuais a se retraírem, muitos deles acusados e amedrontados pela censura. Os anos 1960

⁵¹ NINA, Cláudia. *Literatura nos jornais: a crítica literária do rodapé às resenhas*. São Paulo: Summus, 2007. p. 24.

⁵² *Ibidem*, p. 26.

⁵³ A partir de então, muita coisa aconteceu. Cláudia Nina expõe que, se por um lado, houve uma divisão entre autodidatas e *scholars*, por outro, o jornalismo se organizou. As duas atividades – jornalismo e literatura –, portanto, se afastaram. (*Ibidem*, p. 26.).

e 1970 vão se caracterizar pela perda de espaço do crítico, que vai passar a não merecer mais tanta atenção da imprensa.

Apesar dessa sensível retração, Felipe Pena identifica, a partir de então, dois tipos diferentes de crítica literária: aquela produzida na universidade por professores, intelectuais e estudantes de mestrado e doutorado (sobretudo dos cursos de Letras, mas podendo ser também de Psicologia, Comunicação, História, Antropologia e Ciências Sociais); e aquela publicada diariamente nas páginas dos jornais, revistas e demais publicações impressas (exercidas por jornalistas e profissionais com visibilidade na opinião pública).

Na universidade, a crítica acaba se voltando mais para o ensaio do que propriamente para o juízo e valor. Há uma tendência em valorizar a interpretação, pois os próprios estudantes ficam limitados pelas normas acadêmicas, que recomendam evitar os adjetivos e aplicar uma metodologia supostamente científica. Todavia, as escolhas dos objetos de pesquisa já são elas mesmas uma valoração crítica. [...] Na imprensa, a situação não é muito diferente – embora existam outras influências para determinar as escolhas. Até a metade do século passado, a crítica literária em jornais era exercida com rigor e, de fato, fazia juízos de valor. Hoje em dia, no entanto, prevalecem as resenhas, que não julgam, mas apenas analisam as obras e exaltam suas qualidades.⁵⁴

Mais do que cercear-se, para Nina, a crítica contemporânea se inibiu e foi acometida por um esvaziamento – ela chega a mencionar até mesmo uma suposta crise. Seu maior desafio agora seria “conciliar uma reflexão aprofundada sobre o tema, com objetividade e clareza – regras áureas do jornalismo –, além de incluir uma percepção intuitiva, e até impressionista, do fato literário que, no caso, é a obra”.⁵⁵ Como resultado desse desaquecimento da prática qualificadora e da impossibilidade de lidar com os fatores apontados, os grandes trabalhos críticos perderam o espaço que haviam conquistado. E, assim, aos poucos, novos gêneros tomaram seu lugar.

Contudo, se o momento histórico de convivência personificado pela crítica literária atingiu o ápice em meados do século XIX, nesse mesmo período surgia uma nova prática que atrelou definitivamente literatura e jornalismo: trata-se da publicação de fragmentos de romances em capítulos nos jornais diários. Um estilo discursivo que marcou fundamentalmente a relação dos leitores com o jornal e ficou conhecido como *folhetim*.

Segundo M. P. Naickel, autor do livro *Folhetim: um fenômeno literário*, o gênero nasceu na França, na década de 1830, concebido por Émile Girardin (1806-1881), que “percebeu, na época de consolidação da burguesia, o interesse em democratizar o jornal, a

⁵⁴ PENA, 2006, p. 38.

⁵⁵ NINA, 2007, p. 35.

chamada *grand press*, e não privilegiar só os que podiam pagar por caras assinaturas.”⁵⁶ Embora já existisse, desde o começo do século, o *feuilleton*, uma espécie de rodapé, tradicionalmente de tom e assunto mais leves que o resto do jornal, coube a Girardin a primeira publicação de ficção seriada no jornal, *O Lazarillo de Tormes* (1836). No começo dos anos 1840, o gênero alcançou ainda mais destaque (quando o sucesso da fórmula se generalizou e praticamente todos os romances passaram a ser publicados sobre a nova etiqueta não só em jornais, mas em revistas). Neste período, ganharam notoriedade os mestres como Eugène Sue (1804-1857) e Alexandre Dumas (1802-1870).

Em sua cronologia histórica, Haickel apresenta ainda três etapas do desenvolvimento do folhetim, vinculando-as a grandes momentos da história, que proporcionam uma visão panorâmica – e sintética – dos estilos e das épocas:

1) a pós-Revolução Burguesa de 1830, impulsionada pelo Romantismo, em que vive sua fase social, caracterizada também pela fuga e pelo binômio campo-cidade, tantas vezes retratado nas aventuras e histórias fabulosas de Alexandre Dumas; 2) seguido da Revolução de 1848, o massacre dos operários e suas lutas, também descritas por Sue, quando, então, o folhetim é proibido – para retornar sob a etiqueta pejorativa de “romance popular” [...]; 3) vem, então, a Comuna de Paris e nasce também o folhetim da terceira fase, os romances das vítimas, retornando à consagrada receita, mas com um outro recado, mais conservador, onde irá se destacar, entre outros, Xavier de Montepin.⁵⁷

Assim, é possível perceber que, como apontam alguns historiadores, a trajetória do folhetim acompanhou a própria história do século XIX, tanto do seu ponto de vista social, quanto estrutural. A literatura, por sua vez, ganhou substancial impulso. Com tratamento jornalístico nulo, ela transportou-se por completos das páginas dos livros para as dos jornais. Retomando a perspectiva relacional, Felipe Pena acrescenta que, no período de auge das publicações, o casamento entre imprensa e escritores atingiu a perfeição. Se os jornais precisavam vender e os autores queriam ser lidos, a solução era óbvia: publicar romances na imprensa diária.

Segundo o autor, existiam várias características específicas que garantiam expressividade ao folhetim: ele era dirigido a um público vasto, de todas as classes; a linguagem era simples e acessível; a necessidade de homogeneização cultural exigia a utilização de estereótipos e clichês (histórias que tinham como objetivo “a lágrima melodramática ou o riso fácil”); como as histórias eram publicadas em capítulos periódicos, havia sempre no final de cada um deles um acontecimento chamativo que só se resolveria na

⁵⁶ HAICKEL, M. P. *Folhetim: um fenômeno literário*. Brasília: Thesaurus Editora, 2006. p. 13.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 24.

próxima edição; por fim, os autores abusavam, ainda, da estética da redundância, para que o público não se perdesse na história. Todos esses fatores contribuíram para que grande parte dos autores de folhetins se consagrasse na história da literatura universal.⁵⁸

No caso brasileiro, não havia como ser diferente. Quase todos os grandes escritores nacionais no século XIX e do início do século XX publicaram textos literários nos jornais. De acordo com Pena, o primeiro deles foi Manuel Antônio de Almeida (1831-1861) que, em 1852, publicou *Memórias de um sargento de milícias* nas páginas do *Correio Mercantil*. Depois dele vieram José de Alencar (1829-1877), Joaquim Manoel de Macedo (1820-1882), Raul Pompéia (1863-1895), Aluísio Azevedo (1857-1913), o imortal Machado de Assis (1839-1908) e muitos outros.

Apesar de parecer estranho aos ouvidos de um leitor de jornal atual, na época em que realidade e ficção dividiam o mesmo espaço na imprensa, a convivência entre ambos era pacífica e muito natural⁵⁹. Em uma de suas *Aquarelas*, Machado exemplifica:

O folhetim, disse eu em outra parte, e debaixo de outro pseudônimo, o folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por consequência do jornalista. Esta íntima afinidade é que desenha as saliências fisionômicas na moderna criação. O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. Estes dois elementos, arredados como pólos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal.⁶⁰

No entanto, a passagem dos séculos XIX para o XX, no Brasil – já que nos Estados Unidos o jornalismo como negócio já existia desde 1830 –, representou o desenvolvimento da imprensa jornalística, que adquiriu maior feição comercial e incorporou novos modos de fazer jornalismo. Com essas mudanças, sepultaram-se as práticas não profissionalizadas e começaram a prevalecer novas técnicas. Como bem lembra Marcelo Bulhões, o jornal passa a ser, então, um atraente artigo de consumo, que compõe o figurino das massas de metropolitanas ávidas por

⁵⁸ Confer PENA, 2006, p. 50.

⁵⁹ Para Cláudia Nina, tal interação (da literatura com o jornalismo), aliás, não se caracterizou como algo apenas do passado. Atualmente, ela se repete. A autora cita como grandes exemplos, mais contemporaneamente, Clarisse Lispector, Luis Fernando Veríssimo, Carlos Heitor Cony e Moacyr Scliar, entre outros.

De fato, literatos do passado dominavam os diários com excessos beletristas. Isso, em parte, se explica: ainda não havia jornalistas formados nem regras a seguir. A imprensa do início do século XIX foi toda marcada pela atuação de escritores que, naturalmente, aproximavam a linguagem do livro à linguagem do jornal. Literatura e jornalismo se confundiam tanto que, basta lembrar, várias obras clássicas nasceram nos jornais, na forma dos folhetins, como foi o caso da produção de José de Alencar e do próprio Machado de Assis. (NINA, 2007, p. 19.).

⁶⁰ ASSIS, Machado *apud* CHAMAN, 2005, p. 13.

novidades e entretenimento.⁶¹ Além das mudanças gráficas e, fundamentalmente, no valor que a notícia passa a ter no plano da linguagem, houve um movimento em busca de uma identidade para o texto jornalístico. “A objetividade e a concisão substituem as belas narrativas.”⁶² A literatura deixa de ser uma das preocupações centrais – substituída pelos *fait divers* – e passa a fazer parte apenas dos suplementos e cadernos literários, que começam a surgir.

Com os anos 1950, a atividade jornalística no Brasil parece rumar à consolidação de uma autonomia que busca expulsar as marcas da literatura. Trata-se de início de uma fase de incremento empresarial e industrial, com a atração do capital publicitário internacional. A modernização atingiu em cheio as páginas dos jornais e revistas, com a força de apelos visuais provenientes da renovação, da diagramação e com a presença mais marcante da fotografia. Os sinais vinham dos Estados Unidos, é claro, cujo padrão de impessoalidade e objetividade noticiosas havia muito se expandido pelo mundo, tornando-se imperativo no pós-guerra. [...] A aclimatação do modelo jornalístico americano no Brasil conseguiu em grande parte remover as marcas da verbosidade e beletrismo que havia muito impregnavam nossas redações. [...] Desde o século XIX, as casas de imprensa representavam para o escritor literário um abrigo financeiro, embora muitas vezes ele ali estivesse para desempenhar funções versáteis e variadas, nem sempre as de produção literária. Tal presença não seria expurgada com os novos tempos da influência americana, mas exigências de uniformização da linguagem atenuariam possibilidades de convergência de atributos jornalísticos com literários.⁶³

Segundo o autor, o folhetim em sua matriz européia já começava a entrar em decadência desde o final do século XIX. Embora a passagem não tenha sido abrupta, o franco teor fantasioso do gênero folhetinesco perdeu espaço para as reportagens sobre a vida real; a crítica literária de peso, por sua vez, cedia lugar às resenhas e notas jornalísticas. Assim, ao mesmo tempo em que surge uma consciência de que a essência do jornal é a informação, há uma busca, cada vez maior, por uma forma mais concisa e veloz.

Diante do novo contexto, parecia ter chegado a hora de decretar a separação categórica entre jornal e letras. O espaço do jornal estaria se tornando definitivamente hostil à literatura, cuja presença nas salas de imprensa até então parecia assídua. No entanto, pode-se admitir que a hegemonia do padrão americano, a partir da década de 1950, não foi absoluta a ponto de tornar o jornal completamente impermeável a realizações próximas da literatura em prosa de ficção. Aliás, a determinação dos gêneros fez com que se confirmasse pelo menos um espaço cativo e permissivo para os encontros entre literatura e jornalismo: a crônica. No mais, se os jornais diários estavam se tornando cada vez mais avessos à presença literária, outros veículos jornalísticos poderiam acolhê-la, como no caso de revistas de circulação nacional.⁶⁴

⁶¹ BULHÕES, 2007, p. 102.

⁶² PENA, 2006, p. 40.

⁶³ BULHÕES, 2007, p. 136-138.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 138.

Esse conjunto de alterações vai conferir, na imprensa diária, cada vez mais, uma maior importância aos gêneros essencialmente jornalísticos, como a reportagem e a entrevista – mesmo que não se observasse uma consciência da necessidade de estabelecer fronteiras rigorosas entre os gêneros. E para que esse novo projeto possa ser posto em prática, começam a surgir as primeiras editorias e os primeiros cadernos de cultura contemporâneos, caracterizados pela presença de textos escritos com uma linguagem objetivada e com vista no compromisso com a atualidade. Estando os jornais mais comprometidos com o que se denomina de jornalismo de agenda ou serviço – ou seja, aquele que se limita a cobrir fatos diários, da atualidade, como foi discutido no capítulo anterior – a cobertura jornalística mais completa da literatura ficou relegada à revistas especializadas ou a projetos independentes ou especiais.

Ao abordar as profundas transformações pelas quais passaram os suplementos literários – no caso brasileiro, comparando seus primórdios, marcados pelo *Jornal do Commercio* com seu *Folhetim* (1938), com os anos 1950, quando a literatura ficou restrita aos cadernos específicos –, Isabel Travancas, em seu *O livro no jornal*, aponta que, de lá para cá, eles se tornaram cada vez mais raros e menores.⁶⁵ Atualmente, todos os suplementos são submetidos à regras básicas de objetividade, clareza e concisão. Estão também sujeitos a influência do tempo e das questões de novidade. É “como se eles definissem suas especificidades de cadernos de livros e suplementos literários, mas não negassem a sua situação de parte de um jornal diário, que vive da busca e da redação de notícias”.⁶⁶ Além desta, Claudia Nina detecta, modernamente, uma outra contradição que os envolve.

Os suplementos literários transmitem uma idéia de livro e de literatura e significam prestígio para os jornais e *status* para quem trabalha neles. São freqüentes os casos de suplementos literários deficitários, cuja a receita de publicidade não chega a cobrir o seu custo. Ma a relação custo-benefício para um jornal, assim como para a sociedade, não se mede apenas pelo seu valor financeiro. É como se o jornal se valorizasse na valorização do seu leitor.⁶⁷

Ponto interessante na trajetória desses veículos seria a postura que eles passaram a assumir em relação a si próprios. Nenhum deles se rotula ou define mais como suplementos literários, preferem se auto-denominar de cadernos de livros, de literatura, idéias ou polêmicas. Tal fato, segundo Travancas, mostra a existência de um consenso de que a época

⁶⁵ TRAVANCAS, Isabel. *O livro no jornal: os Suplementos Literários dos jornais franceses e brasileiros nos anos 90*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 36.

⁶⁷ NINA, 2007, p. 36.

dos suplementos como espaços privilegiados da crítica literária acabou. Mais do que isso, aponta para a perda sistemática de lugar, poder e prestígio dos livros na imprensa diária.

Conforme a autora, essa “desliteraturização” seria consequência de fatores sociais, como o avanço tecnológico, o surgimento de novas formas artísticas – como a novela, por exemplo – e, fundamentalmente, devido ao fato de o livro ter se transformado em uma mercadoria mais acessível, fazendo com que os escritores não precisem mais publicar seus textos na imprensa. “Não é mais como antigamente quando a literatura fazia parte dos jornais, sendo a *pièce de résistance* de alguns veículos.”⁶⁸

Apesar de todos esses fatores, os suplementos literários seriam, em certa medida, um espaço de (tentativas de) resistência à pressão da linguagem jornalística. Neles, os textos ainda podem ser mais extensos, complexos e detentores de uma linguagem mais refinada e menos coloquial. Na tentativa de construir um espelho do cenário brasileiro atual, Cláudia Nina cita os principais exemplos de suplementos com alcance nacional: o caderno *Idéias & Livros*, publicado desde 1986 pelo *Jornal do Brasil*, com ensaios e literatura (na tentativa de torná-lo um diagrama do que tem sido escrito e discutido no país); o caderno *Mais!*, que reúne um caderno cultural e as editoriais de ciência e literatura (e foi lançado em 1992 pela *Folha de S. Paulo*); o *Prosa & Verso*, criado pelo jornal *O Globo* na década de 1990, com uma abordagem mais jornalística a menos acadêmica do fato literário; e o caderno de cultura de *O Estado de S. Paulo*, que não trata apenas de literatura, mas de cultura em geral.⁶⁹

Em uma análise concisa das páginas desses cadernos, observa-se uma valorização do vasto universo dos livros, com destaque para o romance em detrimento a poesia. No entanto, a subordinação aos critérios jornalísticos de noticiabilidade faz com que na abordagem predominem, quase sempre, os lançamentos. Cada suplemento elege, a partir de critérios próprios de seleção, quem são os escritores que merecem aparecer em suas páginas – e essa seleção leva em conta, principalmente, sua estreita relação com a empresa jornalística a qual pertencem. As questões dos cânones também influenciam tais escolhas, pois nomes famosos e personalidades do meio editorial são sempre notícia. Travancas acrescenta ainda que os jornais brasileiros têm por hábito ressaltar números (quantos títulos, quantas tardes de autógrafos, estimativas de público e de vendas) e se preocupar mais com as informações de serviço (como, por exemplo, datas e locais, preços de entrada, premiações, entre outras), além de dar grande destaque às listas de livros mais vendidos. Em um contexto internacional, ela observa que:

⁶⁸ TRAVANCAS, 2001, p. 43-44.

⁶⁹ Confer NINA, 2007, p. 66-73.

Os jornais nas sociedades modernas concentraram a sua atenção para a notícia e a reportagem nas diversas editorias. O espaço para crônicas, poesias, publicação de trechos de romances reduziu-se enormemente. A influência de uma linguagem mais “literária” também foi desaparecendo dos jornais, assim como os escritores se tornaram presenças mais raras em suas páginas. O jornal-empresa virou modelo e o jornalista assalariados seu elemento principal.⁷⁰

Apesar das sociedades ocidentais continuarem valorizando o livro e alguns jornais permanecerem em sua defesa, tais aspectos deixam claro que o papel importante assumido pelos suplementos em momentos anteriores, como espaço de publicação de literatura e crítica literária, não existe mais. Para Travancas, eles não são mais palco de discussões literárias, nem romances são divulgados primeiramente em suas páginas. “Hoje, estes cadernos são um espaço de expressão do mercado editorial.”⁷¹

Cabe acrescentar que, embora tais considerações estejam focadas em suplementos de alcance nacional – sediados no eixo Rio-São Paulo –, elas podem ser transportadas também para a imprensa paranaense. Aqui, como se viu, os veículos de comunicação estabeleceram-se tardiamente e, desde suas origens, seguiram a lógica nacional. Os primeiros jornais surgiram na segunda metade do século XIX e eram fortemente literários. No entanto, tal convivência só se conservaria até a chegada do século XX, pois a partir das décadas de 1950 e 1960 o jornalismo dedicado a literatura seria reduzido aos cantos de páginas. Desde então, como exposto, o fazer literário se tornou, sobretudo, objeto de notícias e reportagens, com um peso e um prestígio bem menores na imprensa.

Para finalizar tal discussão, na conclusão de seu livro, Nina faz uma síntese de todo o percurso de confluência e convivência entre a literatura e o jornalismo apresentado até aqui.

Vimos aqui que a literatura já esteve muito mais presente no jornalismo do que agora. Não apenas os textos publicados nos ancestrais dos cadernos literários tinham linguagem mais próxima da literária, como livros inteiros eram transcritos em capítulos – os folhetins. Tudo isso acabou. Se houve um ganho da objetividade por um lado, aproximando o texto crítico da linguagem mais jornalística, por outro, não se pode deixar de dizer que a literatura foi, aos poucos, perdendo espaço – e importância – nos jornais. Esse é o lado perverso da história.⁷²

Na tentativa de responder a difícil questão de se, atualmente, o jornalismo tem contribuído realmente para o avanço da literatura – à medida que, formulando novas perguntas, incita os autores a aceitar a provocação e prosseguir –, e vice-versa, ela também

⁷⁰ TRAVANCAS, 2001, p. 150.

⁷¹ *Ibidem*, p. 148.

⁷² NINA, 2007, p. 76.

afirma que sua defesa não corresponde a uma tentativa de retomar o estilo literário palavroso e grandiloquente “dos textos publicados em jornal de então, que buscavam se assemelhar à literatura produzida em fins do século XVIII e início do século XIX.”⁷³ Diante da imposição do bom jornalismo como profissão regrada – inclusive para os escritores, que sofreram grande influência da objetividade, clareza e concisão jornalísticas –, o que se espera, segundo a professora, é que os jornais revertam o quadro de “desliteraturização” (sem que para isso precisem fazer o retrocesso na linguagem). É preciso que os cadernos literários reafirmem o valor da literatura, estimulando o exercício da leitura e aprimorando a capacidade interpretativa e analítica, ajudando os leitores a desvendar aspectos do fazer literário antes submersos. Mais do que isso, é preciso reconhecer que, por meio da literatura, é possível sacudi-lo e retirá-lo definitivamente da contemplação, proporcionando uma conscientização dos valores pessoais e sociais.

3.3 JORNALISMO LITERÁRIO

3.3.1 Discutindo o termo

Se, por um lado, a literatura aproveitou, desde seus primórdios, do espaço dos jornais, por outro, o jornalismo, como afirma o próprio Edvaldo Pereira Lima em trecho já citado, ao longo de seu desenvolvimento, também estabeleceu estreitas relações com as técnicas literárias. Com a evolução da notícia para a reportagem, surgiu também “uma necessidade de aperfeiçoamento das técnicas de tratamento da mensagem”⁷⁴, o que gerou, naturalmente, uma inclinação por parte dos jornalistas a se utilizarem das técnicas narrativas próprias da arte literária. Assim, uso da subjetividade, zelo com o estilo e com a estrutura narrativa, inserção do ponto de vista, entre outros artifícios, passaram também a fazer parte do universo de possibilidades do jornalismo.

Sergio Vilas Boas – na introdução do livro *Literatura e jornalismo* –, postula que este casamento verdadeiramente íntimo que se dá entre o J (jornalismo) e o L (literatura) recebe o nome de jornalismo literário (e, há muito tempo, apesar de desprezado pela crítica, é

⁷³ NINA, 2007, p. 76.

⁷⁴ LIMA, 2004, p. 173.

apreciado pelo público).⁷⁵ Emprestando a definição de Lima, o autor apresenta o termo como sendo a reportagem ou o ensaio em profundidade em que são utilizados os recursos de observação e/ou redação inspirados na literatura ou originários dela. Ao caracterizar o jornalismo literário como um casamento em comunhão de bens, até que o mau senso os separe, Vilas Boas vai além na descrição e propõe, em um primeiro momento, apontar o que não pode ser caracterizado como jornalismo literário:

Numa combinação saudável, que escapa à especulação hierarquizante e egocêntrica, podemos saber até o que o Jornalismo Literário não é, com a mesma naturalidade com que sabemos que o amor é infinito enquanto dura. Pois é, Jornalismo Literário não é a cobertura noticiosa de livros e autores; não é ficção, invenção ou história baseada (apenas baseada) em fatos; não é masturbação lingüística; nem válvula de escape para escritores frustrados, que têm de fazer materinhas descartáveis no dia-a-dia para poder pagar suas contas.⁷⁶

Para ele, o jornalismo literário se mostra, então, como uma ampliação ao jornalismo, pois soma ao processo jornalístico os recursos literários, visando trazer o fato do singular para o particular. Mais do que isso, tal gênero intencionaria, por meio de uma interação subjetiva, revelar não apenas o conteúdo objetivo do fato jornalístico (o real manifesto), mas, para além disso, expor matizes da realidade que não caberiam em um discurso limitado pelos dispositivos textuais de controle da subjetividade⁷⁷.

Conseqüentemente, fazer jornalismo literário não se resumiria apenas a fugir das amarras do jornalismo noticioso diário ou exercitar a veia literária em um livro-reportagem. Significaria, como bem expõe Felipe Pena, em seu *Jornalismo literário*, ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos, proporcionando visões amplas da realidade, exercendo plenamente a cidadania e, acima de tudo, garantindo perenidade e profundidade ao relato. Segundo ele, “no dia seguinte, o texto deve servir para algo mais do que simplesmente embrulhar o peixe na feira.”⁷⁸

⁷⁵ VILAS BOAS, Sérgio. Introdução. In: BRITO, 2007.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 20.

⁷⁷ Todavia, para que o termo possa significar mais do que jornalismo sobre literatura, Vilas Boas faz uma ressalva: Para aceitar o casamento do J com o L precisamos acreditar que o conceito de literatura precisa também englobar o texto de não-ficção, esse termo tão negativo quanto negador, tão certo quanto indiscreto, tão confortável quanto ardiloso. Por isso há quem prefira nomear o “casamento perfeito” do J com o L sendo “jornalismo narrativo”, “literatura da realidade”, “reportagem autoral”, “creative nonfiction” etc. (*Ibidem*, p. 21.).

⁷⁸ PENA, 2006, p. 13.

No entanto, sendo fruto de uma relação dissonante, como fica explícito na primeira discussão apresentada neste capítulo – em que são tratadas as formas de confluência e convivência entre o jornalismo e a literatura –, o termo jornalismo literário também não é consensual entre os estudiosos da área. Edvaldo Pereira Lima faz uma breve explicação sobre as formas de utilização e a significação que a união dessas duas palavras (que se traduz também na união de dois gêneros distintos) assume nos diferentes idiomas. Segundo ele, os norte-americanos chamam de jornalismo literário (*New journalism*) a narrativa jornalística que emprega recursos da literatura. Já os espanhóis denominam esse tipo de narração de *periodismo informativo de creación*.⁷⁹

Mesmo no Brasil, o jornalismo literário é classificado de diferentes maneiras: para alguns autores, trata-se apenas daquele período da história do jornalismo – mais especificamente, o século XIX – em que os escritores assumiram as funções de editores, articulistas, cronistas e autores de folhetins; para outros, o termo refere-se à crítica de obras literárias publicadas em jornais; há os que o associem com o *New journalism*, movimento iniciado nas redações norte-americanas da década de 1960 – e que também será objeto de análise deste capítulo posteriormente; e, por fim, os que ainda incluem as biografias, o romance-reportagem e a ficção-jornalística como pertencentes ao gênero.⁸⁰

Ao adotar uma visão bastante ampla do termo, o professor e jornalista Vitor Necchi propõe uma conceituação que extrapola as definições ancoradas nas amarras espaços-temporais ou etimológicas.⁸¹ Para ele, a modalidade propicia um leque de possibilidades aos seus autores e deve estar, acima de tudo, a serviço do leitor.

Mais do que uma escrita que flerta com técnicas típicas do labor literário e se propõe a instigar, seduzir, provocar sensações e despertar o interesse do leitor, o chamado jornalismo literário foge de olhares pré-formatados e rende textos – sejam reportagens ou perfis – que surpreendem a partir de uma pauta que rompe com visões óbvias ou hegemônicas sobre a realidade. Os autores, na hora de contar histórias não-ficcionais, principalmente nas páginas de revistas, valem-se de recursos típicos da literatura. Profunda observação, imersão na história a ser contada, fartura de detalhes e descrições, texto com traços autorais, reprodução de diálogos e uso de metáforas, digressões e fluxo de consciência – a gama de recursos é ampla para que a realidade seja expressa de maneira elaborada e sob os mais variados aspectos. Na linha dessa vertente, vigora um profundo humanismo e sepultam-se definitivamente alguns mitos do jornalismo, como a impessoalidade e a

⁷⁹ Confer LIMA, 2004, p. 173-182.

⁸⁰ Confer LIMA, 2004, p. 191-200.

⁸¹ NECCHI, Vitor. A (im)pertinência da denominação “jornalismo literário”. In: 30º CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO (INTERCOM), 2007, Santos. *Anais do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. São Paulo: Intercom, 2007. Disponível em: < <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0527-1.pdf>>. Acesso em: 20/08/2008.

primazia do *lead* – as seis perguntas (O quê? Quem? Como? Onde? Quando? e Por quê?) importadas do jornalismo norte-americano que surgiram pra facilitar a vida dos jornalistas, e não necessariamente dos leitores, e que se tornaram emblema de objetividade e de uma espécie de puritanismo editorial; mais do que isso, se transformaram numa espécie de camisa de força, tolhendo a criatividade e escritas que fugissem da obviedade e da comodidade de uma fórmula pronta.⁸²

Consciente de que a reportagem literária é um gênero cercado por controvérsias no âmbito das teorias do jornalismo, o teórico Bruno de Aragão Santos, por sua vez, estabelece a análise do termo a partir de uma concepção tradicional.⁸³ Para ele, é por meio do questionamento desta perspectiva – que considera o jornalismo literário como uma forma de discurso semelhante ao praticado pela imprensa ‘pré-histórica’, “própria de uma época em que o jornalismo ainda não havia alcançado as características que, mais tarde, lhe forneceriam contornos delimitados”⁸⁴ – que seria possível construir um novo conceito. Conceito este que, contemporaneamente, compreenda o jornalismo literário não como mero sub-gênero localizado entre o jornalismo e a literatura, mas como manifestação peculiar do discurso jornalístico, que busca na aproximação com a literatura uma ferramenta legítima para a execução de um propósito igualmente válido: o emprego da subjetividade como recurso para a apreensão da realidade.

Partindo desta perspectiva [*a tradicional*], a persistência do conceito de jornalismo literário mesmo após o estabelecimento histórico dos cânones jornalísticos citados costuma ser classificada como a manifestação de um sub-gênero. O que ocorre é que a noção de jornalismo literário, forma de discurso não-delimitada por tais cânones, que incorpora recursos da literatura e se caracteriza pelo emprego aberto da subjetividade autoral ao fazer jornalístico, representa algo inconcebível dentro da doutrina tradicional.⁸⁵

Fundada na objetividade jornalística, tal concepção defende que os fatos possuem significados por si mesmos e que cabe ao jornalista apenas o papel de produzir relatos neutros e impessoais. Ou seja, nada mais oposto que a proposta do jornalismo literário.

Ao se basear na imersão do repórter na realidade a ser reportada, na densidade descritiva, no relato participativo e na manifestação de impressões pessoais, o que tal modalidade do discurso jornalístico faz é tão-somente levar às últimas conseqüências o caráter interpretativo da apreensão dos signos – neste caso, os

⁸² NECCHI, 2007.

⁸³ ARAGÃO SANTOS, Bruno. O real enquanto narração: um diálogo entre o jornalismo literário e a antropologia interpretativa. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28, 2005, Rio de Janeiro. *Sessão de Temas Livres*. Disponível em: < <http://intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1342-1.pdf>>. Acesso em: 20/08/2008.

⁸⁴ *Idem*.

⁸⁵ *Idem*.

fatos jornalísticos – e seu inevitável acento apreciativo, trazendo à tona toda a subjetividade necessária à revelação do conteúdo objetivo.⁸⁶

Sendo assim, Aragão Santos se aproxima das considerações feitas por Felipe Pena. Partindo da análise do fenômeno da linguagem e tendo como referência prática as formulações quanto à subjetividade no processo de apreensão da realidade, o autor estabelece uma compreensão do jornalismo literário não como uma distorção do jornalismo, mas como forma peculiar de discurso jornalístico, com características e vantagens próprias.

Uma vez que assume a si mesmo como relato a partir de uma perspectiva, o discurso do jornalismo literário não busca sua legitimação através da utilização de recursos de controle da subjetividade [...]. Sua legitimidade se assenta sobre o critério da verossimilhança, no sentido de que busca produzir a descrição mais credível da realidade, a qual, por ser assumidamente apreciativa, está abertamente sujeita à avaliação do leitor.⁸⁷

Feito esse percurso teórico, chega-se a uma proposta de conceituação do jornalismo literário para qual o termo surge para delimitar uma possível alternativa ao jornalismo moldado ao padrão norte-americano. Trata-se, portanto, de um ‘jornalismo expandido’ – se é que é possível expandir o jornalismo – que, mais do que as técnicas narrativas do fazer literário, agrega recursos potencializadores da reportagem (tais como a imersão do repórter na realidade, uma coleta de dados mais extensiva e aprofundada e, por fim, a explicitação de sua observação – ou como os autores apresentados aqui denominam, de sua subjetividade). O resultado dessa empreitada é um texto que se destaca pela amplitude informativa, pela humanização do relato e por um sabor diferente daquele encontrado diariamente nos jornais.

Para que seja possível compreender a complexidade que envolve tal definição, Felipe Pena, no livro já citado, elenca sete temas considerados por ele intrinsecamente ligados ao jornalismo literário – o que ele denomina de “estrela de sete pontas”, já que são sete itens diferentes, todos imprescindíveis, que formam um conjunto harmônico e com atribuições transformadoras, como a famosa estrela.

O primeiro deles seria, como já dito, potencializar os recursos do jornalismo:

O jornalista literário não ignora o que aprendeu no jornalismo diário. Nem joga suas técnicas narrativas no lixo. O que ele faz é desenvolvê-las de tal maneira que acaba construindo novas estratégias profissionais. Mas os velhos e bons princípios da redação continuam extremamente importantes, como, por exemplo, a apuração rigorosa,

⁸⁶ ARAGÃO SANTOS, 2005.

⁸⁷ *Idem.*

a observação atenta, a abordagem ética e a capacidade de se expressar claramente, entre outras coisas.⁸⁸

A segunda ponta da estrela refere-se à ultrapassar os limites do acontecimento cotidiano, ou seja, romper com duas características básicas do jornalismo contemporâneo: a atualidade e a periodicidade. Em outras palavras, o jornalista não precisaria estar preso ao *dead-line* nem ao caráter de novidade do fato. No entanto, ele teria que se esforçar para proporcionar uma visão ampla da realidade – a terceira ponta da estrela. Cabe ao jornalista literário, portanto, contextualizar a informação da forma mais abrangente possível, mastigando-a, relacionando-a com outros fatores, comparado-a com diferentes abordagens e localizando-a em um espaço-temporal de longa duração.

O quarto tema intimamente ligado ao jornalismo literário, de acordo com Pena, seria o exercício da cidadania. Ele afirma que, ao escolher um tema, o jornalista (literário) “deve pensar em como sua abordagem pode contribuir para a formação do cidadão, para o bem comum, para a solidariedade.”⁸⁹ A quinta característica, por sua vez, rompe com as correntes do *lead*, fugindo a fórmula pronta, abusando da criatividade, da elegância e do estilo através das técnicas literárias. Já a sexta ponta da estrela evita os definidores primários, ou seja, as fontes e entrevistados “de plantão” – pessoas que ocupam cargos públicos ou função específica e que, por isso, sempre aparecem na imprensa. Segundo Pena, é preciso ouvir o cidadão comum, as fontes anônimas, os pontos de vistas que, normalmente, não são abordados pela imprensa.

Por fim, o sétimo e último tema elencado pelo teórico seria a perenidade.

Uma obra baseada nos preceitos do Jornalismo Literário não pode ser efêmera ou superficial. Diferentemente das reportagens do cotidiano, que, em sua maioria, caem no esquecimento no dia seguinte, o objetivo aqui é a permanência. [...] Para isso, é preciso fazer uma construção sistêmica do enredo, levando em conta que a realidade é multifacetada, fruto das infinitas relações, articulada em teias de complexidade e indeterminação.⁹⁰

Não obstante estas sete características intrínsecas, Pena acrescenta que o conceito de jornalismo literário está fundamentalmente ligado a uma questão lingüística – uma vez que esta é inseparável do pensamento, e o pensamento, por sua vez, tem uma natureza estritamente retórica. Já que em todo momento o ser humano está ‘empalavrando’ o mundo,

⁸⁸ PENA, 2006, p. 14.

⁸⁹ *Idem.*

⁹⁰ *Ibidem*, p. 15.

falta-lhe, então, valorizar a musicalidade. Assim, nas palavras do autor, o jornalismo literário é também uma linguagem musical de transformação expressiva e informacional:

Ao juntar os elementos presentes em dois gêneros [*o jornalismo e a literatura*], transformou-os permanentemente em seus domínios específicos, além de formar um terceiro gênero, que também segue pelo inevitável caminho da infinita metamorfose. Não se trata da dicotomia ficção ou verdade, mas sim de uma verossimilhança possível. Não se trata da oposição entre informar ou entreter, mas sim de uma atitude narrativa em que ambos estão misturados. Não se trata nem de Jornalismo, nem de Literatura, mas sim de melodia.⁹¹

Apesar das peculiaridades que definem o conceito apresentadas por Pena já parecerem um caminho para sua prática, segundo alguns teóricos, alcançar a musicalidade e a melodia, reunindo sob elas as sete características citadas, exigiu um longo caminho histórico, com contribuições advindas dos quatro cantos do mundo, além de uma série de processos técnico-metodológicos não só do jornalismo como também da literatura. O jornalismo literário pressupõe uma relação diferenciada entre fonte e jornalista – e até mesmo dedicação e imersão desiguais no universo relatado; a voz do autor ganha força; a estrutura se expande e o estilo narrativo se aguça. Mas todas essas características não foram reunidas de uma única vez e por um mesmo jornalista-escritor. A chegada a esse estágio é resultado de um processo lento e paulatino, como é possível observar a seguir.

3.3.2 Breve percurso histórico

Antes de chegar à concepção moderna, Bruno Aragão Santos explica que, em primeira instância, o termo jornalismo literário – que, aliás, remonta o surgimento histórico da atividade jornalística – designava “o tipo de jornalismo opinativo e engajado que, no período das revoluções burguesas, tomou o lugar da mera publicação de avisos que dominava os periódicos até então.”⁹² Foi apenas no século XX, quando no discurso jornalístico já haviam se consolidado as premissas de atualidade, periodicidade e factualidade, que, segundo ele, surgiu a acepção como alternativa ao modelo jornalístico estabelecido pela moderna sociedade industrial. Todavia, a apropriação das técnicas narrativas literárias por parte dos

⁹¹ PENA, 2006, p. 21.

⁹² ARAGÃO SANTOS, 2005.

jornalistas ocorreu desde muito antes do advento do jornalismo industrial. A narrativa jornalístico-literária dos dias atuais reflete, assim, um longo processo de evolutivo.⁹³

Para compreender este processo de formação do gênero, bem como do conceito, no ensaio *Registros breves para uma história futura*, Edvaldo Pereira Lima, um dos teóricos brasileiros com maior contribuição para a área, defende que os primórdios da interface que daria origem ao jornalismo literário estariam presentes em diversos casos significativos da história contemporânea.⁹⁴ Segundo ele, na literatura de ficção européia do século XIX, a escola do *realismo social* teria sido caracterizada justamente pela ação do escritor em realizar pesquisas de campo detalhadas antes de compor um romance ou uma novela. Suas histórias, portanto, nasciam de observação minuciosa da realidade. Na Inglaterra e na França, os já citados Charles Dickens e Balzac faziam vastos levantamentos de ambientes, costumes, tipos humanos e linguagens. Mais tarde, essas mesmas técnicas inspirariam ainda o *New Journalism* norte-americano dos anos 1960 e 1970 – movimento marcante no cenário jornalístico e literário.

Para alguns outros autores, os embriões do jornalismo literário estariam nas coberturas de guerras que marcaram o século XIX. Na impossibilidade de descrever as dramáticas situações que observavam por meio apenas das fórmulas tradicionais, o jornalistas correspondentes descobriram que usando as técnicas da literatura podiam retratar os cenários e os fatos mais fielmente do que conseguiriam simplesmente através do *lead* ou da pirâmide invertida. Assim, os relatos jornalísticos começavam a introduzir a humanização dos personagens, a estrutura em forma narrativa (e não mais apenas informativa), a descrição de cenário e contextos e a linguagem notadamente literária.

Além da observação e dos recursos de captação – muito similares aos que jornalistas literários contemporâneos fazem uso – e da contribuição dos correspondentes de guerra, um outro fenômeno do século XIX, que acrescentou nova etapa ao histórico do gênero, foi o fato bastante comum de, na época, escritores de ficção também produzirem trabalhos jornalísticos. Entre os autores que utilizaram seu talento literário para fazer jornalismo estão Mark Twain (1835-1910), Ernest Hemingway (1899-1961) e John Dos Passos (1896-1970), entre tantos outros. Segundo Lima, também embarcaram nessa fluência criativa, tanto no jornalismo quanto na literatura, nos Estados Unidos e na Inglaterra, John Steinbeck, Mary McCarthy, Janet Flanner e George Orwell.

⁹³ LIMA, 2004, p. 184.

⁹⁴ LIMA, Edvaldo Pereira. *Registros breves para uma história futura*. São Paulo: Texto Vivo, 2003. Disponível em: < <http://www.abjl.org.br/detalhe.php?conteudo=f120030902203904&category=ensaios&lang=>>. Acesso em: 30/08/2008.

No Brasil, um dos pioneiros dessa interface histórica foi o correspondente de guerra Euclides da Cunha (1866-1909), que escreveu *Os Sertões* (1902) – antes mesmo da chegada só século XX. Publicado originalmente em 1897, em forma de reportagens no jornal *O Estado de São Paulo*, o livro relata a ação do exército nacional na destruição do arraial de Canudos, no interior do Nordeste. Recheado de descrições e detalhes, a narrativa não se preocupa estilisticamente com o enredo do conflito em si. A descrição da geografia inóspita do sertão nordestino, entre outras características literárias, garantiu a perenidade da obra e do autor.⁹⁵ Porém, apesar do trabalho de Euclides da Cunha datar do final do século XIX, nos anos seguintes, ao contrário dos Estados Unidos, não se constituiu uma tradição brasileira pautada pelos pressupostos do jornalismo literário. De qualquer forma,

[...] de um modo espontâneo, a literatura desses pioneiros acabou influenciando o jornalismo. A via mais direta de influência aconteceu através de escritores que praticaram também o jornalismo, numa primeira instância. Depois, numa fase mais avançada, outras gerações de jornalistas já encontraram precedentes dessa aproximação, podendo então partir desde o início de suas carreiras para um jornalismo fortemente caracterizado pela presença de recursos literários de captação, redação e edição para reproduzir, com fidelidade, o real.⁹⁶

Tais iniciativas – de praticar um jornalismo diferente do convencional – foram, segundo Lima, espontâneas e individuais até a década de 1920. Ou seja, não havia ainda uma ‘escola do jornalismo literário’ ou qualquer outra corrente ou movimento com esse nome. Os procedimentos de uso dos recursos e das ferramentas aconteciam por opção dos próprios narradores. E, na maioria das vezes, eram produções direcionadas a meios específicos, uma vez que havia pouco espaço na imprensa periódica para a inserção de matérias extensas e elaboradas. Este panorama, no entanto, começou a mudar a partir dos anos 1920 e 1930. A produção ganharia contornos de ‘escola’ “quando a revista norte-americana *The New Yorker* passa a produzir um tipo de matéria jornalística que ganha melhor feitura quando é elaborada no estilo do jornalismo literário: o perfil.”⁹⁷ Os jornalistas começaram, então, a conquistar prestígio escrevendo esse tipo de reportagem (que retratam com vigor e alcance figuras públicas ou anônimas). Entre os que mais alcançaram lugares de destaque estão A. J. Leibling, Joseph Mitchell e James Agee, entre outros.

⁹⁵ PENA, 2006, p. 107.

⁹⁶ LIMA, 2003.

⁹⁷ *Idem.*

Em conseqüência, conforme Lima, nos anos 1940 já se podia dizer que estava formatada a modalidade de prática jornalística que intersecta rotinas periódicas e técnicas literárias, com a presença de um número crescente de sujeitos que se mantinham fiéis à proposta:

Esses profissionais encontram espaço crescente em revistas e livros-reportagem para matérias cada vez mais abrangentes e ousadas no uso de recursos literários. *True* vem juntar-se a *The New Yorker* como publicação periódica que dá guarida preferencial a essa modalidade de jornalismo. Até mesmo *Life* incorpora algumas matérias nesse feitio. [...] Jornais também passam a abrir espaço para o jornalismo literário – como o *Herald Tribune*, o *Daily News* e o próprio *The New York Times* –, assim como outras revistas e tablóides embarcam na viagem, caso de *Esquire* e *The Village Voice*.⁹⁸

Um outro sinal de que o jornalismo literário começava a surgir como gênero específico foi a mudança do modo como os editores de críticas literárias passaram a tratar esse tipo de narrativa: se antes eles costumavam passar as resenhas para especialistas nos respectivos assuntos, no final do século XX já estavam inclinados a encaminhar esse tipo de material para outros escritores e críticos.

A partir da década de 1950, acontecem também manifestações de autores da língua espanhola⁹⁹ e algumas das poucas incursões de sucesso do jornalismo brasileiro na reportagem literária. A citada revista *Diretrizes*, dirigida por Samuel Wainer, foi uma delas. Se, inicialmente, foi um jornal – *O Estado de São Paulo* – que cedeu espaço a uma narrativa que dava indícios de prática, coube às revistas, posteriormente, as experiências mais emblemáticas do gênero. No ano de 1966, como exposto anteriormente, surgia *Realidade* – que circulou até 1976 e teve o seu auge por volta do anos de 1968. Outro grande palco das reportagens literárias foi a revista *O Cruzeiro* (1928-1975), em que o repórter paulista David Nasser e o fotógrafo francês Jean Manzon fizeram história – normalmente, eles seguiam uma

⁹⁸ LIMA, 2003.

⁹⁹ Etapa relevante no processo de construção e evolução da modalidade, Edvaldo Pereira Lima acrescenta, nesta linha do tempo, algumas experiências latinas:

Na Colômbia, Gabriel García Márquez professa sua predileção por essa modalidade de jornalismo desde o início de carreira nos jornais locais, como atesta seu livro *Relato de um Naufrago*, um pequeno clássico que reproduz matéria primorosa publicada originalmente no final dos anos 1950. Décadas depois, já ganhador do Prêmio Nobel de Literatura, famoso e rico, Gabo investiria seu amor pelo jornalismo criativo formando em Cartagena uma instituição de ensino que visa cultivar essa abordagem nas novas gerações de narradores do real. É a Fundación Para un Nuevo Periodismo Iberoamericano. Também é publicada na Colômbia uma excelente revista de Jornalismo literário em língua espanhola, a *GatoPardo*.

No México, jornalistas-narradores como David Martín del Campo e Elena Poniatowska marcam presença com uma forma própria, singular, de produzir textos que informam, impactam, sensibilizam, envolvem, humanizam, orientam, comovem, fazem pensar. (*Idem.*).

pauta inusitada, que embora partisse do convencional caminhava para o fantástico; o resultado final eram reportagens que mexiam com o imaginário popular.

No entanto, apesar do hiato brasileiro, o Jornalismo Literário evoluiu muito dos anos 1960 para cá, nos Estados Unidos e na Europa. Adquiriu, digamos, uma maior consciência de seu papel, de sua responsabilidade e da necessidade de coexistência com outras formas de se pensar e de se praticar o Grande Jornalismo. Mais: ele ressurgiu no final dos anos de 1990 com uma força imprevista. Acredito que, neste contexto, e por sua própria característica e história, o JL voltou a ser, no Brasil, uma alternativa valiosa para o processo de busca por compreensão social, assim como fora a literatura realista no século XIX – ela que, por sinal, foi quem soprou vida ao próprio Jornalismo Literário que então ainda engatinhava.¹⁰⁰

Em síntese, ao longo de todo o século XX, o jornalismo literário no mundo às vezes obteve um pouco mais de espaço na imprensa diária (principalmente nos cadernos especiais dos fins de semana), às vezes quase que desapareceu das páginas de jornais e revistas. Em fases de maior prestígio, como nas décadas de 1960 e 1970, a imprensa menos tradicionalista adotou com mais ênfase formas narrativas; já quando o estilo ‘caía de moda’, era suprimido. Apesar de alguns veículos de alcance nacional terem, quase sempre, mantido vivo algum grau de fidelidade ao gênero, jornais de menor alcance nem sempre foram fiéis. Entretanto, mesmo diante dessas irregularidades, segundo Lima, os jornalistas literários e narradores da realidade provaram que era (e continua sendo) possível ser leal ao estilo narrativo

O objetivo central não é direcionar o foco de visão a um fato noticioso estreito, mas abarcar a vida como ela é, nas suas grandezas escondidas por detrás das rotinas. Por isso os narradores do real aplicam seu talento a todos os setores da vida moderna, da política à economia, do esporte à viagem, da educação à ciência. Dedicam-se meses a fio para compreender e narrar com propriedade as dimensões humana, social, econômica de se construir uma casa, de se conduzir um ano letivo numa escola primária, de se realizar uma infinidade de transplantes de órgãos num centro cirúrgico, de se desencadear uma revolução tecnológica no mundo da informática. O elenco de temas é tão vasto quanto a própria vida, a liberdade de pautas é tão flexível quanto a complexa, mutante realidade da nossa civilização em acelerado processo de mudança.¹⁰¹

Apesar de tal vastidão de possibilidades, para Lima, o caso brasileiro é uma incógnita. Segundo ele, o surgimento da *internet*, o crescimento dos livros-reportagem e a angústia crescente de revistas e jornais que perceberam não ser mais possível competir informativamente com o rádio e com a televisão, tudo isso tem feito algumas pessoas chaves para mercado considerar algo que, há mais de 15 anos, teóricos desta mesma linha defendiam: “Só há futuro nobre para o jornalismo impresso se este assumir de novo a reportagem e o ensaio

¹⁰⁰ VILAS BOAS in BRITO, 2007, p. 23.

¹⁰¹ LIMA, 2003.

de profundidade como seus principais gêneros, renovando em paralelo a linguagem, o modo de ver, captar, compreender e expressar o complexo mundo de nossa era”.¹⁰² Em outras palavras, embora seja uma tendência que venha tomando corpo aos poucos, espera-se que o jornalismo contemporâneo diário ou semanal possa voltar a beber com mais frequência na fonte da literatura. Seja por meio da imersão na realidade, das formas de captação ou da estrutura narrativa – ou ainda das outras técnicas e ferramentas que caracterizam o jornalismo literário –, é preciso retomar a essência da prática jornalística.

3.3.3 Ferramentas, técnicas e práticas

Ao caracterizar a expressão jornalismo literário como indefinida, inofensiva e até mesmo inacabada, o professor, escritor e jornalista literário britânico Mark Kramer vê, na composição do termo, a palavra ‘literário’ como uma forma de auto-congratulação, enquanto o ‘jornalismo’ seria uma maneira de mascarar a criatividade dessa modalidade. “As palavras compostas cancelam-se mutuamente e apontam o tipo de não-ficção em que estilos artísticos e construção narrativa, há tempos associados à ficção, nos ajudam a aprofundar os acontecimentos – a essência do jornalismo.”¹⁰³

Kramer é criador do programa de *Jornalismo Narrativo* da Nieman Foundation, braço da Universidade de Harvard. No artigo intitulado *Regras rompíveis do Jornalismo Literário*, introdução da coletânea *Literary Journalism: A New Collection of the Best American Nonfiction* (Ballantine Books, 1995) – da qual é co-organizador –, ele estabelece uma lista, com peculiaridades definidas, que reflete as práticas comuns de escritores, bem como as regras de harmonia ensinadas nas aulas de redação. Trata-se, na verdade, de uma série de técnicas metodológicas utilizadas contemporaneamente que determinam a prática – e o sucesso – do jornalismo literário. Material extremamente útil para quem se arrisca pelos meandros de tal prática.

Assim, a primeira ferramenta citada por Kramer – resultado de um longo percurso de distintas fases que caracterizaram o gênero – é a imersão dos jornalistas literários no universo do assunto e nas pesquisas de profundidade.

¹⁰² LIMA, 2003.

¹⁰³ KRAMER, Mark. *Regras rompíveis do Jornalismo Literário*. Disponível em <http://www.textovivo.com.br/seminario/nota07.htm>. Acesso em: 30/08/2008.

Conversando em uma reunião informal na Nieman Fellows, na Universidade Harvard, logo após ter ganhado o Prêmio Pulitzer por “The Soul of a New Machine”, Tracy Kidder enfureceu vários jovens jornalistas com um comentário descuidado – ele disse que os jornalistas literários são, acima de tudo, mais exatos do que os jornalistas diários. Ele se lembra do que disse a eles: “Isso é fato; nossa reportagem leva meses, e vocês são mandados para captar uma história e escrevê-la em três horas, e repetem isso mais duas vezes antes de voltar para casa. Um jornalista privilegiado precisa de algumas semanas para produzir seu texto”.¹⁰⁴

A partir desse exemplo, o catedrático explica que os jornalistas que praticam a modalidade literária de texto têm contato com suas fontes por meses ou até mesmo por anos. Quando imersos em um universo temático, eles têm que compreender o tema em um nível franco, livre de idealizações, e que apresente as diferenças individuais, a fragilidade, a sordidez, a generosidade, a futilidade, a humildade. “Isso põe em confronto verdades premeditadas e explicações burocráticas, deixa expostos maneirismos, auto-decepções, hipocrisias e encantos – características só utilizadas quando a serviço de uma compreensão ainda mais profunda.”¹⁰⁵ Como este é um nível muito difícil de se alcançar, o autor precisa de confiança e, principalmente, de tempo para captar os detalhes e entender do tema em profundidade.

Jornalistas literários elaboram notas contendo as palavras de citações, seqüências de acontecimentos, detalhes que expõem as personalidades, atmosferas e conteúdos sensoriais e emocionais. Temos mais tempo do que os jornalistas diários. Tempo para previsões e para retomar os estímulos iniciais. Ainda assim, encontrar o sentido para tudo o que acontece – escrevendo com humanismo, equilíbrio e pertinência – é uma missão encantadora, intimista e nunca plenamente alcançável.¹⁰⁶

Para que essa primeira técnica possa ser posta em prática – a da imersão e da pesquisa exaustiva –, é necessário estabelecer pactos claros e abertos com leitores e fontes no que se refere à exatidão (segundo ponto listado por Kramer). Apesar de alguns autores do passado, costumeiramente ligados ao jornalismo literário, terem composto e improvisado cenas, criando citações e completando personagens, atualmente, o gênero se tornou algo que os leitores lêem esperando um tratamento correto. Por isso, jornalistas literários passaram a compartilhar um acordo concreto e implícito com seus leitores – acordo este tão forte que vale como um contrato: os escritores fazem exatamente o que aparentam fazer, que é agarrar a realidade o mais próximo que conseguirem, e não inventá-la. Segundo o teórico, tais convenções incluem ainda:

¹⁰⁴ KRAMER.

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ *Idem.*

[...] não usar cenas compostas; não deturpar a cronologia; não conduzir a direção e a proporção dos acontecimentos; não inventar citações; não atribuir pensamentos às fontes a não ser que elas tenham dito claramente o que está escrito; e não fechar acordos com pessoas em troca de dinheiro ou interesses editoriais. De vez em quando, muitos autores descartam o uso de nomes verdadeiros e detalhes de identidade em troca de continuarem com um contato livre com seus personagens, mas notificam o leitor disso. Essas convenções todas ajudam a aumentar a credibilidade. Ao adotarmos essas convenções, optamos por uma melhor condução do processo. Os autores descobrem como aderir a essas convenções e, apesar delas, produzem textos criativos. Não há razão para um autor trocar uma cena que aconteceu na terça-feira e relatá-la como se tivesse sido numa segunda-feira. É fácil manter os leitores esclarecidos. Basta explicar-lhes o que você está fazendo. Enquanto narra uma cena, o jornalista literário pode desejar inserir uma citação feita em outro contexto, ou encaixar cenas secundárias, ou memórias pessoais; e é possível fazer isso tudo muito honestamente, sem borrar ou distorcer o que ocorreu em um dado lugar e num dado tempo; isso pode ser atingido simplesmente explicando tudo ao longo do texto. Como outros jornalistas, descobri, incomodamente, que quando detalhes inconsistentes ameaçam a cena que estou tentando escrever, as inconsistências são geralmente sinais de que minhas interpretações dos acontecimentos precisam melhorar, porque ainda não consegui esclarecer o que de fato ocorreu.¹⁰⁷

Manter esse pacto com o leitor implica deixar de lado a manipulação dos fatos e a ficção, por mais tentadoras que possam parecer. Ser fidedigno, por sua vez, requer um acompanhamento próximo dos acontecimentos e, sobretudo, das fontes – o que pode engendrar diversas dificuldades éticas. Jornalistas literários precisam extrair verdades mais apuradas, através de perguntas nem sempre discretas, sejam de fontes desconhecidas, sejam de colegas de trabalho, amigos ou familiares. Por outro lado, muitas vezes, as fontes podem ter interesses (diversos) na divulgação de sua imagem ou do tema sobre o qual elas foram procuradas para abordar. Os bons autores, no entanto, utilizam-se de todos os caminhos para conseguir um bom acesso e manter um relacionamento ético sem falsear suas intenções. Kramer expõe sua própria experiência para relatar as regras que têm norteado a relação dos autores contemporâneos com suas fontes:

Minha própria regra tem sido mostrar meus trabalhos publicados, esclarecer sobre a exposição pública, explicar os comprometimentos meus e da editora com tempo e dinheiro, deixar claro que os personagens não podem editar os originais. Daí, sigo adiante – se depois disso ainda for bem-vindo, o que muitas vezes não acontece. Em certos casos, duvidei de que minhas fontes me entenderam suficientemente bem para aceitar minhas intenções e as possíveis conseqüências de aceitá-las; ou desconfiei que o consentimento havia sido influenciado por ordens superiores [...]. Então, decidi que agiria com boas intenções. Por sorte, pude escrever o que queria, sem ter que cortar algum trecho essencial. Todos os gêneros, seja Jornalismo Literário, jornalismo diário, poesia ou ficção, dependem integralmente da integridade do autor.¹⁰⁸

¹⁰⁷ KRAMER.

¹⁰⁸ *Idem.*

A terceira prática apresentada por ele é a tendência que jornalistas literários têm de escreverem, quase sempre, sobre acontecimentos rotineiros. A conquista de acessos legítimos a por longos períodos de tempo a fontes e a lugares onde os fatos que o interessam acontecem impele esses autores aos acontecimentos diários, em detrimento aos extraordinários – procurando, assim, sua matéria-prima em lugares públicos ou de fácil acesso ao invés daqueles restritos. Todavia, o professor britânico ressalta que rotina não significa monotonia. “A vida de quase todo mundo, descoberta em sua profundidade e com um olhar compassivo, é interessante.”¹⁰⁹

O uso da ‘voz interior’, informal, sincera e humana é o quarto ponto listado. De acordo com Kramer, o narrador característico do jornalismo literário não é um expositor impessoal e obediente à escrita acadêmica, que apresenta o resultado de suas pesquisas sem pensar no leitor. Não se trata também de um escritor objetivo e factual, ou um imparcial informante de um noticiário diário. A marca registrada daqueles que praticam tal modalidade é esta voz íntima e individual, que transparece sua personalidade. Embora, em raras vezes, ela possa ser aberta e desimpedida, acusatória ou confessional, na maioria dos casos, é informal, competente e reflexiva.

É a voz de alguém despido de abrigos burocráticos, alguém que reflete sobre as próprias experiências, sem ser excêntrico, desvirtuado, duvidoso, e que não dispensa emoções genuínas, como tristeza, alegria, ansiedade, raiva, amor. O poder do gênero chamado Jornalismo Literário é a força da voz do autor. É uma força sem subordinações sociais – apesar de sua prática acabar sendo benéfica, na maioria dos casos. É uma das poucas ocasiões em que o grande público pode consumir declarações pessoais ilimitadas, verbalizadas em nome de ninguém menos que o próprio autor em plena ousadia.¹¹⁰

O teórico acrescenta ainda algumas características pessoais desses autores.

O narrador em Jornalismo Literário tem uma personalidade, é uma pessoa complexa, profunda, franca, irônica, oblíqua, confusa, judicativa e até auto-irônica – qualidades que os acadêmicos e repórteres do dia-a-dia evitam com veemência como se tais posturas fossem antiprofissionais e não-objetivas. Os repórteres do dia-a-dia são treinados para não revelar suas reações e não expor nenhuma visão pessoal.¹¹¹

A reunião dessas características com a possibilidade de expô-las de uma maneira autoral tornam-se uma ferramenta bastante eficiente para o jornalista literário. Permite ao autor caminhar ao redor de visões aculturadas sobre relacionamentos ou questões que

¹⁰⁹ KRAMER.

¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ *Idem.*

geralmente estão guardadas atrás dos muros da linguagem formal e das alianças institucionais ocultas.” É só por meio desse tom, que despreza as formalidades e a rigidez, que – como defende Kramer – se torna possível revelar como as pessoas, as instituições e os fatos são ‘de verdade’. Segundo ele, essa possibilidade de trazer as observações pessoais ou até mesmo as brincadeiras que se fazem sobre determinado assunto ou pessoa para o texto final é que tempera o produto jornalístico literário. Desta forma, ao lê-lo, o público é convidado a ter expectativas complexas e descontraídas, compartilhando algo excluído do convencional e das matérias publicadas na imprensa diária.

Além da exposição desse fator que Kramer denomina de ‘voz interior’ – e que muitos autores consideram como sendo a nominada ‘subjetividade’ –, a linguagem eficiente, particular e informal, ou seja, o estilo, é outra marca muito presente nos textos de jornalismo literário. O autor deve trabalhar sua linguagem até que ela fique clara, estilosa e sob seu domínio. O objetivo central é alcançar expressões elegantes e simples, algo que também é almejado por muitos poetas e romancistas.

A melhor linguagem do Jornalismo Literário é também a evocativa, aquela que consegue entreter, pontuada por verbos ativos, poupada de verbos abstratos, adjetivos, advérbios e as várias formas indolentes, engessadas em seus próprios acoplamentos. Tal estilo desprezado é agradável – limpo e prazeroso por si só, e feito para levar os leitores não apenas a imaginar, mas sentir os acontecimentos. Leitores resistem à escrita pesada e fria muitas vezes sem saber o que há de errado. Mas se prendem à boa prosa, muitas vezes até sem perceber. O sentimento é o que possibilita transportar os leitores para outros universos – e de um modo que a lógica por si só não é capaz.¹¹²

Para que a prática da voz autoral e da linguagem fluída possam render resultados surpreendentes, é preciso ainda ter liberdade para adotar um ponto de vista flexível e móvel, a partir do qual os escritores contam histórias, situam fatos e personagens e fazem os leitores girar em torno do tema. Essa posição volúvel, de acordo com Kramer, é uma metodologia comum, que se tornou elemento-chave no jornalismo literário, pois é por meio dela que seu interlocutor se familiariza, se encontra e reencontra na narrativa. Os comentários, as digressões, a contextualização e a exposição de acontecimentos anteriores ou paralelos se tornam ferramenta preciosa. “Entre os elementos essenciais para um jornalista literário construir seus textos estão a narração lúcida, a seleção criteriosa dos momentos para digressões pertinentes e, claro, saber retornar ao ‘ponto de mudança’.”¹¹³

¹¹² KRAMER.

¹¹³ *Idem.*

Como consequência, a estrutura narrativa, que conta histórias, misturando enredo principal com digressões para ampliar e recompor os fatos, assume um papel primordial, como frisa o professor inglês:

A seqüência de cenas e digressões [...] acompanhadas da movimentação do autor em relação a essas histórias e contornos – fazem parte da estrutura narrativa. Jornalistas literários desenvolveram um tipo de texto que os permite esculpir histórias e digressões com a mesma complexidade dos romancistas. A qualquer momento o leitor poderá estar em um ponto da linha de tempo de uma das ações que se desenrolam, ou em outras que já se desenrolaram. [...] Devido à habilidosa estruturação desses elementos, o texto nos pega de surpresa. Quando autores tomam decisões sobre a estrutura – a ordem das cenas, os “pontos de mudança”, a intensidade dos elementos narrativos e as digressões – estão levando em consideração também os efeitos dessa ordem na experiência pessoal dos leitores.¹¹⁴

Por fim, Kramer lista a oitava e última prática que distingue o jornalismo literário: praticantes desse gênero desenvolvem sentidos porque criam de acordo com as contínuas reações dos leitores. Em outras palavras, ele quer ressaltar que os bons jornalistas sabem, de forma exemplar, prender a atenção de seus leitores. Enquanto lêem (e porque não dizer vivenciam) um texto dessa modalidade, os leitores se sentem impelidos a se importar sobre como se deram as situações e o que acontecerá com os personagens, pois, quanto mais profunda a intenção do autor e quanto mais zelosa e relevante a sua análise, mais sedutor será seu enredo. Assim, estilo e estrutura unem a idéia e a história de maneira encantadora.

Se o autor faz tudo com narração, digressão e uma estrutura hábil, os leitores passam a sentir que estão caminhando com um propósito, que o trabalho de leitura tem um destino compensador. Os tipos de lugares alcançados pelo Jornalismo Literário tendem a associar sentidos infinitos e cenas do dia-a-dia. [...] Os leitores entram na viagem traçada pelos autores, que buscam desvendar o inatingível e o usual; a viagem não chega a lugar algum sem a imaginação participativa deles.¹¹⁵

E o resultado vai muito além daquele alcançado com os textos da imprensa diária.

Para concluir, o que o autor cria não são parágrafos empilhados, e sim seqüências emocionais, intelectuais e até mesmo experiências morais que os leitores possam captar. São experiências empolgantes e marcantes, semelhantes às sensações cinematográficas, e não à simples leitura de um livro. O que essas obras representam não está, definitivamente, no papel.

O escritor ilustra cenas sensoriais, confia num nível de familiaridade que excita os leitores a partir de suas próprias experiências e sensações, e constrói uma conexão entre o texto e o nível psicológico dos leitores. A realização dos leitores é, na verdade, algo que autor e leitores construíram juntos.¹¹⁶

¹¹⁴ KRAMER.

¹¹⁵ *Idem.*

¹¹⁶ *Idem.*

É pela união de todos esses fatores que o jornalismo literário possui tanto apelo entre o público. Conforme Kramer, os leitores buscam, cada vez mais, livros e reportagens que compreendam a complexidade do que está ocorrendo. “Eles pedem não apenas informações, mas visões pessoais sobre como as coisas se encaixam, agora que as estruturas centrais não mais se sustentam”¹¹⁷ – complexidade essa muito bem apresentada pelas obras jornalísticas literárias. Assim, ao aliar o fato com a participação pessoal e a companhia humana de um autor, essa modalidade permite a união de experiências diárias (incluindo as emocionais) a uma plenitude de informações que podem ser aplicadas na vida prática. Tudo isso amplia as possibilidades de análise por parte do leitor e permite que ele observe a vida de outras pessoas geralmente posicionadas em contextos distantes do deles, em busca de algo a mais, da verdade que se encontra nos detalhes da vida real.

3.4 *NEW JOURNALISM*

Qualquer retrospectiva histórica que trate das relações entre jornalismo e literatura deve, segundo Marcelo Bulhões, reservar algumas páginas para tratar do *New Journalism*. Ora definido como um período específico do jornalismo norte-americano, ora retratado como um movimento literário-jornalístico que se refletiu no mundo todo, o termo refere-se a “principal tendência que nos Estados Unidos afrontou os limites convencionais do fazer jornalístico [...] e lançou um legado cujas marcas ainda hoje se reconhecem”.¹¹⁸ Essa fase histórica se caracterizou, sobretudo, pela introdução de novas técnicas narrativas e foi emblemática por reivindicar ao jornalismo uma qualidade equivalente a da literatura. Para Bulhões,

O *New Journalism* não foi exatamente um movimento, pois não despontou com um delineamento de idéias estabelecidas por um grupo coeso de representantes, tampouco elaborou um programa ou um manifesto declaratório de princípios. Foi mais uma atitude que se processou na fluência de uma prática textual desenvolvida em alguns jornais e revistas americanas, inicialmente com os textos das chamadas reportagens especiais publicadas na *Esquire* e no *Herald Tribune* [...].¹¹⁹

O que pode ser considerado como *movimento* nessa ‘nova atitude’, de acordo com o autor, foi a agitação, a animação e o abalo que ela representou e que afetou diretamente o

¹¹⁷ KRAMER.

¹¹⁸ BULHÕES, 2007, p. 145.

¹¹⁹ *Idem*.

epicentro do jornalismo mundial, abalando as estruturas fossilizadas da textualidade jornalística – e este será o significado atribuído à palavras movimento cada vez que ela for citada daqui para frente.

No entanto, apesar de ter sido reconhecida e nomeada como algo novo (*New*) na década de 1960, tal prática jornalístico-literária não é considerada, por muitos autores, um gênero inédito. O teórico Felipe Pena, por exemplo, evoca o professor Carlos Rogé para defender que o termo *New Journalism* surgiu pela primeira vez em 1887, usado de forma jocosa para desqualificar o jornalista britânico William Thomas Stead (1849-1912), editor da *Pall Mall Gazette*. Engajado nas lutas sociais, Stead recriava a atmosfera das entrevistas em seus textos e fazia reportagens participativas – chegou até mesmo a “comprar” uma menina de 13 anos da própria mãe, o que lhe rendeu dois meses de cadeia, só para denunciar a prostituição infantil. Seu estilo era considerado inconseqüente e o jornalista recebeu a alcunha de ‘novo jornalista’, que, na época, significava jornalista “cabeça oca” ou “cérebro de passarinho”.¹²⁰

Martinas Suzuki Jr., no posfácio intitulado *Jornalismo com H*, do livro *Hiroshima*, de John Hersey, relembra ainda que o termo *New Journalism* também já foi citado como referência histórica ao estilo híbrido praticado por Lincoln Steffens – que dizia querer fazer um novo tipo de jornalismo diário, ‘pessoal, literário e imediato’ – e Hutchins Hapgood, no *Comercial Adviser* e das reportagens experimentais que o veículo publicou nos anos iniciais do século XX.¹²¹

Todavia, fazendo uma retrospectiva histórica ainda maior, a crítica norte-americana atual demarca o início dessa fusão entre jornalismo e literatura, que ficou conhecida posteriormente como *New Journalism*, como pertencente ao século XVIII. Os pioneiros teriam sido escritores e jornalistas como Stephen Crane, James Boswell e Daniel Defoe – este último, aliás, é constantemente citado como o primeiro jornalista moderno a tentar unir à prática jornalística os preceitos da literatura.¹²² Desta forma, o *New Journalism* não

¹²⁰ PENA, 2006, p. 52.

¹²¹ SUZUKI JR., Martinas. *Jornalismo com H*. In: HERSEY, John. *Hiroshima*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 161-172.

¹²² Ele era um influente editor no começo do século XVIII, escrevendo panfletos, ensaios e crônicas na revista *Review*, de 1704 a 1713. Ficou conhecido por seus romances, como *Robinson Crusoe* (1719) e *Moll Flanders* (1722), mas foi em 1725, por uma série de reportagens policiais em que misturou Literatura e Jornalismo, utilizando as técnicas narrativas de seus romances para tratar de fatos reais, que começou a atuar na imprensa. (PENA, 2006, p. 53.).

poderia ser considerado o estopim de uma tradição jornalístico-literária, mas uma de suas fases ou momentos.¹²³

Ao adotar um posicionamento semelhante, Edvaldo Pereira Lima desloca sua análise para o campo sistêmico evolutivo, priorizando a essência do fenômeno em detrimento ao apego à terminologia. Ele considera que o *New Journalism* representou, acima de tudo, uma parte da evolução da literatura que buscou inspiração no *realismo social*, na literatura de relato e nas manifestações literárias com caráter factual e informativo (e não um gênero absolutamente inédito como se pensou naquela época). Para ele, assim como para a crítica norte-americana contemporânea, o movimento foi a manifestação de um momento específico do jornalismo literário, que resgatou e renovou suas tradições.

Isso quer dizer que o JL, enquanto forma de narrativa, de captação do real, de expressão do real já existia antes e continua existindo após o *new journalism*, que foi só uma versão específica do JL, mas uma versão radical quando comparada à anterior, principalmente, no que se refere à capacidade do narrador se envolver com o universo sobre o qual vai escrever.¹²⁴

Sendo assim, o *New Journalism* teria sido a chance que o jornalismo teve de se igualar, em qualidade narrativa, à literatura, aperfeiçoando seus meios, sem jamais perder sua especificidade. Beneficamente, ele permitiu, ao mesmo tempo, a sofisticação do instrumental de expressão jornalística e elevou o potencial de captação do real. Nas palavras de Lima, “o *new journalism* resgataria, para essa última metade do século XX, a tradição do jornalismo literário e conduzi-lo-ia a uma cirurgia plástica renovadora sem precedentes”.¹²⁵

Por fim, em termos de definição conceitual, um dos mais emblemáticos representantes da agitação norte-americana, Gay Talese – que será contextualizado posteriormente – faz uma sintética enunciação do que representava o *New Journalism* para os autores da época:

Embora muitas vezes seja lido como ficção, o novo jornalismo não é ficção. Ele é, ou deveria ser, tão fidedigno quanto a mais fidedigna reportagem, embora busque uma verdade mais ampla que a obtida pela mera compilação de fatos passíveis de verificação, pelo uso de aspas e observância dos rígidos princípios organizacionais à moda antiga. O novo jornalismo permite, na verdade exige, uma abordagem mais imaginativa da reportagem, possibilitando ao autor inserir-se na narrativa se assim o

¹²³ ORLANDINI, Romulo Augusto; PASSOS, Mateus Yuri Ribeiro da Silva. Um modelo dissonante: caracterização e gêneros do jornalismo literário. In: VIII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, 2008, Natal. *Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. São Paulo: Intercom, 2008. Disponível em: <<http://intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0123-3.pdf>>. Acesso em: 20/12/2008.

¹²⁴ LIMA, Edvaldo Pereira. *New journalism versus Jornalismo Literário*. *Jornalite – Portal de Jornalismo Literário no Brasil*. Disponível em: <<http://www.jornalite.com.br>>. Acesso em: 20/12/2008.

¹²⁵ LIMA, 2004, p. 192.

desejar, como fazem muitos escritores, ou assumir o papel de um observador neutro, como outros preferem, inclusive eu próprio.¹²⁶

Por esse trecho, já é possível notar as origens da efervescência jornalístico-literária nos Estados Unidos e como os novos jornalistas se viam no contexto social de meados do século XX. Na época, o topo da pirâmide social era ocupado pela alta literatura, seus poetas e romancistas. Já a ralé da escrita seria preenchida pelos jornalistas.¹²⁷ O romance – e os romancistas –, por assim dizer, era a arte literária dominante.

Em uma linha histórica, Tom Wolfe, no famoso ensaio intitulado *The New Journalism* – obra que ficou conhecida como o manifesto do *New Journalism* –, conta que tudo começou no início dos anos 1960, quando uma curiosa idéia, “quente o bastante para inflamar o ego”, se insinuou nos estritos limites das reportagens especiais. Tinha, de acordo com ele, um ar de descoberta, de início modesta, segundo a qual “poderíamos dizer que talvez fosse possível escrever o jornalismo para ser... lido como um romance”.¹²⁸

Aquela década foi uma das mais excepcionais da história americana em termos de costumes e moral, pois os estilos de vida e as atitudes em relação ao mundo haviam mudado mais o país que qualquer outro evento político. Mudanças estas que foram rotuladas como “abismo entre gerações”, “contracultura”, “consciência negra”, “permissividade sexual” ou “morte de Deus”. O país vivia, então, o ápice do movimento *hippie*: a contracultura se rebelava contra o estilo de vida americano, imposto pelo Estado; os jovens rejeitavam o materialismo excessivo, combatendo o cinema aos moldes *hollywoodiano*, recusando-se apoiar e lutar na guerra do Vietnã e pregando a liberdade sexual; pairava um desejo comum por viver ‘em comunidade’. Enfim, o que se vislumbrava era um imenso desprezo pelos valores e conceitos da sociedade conservadora.

Ao mesmo tempo em que as regras sociais vigentes eram repudiadas, a criatividade era posta em prova, influenciando o surgimento de inúmeros produtos culturais alternativos: entre eles, o cinema *underground*, o *rock’n roll*, as músicas de protesto e até mesmo as artes plásticas que faziam as pessoas relerem a própria realidade. Embora tudo fosse irreverente e novo, nem o jornalismo diário nem a literatura moderna acompanhavam essa revolução, que daria início a uma nova sociedade americana.

¹²⁶ TALESE, Gay. Prefácio do Autor. In: _____. *Fama e anonimato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 9.

¹²⁷ BULHÕES, 2007, p. 147.

¹²⁸ WOLFE, Tom. *Radical chique e o Novo jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 19.

Todo esse lado da vida americana que aflorou com a ascensão americana no pós-guerra enfim destampou tudo – os romancistas, simplesmente viraram as costas para tudo isso, desistiram disso por descuido. E restou uma enorme falha nas letras americanas, uma falha grande o suficiente para permitir o surgimento de um desengonçado caminhão-reboque como o Novo jornalismo.¹²⁹

Wolfe relata que quando chegou a Nova Iorque, nos primeiros anos da década de 60, a cidade era “um pandemônio com um grande sorriso”. Os jornalistas tinha, então, só para si, “os loucos obscuro barulhentos cobiçosos mau-luxurioso empapados de drogas anos 60 na América com sua cara de bezerro de ouro”.¹³⁰ E é justamente por aí, segundo Lima, que os pioneiros do ‘novo jornalismo’ foram, aos poucos, penetrando,

[...] afiando suas armas, mergulhando cada vez mais fundo na realidade em rápida transformação, sentindo de perto e por dentro o pulsar da sociedade americana em conflito consigo mesma para o nascer de mais uma de suas múltiplas faces contemporâneas. Começam pelos *features*. Mas aos poucos o vão transformando até o ponto de não mais haver identificação com o modelo que lhes dá partida.¹³¹

Em síntese, essa nova linha de produção de reportagens teria sido engendrada por dois fatores principais: 1) a crescente divisão, dentro das redações, entre os jornalistas que produziam as matérias quentes e os que se dedicavam às matérias frias; e 2) o paradoxo do romance norte-americano dessa época, que, embora fosse considerado a obra literária por excelência, ignorava a grande efervescência das transformações sociais, comportamentais e culturais que dominavam os Estados Unidos.

Todavia, mesmo antes dos escritores tomarem consciência do que aquilo que eles estavam fazendo representava, houve algumas empreitadas que deram força ao advento do *New Journalism*. Inspirados no realismo social praticado por Balzac, Fielding, Dickens e tantos outros, alguns deles foram responsáveis por obras que se tornaram parada obrigatória nos cursos de jornalismo.

Em 1962, Gay Talese publicou, na revista *Esquire*, uma reportagem-perfil sobre o ex-boxeador Joe Louis. O texto se tornou célebre – e um dos marcos da nova tendência – não só pelos sinais claros da mutação a ser prosseguida, mas por apresentar qualidades características dos ficcionistas literários mais envolventes e agradáveis. “Talese constrói seu texto apoiando-se largamente em diálogos intimistas [...], manejando com habilidade um atraente jogo

¹²⁹ WOLFE, 2005, p. 51.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 53.

¹³¹ LIMA, 2004, p. 194.

narrativo-expositivo”.¹³² No ano seguinte, seria a vez de Jimmy Breslin roubar a cena com sua coluna no *Herald Tribune*. Felipe Pena cita ainda outros jornalistas literatos que, no século XX, anteciparam o gênero. Entre eles está o já citado autor de *Hiroshima* (1946), John Hersey, que utilizou uma narrativa romanesca para narrar um fato jornalístico: a tragédia atômica na cidade homônima ao livro.

No entanto, um dos passos mais ousados deste novo modo de fazer jornalismo seria dado pelo próprio Tom Wolfe, na revista *Esquire* e no suplemento dominical *New York*, em que ele publicava trabalhos experimentais não só no plano da expressão verbal, mas no manejo das técnicas de captação jornalística. Seus textos eram fortemente marcados por travessões, pontos de exclamação, reticências, além do uso multiplicado de letras e, sobretudo, as constantes mudanças de foco narrativo – e, aos poucos, o atrevimento de Talese, Breslin e Wolfe começou a ser partilhado também por outros autores, como Brock Brower, Terru Southern, Robert Benton e Tom Gallagher, entre outros.

A ‘tomada de poder’ pelo *New Journalism* foi enunciada, porém, por “um retumbante disparo que, curiosamente, não viria de jornalistas de profissão, mas de alguém com uma trajetória consolidada na literatura”.¹³³ Bulhões se refere ao escritor Truman Capote e a publicação do celebrado livro *A sangue frio*, em 1965. A obra, segundo ele, provocou uma sensação espantosa e forneceu uma munição pesada aos adeptos da nova modalidade – mesmo Capote tendo defendido que sua obra não pertencia ao jornalismo, mas a um novo gênero desbravado exatamente por ele: ‘o romance de não-ficção’. Na época, o escritor norte-americano já havia escrito contos, romances, teatro e se dedicava à realização de reportagens na revista *The New Yorker*. Sua pretensão, no entanto, era escrever uma grande narrativa, apoiada nas práticas jornalísticas (ou o que ele chamaria de “romance jornalístico”). “Com *A sangue frio* Capote exercitará seus dotes de escritor na realização de uma extensa e impactante reportagem, mobilizando, ainda, altas doses de suspense e recursos apreendidos no trabalho de roteirista de cinema.”¹³⁴ Embora o autor não tivesse imaginado ver seu nome associado ao que vinha se chamando de *New Journalism*, seu livro passou a ser a obra mais diretamente ligada ao novo gênero.

No começo de 1968 foi a vez de outro romancista voltar-se para não ficção – e com um sucesso que, à sua maneira, era tão estrondoso quando o de Truman Capote. Norman

¹³² BULHÕES, 2007, p. 147.

¹³³ *Ibidem*, p. 148.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 149.

Mailer publicou naquele ano, em uma edição inteira da revista *Harper's Magazine*, as memórias de uma demonstração anti-guerra da qual havia participado: *Os degraus do Pentágono*, que mais tarde se transformaria no livro *Os exércitos da noite*. Embora não tenha chamado imediatamente a atenção do público, o livro repercutiu na comunidade literária e entre os intelectuais em geral, que reconheceram o inegável valor da obra.

Mas foi somente em 1973 que surgiu uma resposta sistemática a todas as questões que rondavam o *New Journalism*. Trata-se do já citado *The New Journalism*, ensaio de caráter retrospectivo em que Tom Wolfe faz um balanço de algumas realizações da nova corrente norte-americana e apresenta uma síntese das concepções desenvolvidas por seus realizadores, além de propor um delineamento teórico e descritivo por meio de exaltadas convicções.

[...] Wolfe faz um elogio caloroso a uma tradição literária, a do Realismo Social do século XIX, e lança uma veemente condenação à atitude de romancistas americanos dos anos de 1960 de se apegarem unicamente às vertentes do romance de experimentação formal e de introspecção psicológica, ou seja, as do romance moderno do início do século XX. Wolfe não perdoa, pois, que tais romancistas dispensem ou desprezem as armas do Realismo. Ao considerar pertinente as técnicas adotadas pelos representantes do *New Journalism*, que as tomaram de empréstimo da literatura do velho Realismo Social, Wolfe marca seu desacordo com a postura que dá prestígio exclusivo à herança de vertentes desbravadas no início do século XX por nomes como Marcel Proust, James Joyce, André Gide, Virginia Wolf, Samuel Beckett e outros. Claro, Wolfe não condena a herança do romance moderno, mas vê como danosa sua primazia.¹³⁵

Além das críticas ao romance moderno e da síntese de sua experiência pessoal, no ensaio, o expoente norte-americano diz também não fazer idéia de quem tenha cunhado a expressão *New Journalism*, nem quando ela surgiu. “Seymour Krim me conta que ouviu essa expressão ser usada pela primeira vez em 1965, quando era diretor do *Nugget* e Pete Hamill o chamou para dizer que queria um artigo chamado ‘O Novo Jornalismo’ sobre pessoas como Jimmy Brslin e Gay Talese.”¹³⁶ Entretanto, segundo Wolfe, ela começou a se popularizar no final de 1966, mesmo ele nunca tendo gostado da expressão. Para ele – como já apresentado no início deste tópico – não se tratava de um movimento, com clubes, salões ou panelinhas; nem mesmo um bar onde se reunissem seus fiéis, pois não havia fiéis ou mesmo crença alguma. A novidade se resumia a uma excitação artística.

Wolfe relata ainda que a sensação entre os escritores que faziam tais experiências era de estarem criando algo totalmente novo, que ninguém havia feito no jornalismo antes. Era como se tivessem indo além dos limites convencionais: “O tipo de reportagem que faziam

¹³⁵ BULHÕES, 2007, p. 156.

¹³⁶ WOLFE, 2005, p. 40.

parecia muito mais ambicioso também para eles. Era mais intenso, mais detalhado e sem dúvida mais exigente em termos de tempo do que qualquer coisa que repórteres de jornais ou revistas [...] estavam acostumados a fazer”.¹³⁷ E para alcançar os resultados que estavam se tornando um sucesso entre os leitores, com narrativas que conseguiam descrever o íntimo dos personagens, os minúsculos detalhes de cada cena, prendendo os olhos em cada linha, os jornalistas se utilizavam das técnicas do realismo social literário. Todo esse poder extraordinário, aliás, conforme Wolfe, se originava de apenas quatro recursos fundamentais, sintetizados a seguir. Seriam eles:

1) Construção cena a cena, ou seja, contar a história criando um relato detalhado do acontecimento à medida que ele se desenvolve, da mesma forma como passam os quadros cinematográficos, e recorrendo o mínimo possível à mera narrativa histórica. Essa técnica também ficou conhecida como ‘cena presentificada’ e permitia estabelecer relações com acontecimentos paralelos que, de alguma forma, contribuíssem para o destino da narrativa;

2) Transcrição de diálogos completos, já que esse recurso envolvia o leitor mais completamente do que qualquer outro e definia os personagens com mais rapidez e eficiência;

3) Variedade de focos narrativo ou ‘ponto de vista da terceira pessoa’, técnica de apresentar cada cena ao leitor por intermédio dos olhos de um personagem particular, dando ao leitor a sensação de estar dentro da cabeça dessa pessoa. Se a construção cena a cena e os diálogos podiam funcionar melhor no cinema, certamente a alternância de pontos de vista era a melhor estratégia para proporcionar ao leitor a experiência emocional dos acontecimentos;

4) Reconstituição minuciosa, ou em outras palavras, o recurso de reconstruir cenários, gesticulações, hábitos, maneiras, mobiliário, vestuário, decoração, estilos de falar, comer, andar, arrumar a casa; o modo de educar as crianças, tratar os empregados, os superiores; sem esquecer, claro, observações, poses, e outros detalhes simbólicos que a cena ou a época possam conter.¹³⁸

Reunidas, essas técnicas apontavam para a busca por uma linguagem renovada, que exaltasse, ao mesmo tempo, o conteúdo e a estética do texto. Tais estratégias também contribuíam para a valorização da figura do repórter como um elemento ativo no texto. Se até então, o narrador mantinha-se o máximo possível oculto em uma trama monótona, a partir dali ele ganharia voz, notabilidade e representação na narrativa.

¹³⁷ WOLFE, 2005, p. 37.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 53-55.

A ‘onda novidadeira’, não entanto, não saiu incólume às críticas e às inevitáveis reações desfavoráveis. Na época, ninguém sabia lidar com a reportagem jornalística estilosa, pois não se pensava da dimensão estética do jornalismo. Bulhões argumenta que os julgamentos negativos brotaram tanto nos setores da literatura, com escritores sentindo-se ameaçados em seu *status*, quanto dentro do próprio jornalismo, com jornalistas inconformados com o desvio de suas práticas costumeiras.¹³⁹

Segundo as explicações de Wolfe, já em meados da década de 1960, a chegada de um novo estilo de jornalismo, saído do nada, provocou pânico na comunidade literária. “Ao longo de todo o século XX, os literatos haviam se acostumado a uma estrutura de *status* muito estável e aparentemente eterna.”¹⁴⁰ O emprego, em larga escala, dos recursos mais sofisticados utilizados pelos romancistas na prática do trabalho jornalístico fez com que a estrutura de classes começasse a ser questionada – entrando em xeque também a tão alardeada superioridade de poetas e romancistas. Por outro lado, desde a publicação da reportagem-perfil de Gay Talese, em 1962, o *New Journalism* já fora acusado de inventar ou incrementar suas narrativas. Com a publicação de *A sangue frio*, em 1965, e a repercussão estrondosa que o livro obteve, o debate em torno da fidedignidade, da veracidade dos fatos narrados e do quanto o texto seria confiável e quanto seria invenção ganhou ainda mais fôlego.

É exatamente por aí, pelo fluxo de consciência e pelo diálogo levados ao extremo das possibilidades na reprodução do real, que o *novo jornalismo* sofre o mais ferrenho combate, que procede não só da comunidade literária, mas também da própria instituição jornalística. Em princípio, ninguém acredita que os diálogos sejam verdadeiros, acusam que tamanha precisão só poderia surgir da elaboração ficcional. [...] os editores mais conservadores rejeitam o uso de pontos de vista inortodoxos – em primeira pessoa, ou o autobiográfico em terceira pessoa –, acusam os *novos jornalistas* de “comporem” personagens e cenas – isto é, de integrarem num só personagem ou numa única cena traços ou acontecimentos diversos.¹⁴¹

O próprio Marcelo Bulhões faz sua crítica – mais contemporânea, é claro – ao *New Journalism* e, sobretudo ao posicionamento de Tom Wolfe no manifesto em defesa do gênero. Segundo ele, ao resguardar calorosamente o *realismo social* do século XIX, Wolfe estaria adotando um posicionamento ingênuo, contrário ao que se via acontecer na literatura ocidental da época. O romance moderno, ao recusar os expedientes realistas, estava consolidando uma atitude de afastamento de uma ‘visão de fora’ para se aproximar de uma

¹³⁹ BULHÕES, 2007, p. 148.

¹⁴⁰ WOLFE, 2005, p. 43.

¹⁴¹ LIMA, 2004, p. 206.

incursão ‘por dentro’. Tal mudança não seria mero capricho, advoga Bulhões; ela estaria em consonância com o panorama social e cultural do início de século XX. Ou seja, o romance moderno realizou uma representação estética da busca da interioridade na tentativa de dar conta das angustias e demandas sociais daquele período. Mas, “Wolfe parece não querer aceitar que os desdobramentos da modernidade literária nos anos 50 e 60 eram imensamente compatíveis com aqueles tempos de convulsão existencial e comportamental”.¹⁴² Assim,

[...] ao afirmar a opção pelas ferramentas do Realismo Social, Wolfe aparenta não querer dar o braço a torcer para o fato de elas serem destoantes no contexto transgressivo da contracultura. Parece não compreender que grande parcela da literatura produzida nesse tempo, ao exaltar o legado de Joyce ou Kafka, por exemplo, prefere assumir a expressão de uma procura permanente situada na própria realização estética, tentando dar prosseguimento ao clima de pesquisa formal aberto pelos modernistas do início do século XX. [...] Wolfe não quer entender que, assim como a geração rebelde dos anos 60 declarava obsoletos padrões de comportamento, a literatura mais representativa do período não deveria repisar o território passadista do Realismo Social.¹⁴³

No entanto, Bulhões nota que, embora defendendo a tradição realista em sua abordagem teórica, o escritor norte-americano nem sempre é fiel a ela em sua produção literário-jornalística – pois não é raro flagrá-lo em tratamentos narrativos que se aproximam da prosa moderna. “Tal sentido de ambivalência pode ser transferido à percepção final dos contornos gerais do próprio *New Journalism*.”¹⁴⁴ Se por um lado, a corrente desafiou o aprisionamento das salas de redação jornalísticas com armas da literatura, tais armas nem sempre estiveram em consonância com as conquistas mais arrojadas da literatura do século XX, arremata Bulhões.

Desta forma, a partir do final dos anos 1970, como resultado das ferrenhas críticas aos procedimentos adotados por alguns autores e, principalmente, em decorrência das mudanças sociais, culturais e até mesmo na esfera jornalística industrial, o vigor do *New Journalism* perdeu, aos poucos, sua força. Não havia mais movimento *hippie* e os Estados Unidos já tinham assimilado (e transformado) a contracultura. O profícuo painel temático sobre o qual trabalhavam os novos jornalistas norte-americanos tinha arrefecido. Conforme Lima, a própria imprensa diária se aproveitava do experimentalismo exacerbado daquilo que até aquele momento parecia novidade. Surgiria, então, uma fase renovada do jornalismo literário,

¹⁴² BULHÕES, 2007, p. 163.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 163-164

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 165.

que aproveita as qualidades literárias da narrativa ficcional, sem se deixar levar pelo delírio estilístico que os autores mais representativos vinham praticando.

Os críticos conseguem finalmente “depurar” a influência de Wolfe e seus colegas pioneiros, praticando o que consideram o maior pecado dessa corrente, expurgando-o, como dizem: a ênfase na forma em detrimento da substância. O expurgo combate, sobretudo o que consideram a “overdose” da exuberância estilística, os monólogos interiores e a “composição”.¹⁴⁵

O resultado dessa sofisticação foi um jornalismo literário introjetado pela construção das cenas, a escolha mais variada da perspectiva, o aproveitamento mais dinâmico do diálogo e das vozes dos personagens e o uso de detalhes significativos do ambiente, tudo de maneira sensata, comedida e muito estilosa. A narrativa, mais complexa que a do *feature*, deglutiu os quatro recursos principais do *New Journalism*, transformando-os em um leque considerável de técnicas sofisticadas. Edvaldo Pereira Lima as enumera:

1. o *sumário ou exposição*, que consiste numa síntese de uma ação secundária. Desse modo, passa-se rapidamente por ela e ao mesmo tempo traz-se contexto à ação principal;
2. a *cena presentificada da ação*, que consiste no relato detalhado do acontecimento à medida que se desenvolve, desdobrando-o, como numa projeção cinematográfica, para o leitor. Presentificar significa apresentar a vida em desenvolvimento para o leitor, não necessariamente empregando o tempo verbal no presente. Mas esse tempo é o favorito dos jornalistas literários americanos, porque concede um certo toque poético à narrativa;
3. *ponto de vista* – isto é, a perspectiva sob a qual o leitor verá o acontecimento – pode ser o do repórter, o do protagonista dos acontecimentos ou o de uma terceira pessoa. A narrativa pode também as dar em primeira pessoa;
4. a *metáfora* e as *figuras de retórica* são aceitas quando se necessita explicar um tópico complexo;
5. as *citações diretas* são usadas moderadamente;
6. as *fontes* são *identificadas claramente*, a *verificação* dos dados tem de ser criteriosa e a *documentação* deve ser sólida.¹⁴⁶

Assim, o jornalismo literário pós-década de 1970 transmutou o legado do *New Journalism*, aproveitando para renovar a prática e ampliar seu alcance. Além disso, outras estrelas começam a se notabilizar no campo da produção jornalístico-literária norte-americana, nomes como Tracy Kidder, Mark Kramer, Joseph Nocera, Susan Orlean, Adrian Nicole LeBlanc e Lee Gutkind, entre outros.

Felipe Pena traz ainda, em seu livro *Jornalismo literário*, um capítulo intitulado *O novo jornalismo novo*, em que apresenta o conceito de *New New Journalism*. A duplicação do adjetivo ‘novo’ indicaria um movimento atual de recriação estilística, nos Estados Unidos,

¹⁴⁵ LIMA, 2004, p. 207.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 208-209.

que, ao contrário de seu predecessor, não se preocupou em idealizar um manifesto ou redigir uma carta de princípios. “Na verdade, os integrantes se identificam muito mais pelas estratégias de apuração do que por uma linguagem específica, e não se mantêm como uma instituição de valores unificados.”¹⁴⁷ Embora seus representantes não sejam tão novos assim, o fenômeno foi localizado e classificado, como era de se esperar, pelos teóricos da academia. Seu principal diferencial em relação ao *New Journalism* é que a narrativa literária não assume mais o valor principal nas obras. Pena desenvolve melhor o conceito no trecho abaixo:

O Novo Jornalismo Novo explora as situações do cotidiano, o mundo ordinário, as subculturas. Mas não envereda pela abordagem do exotismo ou do extraordinário, encarando os problemas como sintomas da vida americana. O objetivo é assumir um perfil ativista, questionar valores, propor soluções.

O novo jornalista novo se envolve até o talo com sua matéria e seus entrevistados. É o que os teóricos chamam de *close-to-the-skin reporting*, cuja tradução mais literal seria reportagem perto da pele. É preciso sentir os poros abertos, a trilha epidérmica, o cheiro de suor. Nas palavras de Boyton, deve-se fazer uma imersão completa e irrestrita, na tentativa de construir uma ponte entre a subjetividade perspectiva e a realidade observada. Para isso, no entanto, o repórter encara a fronteira entre as esferas pública e privada de forma mais arrojada, quase propondo o seu desaparecimento, o que não é uma tarefa fácil.¹⁴⁸

Entre as características desse movimento contemporâneo figurariam ainda o tom informal e declaratório, sem muitas preocupações com a elegância estilística (o que não significa pobreza vocabular, mas um desejo de expressar a linguagem das ruas e de se aproximar da atmosfera retratada). Apesar de algumas críticas, os princípios básico do manifesto de Wolfe, no entanto, continuam valendo.

Mais do que isso, embora os autores que se agrupam em torno desse ‘novo gênero’ não formarem um grupo coerente e institucionalizado, eles têm a vantagem de evitar a ansiedade presente na geração anterior. “Os novos autores querem desempenhar um papel mais político que literário”¹⁴⁹, o que se manifesta, sobretudo, nos assuntos e temas escolhidos por eles e nas respectivas estratégias de imersão.

Ted Conover, por exemplo, trabalhou um ano como guarda de prisão para escrever *Newjack*. Leon Dash acompanhou o dia-a-dia de Rosa Lee por cinco anos. E Eric Schlosser expôs a indústria de *fast-food* e o submundo do tráfico de drogas, além de retratar com fidelidade a exploração da mão-de-obra imigrante nos Estados Unidos.¹⁵⁰

¹⁴⁷ PENA, 2006, p. 60.

¹⁴⁸ *Idem*.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 61.

¹⁵⁰ *Idem*.

Guardadas as devidas proporções no que os diferencia em termos de estilo e procedência, todos eles fazem parte de uma geração – ou uma nova agitação – para qual o engajamento social tornou-se condição essencial para o exercício do jornalismo. Mais do que jornalistas, aliás, são considerados por seus classificadores teóricos como ativistas, donos do velho e bom espírito utópico que ainda pretende mudar o mundo.

Por fim, cabe acrescentar – a exemplo do que faz Edvaldo Pereira Lima – que, apesar da grande importância que teve ao se revelar como uma experiência oxigenadora das práticas jornalísticas e até mesmo do jornalismo literário, o principal legado do *New Journalism* – “a de que a melhor reportagem, no sentido de captação de campo e fidelidade para com o real, pode combinar-se muito bem com a melhor técnica literária”¹⁵¹ – encontrou sua mais forte expressão no livro-reportagem. Lima faz um sintético percurso histórico para explicar sua hipótese: os novos jornalistas norte-americanos começaram suas primeiras incursões pelos caminhos literários primeiramente nos jornais – a saber, *Herald Tribune*, *Daily News*, *The New York Times* –, cresceram, então, para as revistas dominicais de alguns periódicos – como a *New York*, por exemplo –, posteriormente, amadureceram em revistas independentes – com destaque para *The New Yorker* e *Esquire* – e, por fim, alcançaram o estrelato narrativo no livro-reportagem. Ou seja, é só quando chega à extensão de livro que o *New Journalism* chama a atenção dos inalcançáveis romancistas, invertendo as posições: se, em algum momento, foram os jornalistas que pretenderam alçar-se ao *status* de literatos, chegava a vez dos escritores buscarem notabilidade no jornalismo.¹⁵² E é ao detalhamento desse suporte, que tornou-se um meio com condições ideais para a narrativa jornalística que pretendia fugir da produção industrial – e foi escolhido, neste projeto, para por em prática o resultado das reflexões teóricas apresentadas até aqui (que tangenciam o jornalismo cultural e o literário) – o livro-reportagem, que se destina o próximo capítulo desta revisão de literatura.

¹⁵¹ LIMA, 2004, p. 211.

¹⁵² Confer LIMA, 2004, p. 212-225.

4 LIVRO-REPORTAGEM

“[...] O livro, porém, é outra coisa: o livro é uma extensão da memória e da imaginação”
Jorge Luis Borges

4.1 A RAZÃO DE SER DO LIVRO-REPORTAGEM

4.1.1 Uma base conceitual

Apesar de trilharem caminhos tortuosos e desconcertantes, há, como ficou explícito no capítulo anterior, algo entre jornalismo e literatura que não se pode negar: ambos se fundem e se diluem em uma relação dupla, acrescentando criatividade e habilidade narrativa à realidade do cotidiano (no caso do jornalismo) e verossimilhança e realismo à imaginária (como acontece na literatura). Diante deste quadro de inter-relação – entre o jornalismo e a literatura e, conseqüentemente, entre a notícia e o livro –, observa-se atualmente que as transformações ocorridas ao longo de séculos de história conduziram para o surgimento de um novo veículo que concretiza, definitivamente, esta dupla relação. Trata-se do livro-reportagem, ou seja, da reportagem jornalística em extensão de livro – que se utiliza das técnicas de narração e coleta provenientes da literatura. Unindo o apuro jornalístico ao verniz estético da linguagem literária, esta modalidade se apresenta como uma das últimas etapas do processo de evolução do jornalismo (que se dá, cronologicamente, pela sucessão dos modelos de nota, matéria, reportagem e grande-reportagem, respectivamente).

Um dos primeiros teóricos brasileiros a fazer uma profunda reflexão e publicar um estudo completo sobre o tema foi o professor de Jornalismo da Universidade de São Paulo, Edvaldo Pereira Lima. Em seus livros, intitulados *O que é livro-reportagem*¹ e *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*², ele busca situar de maneira detalhada o livro-reportagem no cenário brasileiro, apresentando uma contribuição sem precedentes tanto para o público acadêmico (professores, pesquisadores e estudantes) quanto para profissionais da imprensa, da literatura e da editoração, entre outras áreas das ciências sociais e humanas, interessados na temática.

¹ LIMA, Edvaldo Pereira. *O que é livro-reportagem*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

² LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. Barueri: Manole, 2004.

Ao dimensionar o alcance, identificando sua diversidade e sistematizando o conhecimento desse veículo, Lima centra o livro-reportagem como parte do mundo do jornalismo, mas detentor de uma autonomia própria que lhe possibilita experimentações impraticáveis nas redações dos outros periódicos. Capaz de integrar elementos do jornalismo, da literatura, da antropologia, da sociologia, da história, da psicologia, entre tantas outras áreas, ele se tornou “um excelente meio de narrar histórias e registrar a história desafiadora de nosso tempo”.³ Segundo o autor, em sua versão mais ambiciosa, o livro-reportagem pode ser “[...] comparável em qualidade ao romance de ficção”, além de apresentar “uma vasta abertura para evolução rumo a níveis ainda mais sofisticados”.⁴

Sob a perspectiva da Teoria Geral dos Sistemas, Lima analisa o tema de forma abrangente, localizando-o em meio ao contexto que o encerra e no deslocamento que realiza na linha do tempo, traçando, desta maneira, um quadro panorâmico. Ao longo de tal incursão teórica, constata-se que sua hipótese principal é a de que o livro-reportagem exerce um papel extensor do jornalismo impresso cotidiano (e mesmo da literatura), ampliando sua função social de informar e orientar o leitor. Em um segundo momento, ele argumenta ainda, como constatado há pouco, que essa modalidade específica, enquanto prática jornalística, já atingiu qualidade equivalente às obras artísticas da literatura de ficção, tanto no domínio das técnicas de captação quanto no tratamento dos textos.

O autor inicia a tese que originou o livro *Páginas ampliadas* afirmando que “é inegável que essa modalidade de veiculação de grande-reportagem faça parte do já vasto panorama em que apresenta o jornalismo moderno, diversificado em suas múltiplas faces.”⁵ Desta forma, o livro-reportagem cumpriria um relevante papel ao preencher o vazio deixado por jornais, revistas, pelo rádio e pela TV – e, mais contemporaneamente, até mesmo pela *internet* e sua habitual urgência. Mais do que isso, para Lima, ele avançaria para o aprofundamento do conhecimento atual, eliminado o aspecto efêmero da mensagem praticada pela mídia cotidiana e comunicando não mais fragmentariamente, mas por inteiro em sua totalidade, ou seja, holisticamente.

Apesar de sua relevância, infelizmente, como objeto de estudo, o livro-reportagem ainda não recebeu a devida atenção da comunidade acadêmica (que, de maneira geral, deveria se voltar mais incisivamente para a pesquisa e análise dos fenômenos específicos do

³ LIMA, 2004, p. XV.

⁴ *Ibidem*, p. 358.

⁵ *Ibidem*, p. 4.

jornalismo ou da comunicação social como um todo). As referências bibliográficas nacionais sobre o tema são bastante incipientes ainda – como vai ficar claro ao longo deste capítulo, que se centra quase que exclusivamente nos apontamentos de Edvaldo Pereira Lima e, em alguns momentos, do também teórico Eduardo Belo, não por que não se quis procurar outras fontes, mas pela imposição da escassez de estudos elaborados acerca do livro-reportagem. Conforme já havia adiantado o autor, ao longo desta pesquisa ficou claro que há uma carência de trabalhos que formem um patamar conceitual básico, sobre o qual seria possível avançar para questões mais específicas deste universo.

Diante da ausência de conceitos precisos e referências com abordagens aprofundadas – e na tentativa de criar instrumentos mais sólidos, que permitam delinear de forma mais completa o campo do livro-reportagem –, Lima ancora seus apontamentos conceituais em três condições: a *contextualização*, o *mapeamento* e a *identificação da função*⁶. Tomando como base a primeira delas, inicialmente, o livro-reportagem deveria ser encarado como um subsistema do sistema jornalismo (e, em uma classificação mais complexa, como um *subsistema híbrido*, ligado tanto ao *sistema jornalismo* quanto ao *sistema editoração*). Para explicar tal afirmação o autor se questiona: mas o que levaria a aceitar a idéia de que ele é mesmo um subsistema do jornalismo?

Basicamente, a função que o livro-reportagem exerce, apesar de matizes particulares, procede, essencialmente, do jornalismo como um todo. Os recursos técnicos com que essa função é desempenhada provêm do jornalismo. E o profissional que escreve o livro-reportagem é, quase sempre, um jornalista. Isto é, um comunicador social formado sob a concepção da prática de uma atividade específica de comunicação. Por conseguinte, a realidade essencial do livro-reportagem é determinada a partir das características e dos princípios que regem o jornalismo como um todo.⁷

⁶ Para compreender os motivos que o levaram a adotar tal postura, Edvaldo Pereira Lima explica como se dá a análise de determinado fenômeno pela Teoria Geral dos Sistemas:

As bases para a compreensão da interpretação do livro-reportagem com o jornalismo provêm do que se chama de *ordem hierárquica*, na Teoria Geral dos Sistemas. Trata-se de uma proposição que concebe a realidade constituída por diferentes entidades organizadas, numa superposição de muitos níveis. Cada nível é dotado de um princípio organizador e o conjunto das diferentes entidades organizadas forma um todo único, com interligações entre elas.

Desse modo, a análise de um *sistema* – complexo de partes e subpartes integradas um todo individual, sob um princípio organizador, determinado pela função principal que caracteriza o desempenho do complexo, função esta que exatamente o diferencia de outros complexos igualmente integrados num todo individual – implica uma abordagem que envolve tanto o enfoque sobre o sistema em si quanto sobre seu ambiente. Isto é, sobre as condições circundantes externas que influenciam e afetam suas reações, sendo estas, em contrapartida, influenciadas pelo comportamento do sistema. Ao mesmo tempo, exige um exame dos seus *subsistemas*. Ou seja, de seus *sistemas* internos menores, que desempenham funções também menores, voltadas para a função principal do complexo como um todo. (LIMA, 2004, p. 9-10.).

⁷ *Ibidem*, p. 10-11.

Entendendo a reportagem como a ampliação da notícia, a horizontalização do relato (no sentido da abordagem extensiva em termos de detalhes) e sua verticalização (no sentido de aprofundamento da questão em foco, em busca suas raízes, implicações e desdobramentos possíveis), Lima define, então, o livro-reportagem como um “veículo de comunicação impressa não periódico que apresenta reportagens em grau de amplitude superior ao tratamento costumeiro nos meios de comunicação jornalística”.⁸ Este grau de amplitude se transfigura no sentido de maior ênfase de tratamento ao tema focalizado que pode se dar tanto no aspecto extensivo quanto intensivo ou mesmo pela combinação de ambos.

Adotando o conceito de livro como uma publicação não periódica que reúne folhas de papel (impresso ou manuscrito), organizadas em cadernos, totalizando mais de 48 páginas, o autor postula três condições essenciais que distinguem o livro-reportagem das demais publicações desta categoria:

1. Quanto ao *conteúdo*, o objeto de abordagem de que trata o livro-reportagem corresponde ao real, ao factual. A veracidade e a verossimilhança são fundamentais. Entenda-se aí o real tanto como a ocorrência social já definida [...] quanto uma situação mais ou menos perene, um questão ou uma idéia vigente, refletindo um estado de coisas, mas que não corresponde necessariamente a um acontecimento central; [...].
2. Quanto ao *tratamento*, compreendendo a linguagem, a montagem e a edição do texto, o livro-reportagem apresenta-se eminentemente jornalístico. A linguagem jornalística aqui é entendida como conceitua Nilson Lage. A que “[...] mobiliza outros sistemas simbólicos além da comunicação lingüística”, incluindo o projeto gráfico, os sistemas analógicos – ilustrações, fotografias, charges, cartuns – e o sistema lingüístico em si, este abrangendo as manchetes, os títulos, os textos, as legendas. No plano lingüístico, propriamente, a linguagem jornalística rege-se, conforme enfatiza o mesmo autor, por restrições que impõem um equilíbrio entre a comunicação eficiente e a aceitação social, tornando-a “[...] basicamente constituída de palavras, expressões e regras combinatórias que *são possíveis no registro coloquial e aceitas no registro formal*”; que obrigam quase sempre ao uso da terceira pessoa na narrativa, vale dizer, da função de linguagem denominada referencial; que confirmam ideologicamente a narrativa de acordo com os compromissos aos quais está atrelado o veículo continente da mensagem. Ainda nesse plano, aparecem as qualidades desejáveis de precisão, exatidão, clareza, concisão. O livro-reportagem obedece, em linhas gerais, às particularidades específicas à linguagem jornalísticas, facilmente identificáveis na mensagem que veicula, mas naturalmente oferece maior maleabilidade de tratamento [...]. O trabalho de montagem e edição, a seu turno, apresenta muitas vezes os mesmo recursos utilizados para a grande reportagem nas publicações periódicas, aparecendo com frequência o mesmo emprego de ilustrações, por exemplo, num leque de opções que vai da fotografia ao mapa, do diagrama ao cartum.
3. Quanto à *função*, o livro-reportagem pode servir a distintas finalidades típicas ao jornalismo, que se desdobram desde o objetivo fundamental de informar, orientar, explicar. Assim, o livro-reportagem pode trabalhar sua narrativa de uma maneira apenas extensiva – com horizontalização de dados e fatos, mas sem um salto verticalizador significativo, direcionado à apreensão qualitativamente intensiva do objeto abordado – superior aos periódicos, cumprindo, desse modo, um trabalho que se poderia denominar muito próximo ao *jornalismo informativo arredonda*. [...] Pode partir para uma visão unilateral de uma questão,

⁸ LIMA, 2004, p. 26.

defendendo um conjunto de princípios definidos e dessa maneira praticar o *jornalismo opinativo* [...]. Pode exercer a abordagem multiangular de um questão, à procura da sua variedade de causas e conseqüências, de diversificados pontos de vista a respeito, praticando desse modo o *jornalismo interpretativo* [...]. Pode praticar o chamado *jornalismo investigativo*, de denúncia (e que emprega recursos provenientes de qualquer uma das categorias clássicas do jornalismo) [...]. Pode também enveredar por uma categoria que foge ao contorno clássico do grupo onde se encontram as três categorias tradicionais, entrando pelo chamado *jornalismo diversional* [...].⁹

Ao mesmo tempo, o livro-reportagem também se diferencia dos periódicos jornalísticos em dois aspectos. Apesar de se caracterizar pela *universalidade* (a temática pode ser tão variada quanto aquela tratada em jornais e revistas) e pela *difusão coletiva* (pois também circula publicamente para uma audiência heterogênea), ele não apresenta: 1) *periodicidade*; e 2) seu conceito de *atualidade* se revela mais flexível. Edvaldo Pereira Lima explica que, nesse veículo, impera uma extensão do tempo presente superior àquele dos demais periódicos. Assim, a atualidade é entendida de uma forma mais sutil, com vista na contemporaneidade – como ficará explícito a seguir.

Para efeito de rigor conceitual, neste ponto já é possível estabelecer uma definição sistêmica mais concreta de livro-reportagem – que leva em conta os aspectos já citados de *contextualização e função*. Sendo assim, do ponto de vista físico e material, conforme Lima, ele é apenas um veículo de comunicação jornalística não periódico. Por outro lado, encarado como um fenômeno completo, dinâmico, ou seja, como um processo de comunicação social moderno, ele deve ser entendido como um subsistema híbrido, com conexões sistêmicas com o jornalismo, que incorporam elementos procedentes do mesmo (os próprios autores, suas narrativas e seus recursos técnicos).

A ele atribui-se a função aparente de “*informar e orientar em profundidade sobre ocorrências sociais, episódios factuais, acontecimentos duradouros, situações, idéias e figuras humanas*”, oferecendo ao leitor “um quadro da *contemporaneidade* capaz de situá-lo diante de suas múltiplas realidades, de lhe mostrar o *sentido*, o *significado* do mundo contemporâneo.”¹⁰ Se cabe ao jornalismo informar e orientar, cabe ao livro-reportagem, seu subsistema, fazer isso de maneira aprofundada, transformando-se no que Lima caracteriza como um instrumento complementar e extensor.

Sob outra ótica, essa complementação se dá pela tentativa do livro em escapar da efemeridade e da superficialidade na imprensa cotidiana. O efêmero lhe é inerente, a superficialidade é uma condição que pode e deve ser combatida, sempre que

⁹ LIMA, 2004, p. 27-30.

¹⁰ *Ibidem*, p. 39.

possível. O livro-reportagem é o instrumento que ataca essas duas circunstâncias sem perder o cumprimento da tarefa de tradução das realidades para o patamar médio que combina cultura erudita, cultura popular e cultura de massa, linguagem coloquial e linguagem formal.¹¹

Por fim, para encerrar o conceito baseado no tripé sistêmico *função, contexto e dinâmica*, o teórico brasileiro adentra o plano do tempo (o fluir constante dos acontecimentos, das ações, da existência e das experiências). Retomando os conceitos de atualidade e periodicidade, ele acrescenta que quanto mais forte um fenômeno, para o interesse jornalístico, quanto mais círculos de importância ele apresentar em direção ao passado e ao futuro, maior a possibilidade de se alcançar a amplitude desejada ao livro-reportagem.

Assim, o jornalismo voltado para o efêmero transcende-se no livro-reportagem, quando este leva em conta o tempo histórico para compreender o presente, resgatando do passado suas raízes mais importantes, escondidas. Não se confunde com o trabalho da história, porque seu veio central é a contemporaneidade, mergulhando no passado apenas para compreender com maior elasticidade as causas dos conflitos presentes originados no tempo que já fluiu, em duração curta, breve ou longa. E tampouco se confunde com a história porque, ao contrário desta, pode o livro-reportagem escapar do passado, embora mergulhe nele, focalizar o presente, mas também avançar ao futuro, antecipando a continuidade do atual, mediante seus desdobramentos, no que virá a ser.¹²

Por esses motivos, o autor sugere que o conceito de *atualidade* seja substituído pelo de *contemporaneidade*, pois, apesar de quase sinônimos, o segundo possui uma força conotativa que faz alusão à plasticidade e à elasticidade que o tempo presente ganha na reportagem em livro. Assim, esse veículo prolongaria ainda mais o ciclo de existência dos acontecimentos, permitindo o retorno ao que já foi, transformando-o e reposicionando-lhe em termos do que ele representaria no hoje.

Em uma espécie de continuidade ao trabalho iniciado por Edvaldo Pereira Lima, o jornalista e também autor de livros-reportagens Eduardo Belo busca, em sua palestra para estudantes universitários de jornalismo que deu origem à obra intitulada *Livro-reportagem*, criar um panorama compreensível sobre a profissão e, assim, situar nele o papel do livro como veículo jornalístico.¹³ Compartilhando parte de sua experiência profissional, ele faz um roteiro dos processos de elaboração, produção e edição de livros-reportagens, que acaba transitando por uma série de questões centrais ao jornalismo. Segundo Belo, o conceito de livro-reportagem construído por Lima é o que atinge maior precisão no que diz respeito à dimensão

¹¹ LIMA, 2004, p. 41.

¹² *Ibidem*, p. 44-45.

¹³ BELO, Eduardo. *Livro-reportagem*. São Paulo: Contexto, 2006.

da reportagem em livro: avançar as fronteiras do jornalismo para além dos limites convencionais que ele próprio se impõe.¹⁴

Ao tomar tal definição como ponto de partida, o jornalista questiona se o suporte livro definiria um tipo diferente de jornalismo daquele praticado cotidianamente. Em uma resposta que vai ao encontro dos argumentos de Lima, ele defende que, por um lado, a reportagem em livro tem claras diferenças em relação ao modelo praticado em jornais e revistas; por outro, entretanto, trata-se apenas de mais uma reportagem, passível de empregar exatamente o mesmo padrão técnico e de conduta, como se fosse publicada em qualquer outro meio. E em complementação, afirma:

Em uma definição quase acadêmica, é possível dizer que livro-reportagem é um instrumento aperiódico de difusão de informações de caráter jornalístico. Por suas características, não substitui nenhum meio de comunicação, mas serve como complemento a todos. É o veículo no qual se pode reunir a maior massa de informação organizada e contextualizada sobre um assunto e representa, também, a mídia mais rica [...] em possibilidades para a experimentação, uso de técnicas jornalísticas, aprofundamento da abordagem e construção da narrativa.¹⁵

Tal observação permitiria confirmar, ainda segundo Belo, a estreita relação que existe entre o conceito de livro-reportagem e a concepção de jornalismo – em especial aquele jornalismo de profundidade, mais crítico e analítico. Visto de outra forma, apesar de não fazer uma referência explícita, o autor estaria confirmando a abordagem sistêmica levada a cabo por Lima, que considera o livro-reportagem um subsistema do *sistema jornalismo*.

Do ponto de vista técnico, o livro revela-se como o instrumento mais rico para o exercício da profissão. Tirando o fator temporal, já que em geral o veículo não comporta temas de caráter efêmero, todos os demais princípios do ofício podem ser aplicados e explorados intensamente. Forma, conteúdo e, em especial, dimensão, consistem no conjunto de características que diferencia o jornalismo em livro do praticado em outros meios.¹⁶

Belo constata ainda que uma das características mais marcantes do livro como veículo jornalístico é o mergulho profundo nos fatos, personagens e situações. Este suporte exigiria, portanto, um nível de detalhamento e contextualização que outros meios não conseguiriam oferecer. Todavia, para que uma reportagem ganhe *status* de livro – ou o livro alcance a alcunha de reportagem – são necessárias algumas outras condições, como o caráter não perecível ou pelo menos de maior durabilidade do assunto. “Por não ser tão imediatista quanto

¹⁴ Confer BELO, 2006, p. 40-42.

¹⁵ *Ibidem*, p. 41.

¹⁶ *Idem*.

a cobertura midiática, o livro-reportagem normalmente abre espaço para abordagens diferentes, originais, criativas, menos urgentes e mais aprofundadas.”¹⁷ Ainda em consonância com Lima, o jornalista reafirma a importância de se realizar uma análise da contemporaneidade, estendendo o tempo presente a uma dimensão diferente daquela oferecida pelos periódicos da imprensa diária.

A concepção de um livro-reportagem requer informação capaz de superar as barreiras do imediato e do superficial, de modo a fazê-lo permanecer como objeto de interesse por muito e muito tempo. Pede também densidade, análise, conteúdo. Este dois fatores estão sempre associados à extensão do texto e a capacidade de autor de construí-lo. A edição de um livro exige algumas condições no que tange à forma e ao conteúdo. Além de uma linguagem um tanto diferente da do jornal ou da televisão, uma obra precisa ter no mínimo 48 páginas impressas para ser considerada livro, no Brasil.¹⁸

Apregoando uma série de liberdades, que vão desde a temática, passando pelas diferentes abordagens, até chegar na forma de conduzir a narrativa – liberdades estas que serão detalhadas mais a frente, ainda neste capítulo –, Belo chega a afirmar que praticamente tudo pode ser objeto de um livro-reportagem (bem como qualquer assunto pode se tornar uma pauta de TV, rádio ou impresso). O que diferencia a pauta no livro é o tratamento: é preciso garantir ao assunto uma abordagem extensiva, trabalhosa – em síntese, é uma questão de oportunidade.

Independente da temática, o que faz a diferença no tratamento do assunto são alguns pré-requisitos, conforme afirma o autor. O primeiro deles seria a exatidão, considerada uma necessidade básica de qualquer trabalho jornalístico. O livro-reportagem também requer um levantamento de dados que permita conectar fatos e circunstâncias passadas, relacionando acontecimentos sem aparente conexão direta.

Mais do que simplesmente narrar histórias, a vocação do bom repórter é dimensionar os fatos que conta. Nenhum outro meio se compara ao livro, nesse aspecto. Nele o autor encontra condições de se expressar com clareza e profundidade, utilizando-se de todo o seu arcabouço de recursos profissionais, sem as limitações de tempo e espaço que caracterizam o trabalho nas redações.

O emprego de técnicas de apuração e de produção do texto facilita a tarefa quando o autor é capaz de relacionar acontecimentos do passado e suas influências nos dias de hoje ou no comportamento da sociedade, por exemplo.¹⁹

Para alcançar tal amplitude na tradução de significado da realidade, porém, a reportagem jornalística passou por um longo percurso histórico-evolutivo. Eduardo Belo

¹⁷ BELO, 2006, p. 42.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Ibidem*, p. 48.

destaca que o livro-reportagem não tem uma data de nascimento rigorosa. Mesmo antes do conceito ser empregado na academia ou pelos jornalistas, centenas de narrativas de não-ficção já haviam sido publicadas, como é o caso de *Os sertões*, do brasileiro Euclides da Cunha. Mesmo assim, segundo ele, é possível estabelecer um ponto de partida aproximado: “A reportagem em livro começou a ganhar força como um subgênero da literatura na Europa do século XIX”.²⁰ Na época, o jornalismo não havia se tornado uma profissão propriamente dita, embora alguns já tirassem dele seu sustento, e era considerado uma atividade intelectual e política, uma batalha de idéias. Em suas páginas predominavam os artigos, os editoriais e, principalmente, as manifestações literárias.

Em um breve histórico, Lima reafirma que o emprego de técnicas da literatura, como explícito anteriormente, ganhou impulso com o *realismo social* ainda no século XVIII. Porém, a prática só se solidificou mesmo com o *New Journalism* norte-americano dos anos 1960. Foi a partir do uso da descrição presentificada das cenas e dos diálogos dos personagens, dos pontos de vista flexíveis e dos fluxos de consciência apregoados por esta corrente que se concretizou o modelo jornalístico que se convencionou chamar de jornalismo literário.

Aliás, esta aproximação entre o jornalismo e a literatura – que, aqui, ganhou destaque no capítulo homônimo e, como se vê, permeia todo o histórico evolutivo do jornalismo em direção ao livro-reportagem – merece um breve parêntese. É consenso entre os autores apresentados neste trabalho, e também entre a maioria daqueles que aborda esta temática, que a reportagem em extensão de livro é o resultado mais latente da união entre estes dois universos. Ao incorporar os procedimentos operacionais do jornalismo (como a pauta, a redação e a edição) com condicionamentos típicos dos fazeres literário e editorial, o resultado final é, em outras palavras, um produto ‘composto’.²¹

Ao retomar a definição do termo, em uma perspectiva mais abrangente – e não limitada, como a própria autora classifica a conceituação apresentada por Edvaldo Pereira Lima –, a jornalista e lingüista Ariane Carla Pereira, no artigo intitulado *Os discursos no discurso do livro-reportagem*, chega a esta conclusão, ou seja, o livro-reportagem é um gênero híbrido, porém autônomo – que se configura, concomitantemente, em literatura e jornalismo. Pereira o defende como espaço de coexistência literário-jornalística, mas enfatiza

²⁰ BELO, 2006. p. 19.

²¹ OLIVEIRA, Priscila Natividade Dias Santos. Jornalismo Literário: como o livro-reportagem transforma um fato em história. In: XXIX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO (INTERCOM), 2006, Brasília. *Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Disponível em: < <http://intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0717-1.pdf>>. Acesso em: 15/01/2009.

que a junção destes dois campos origina um sistema novo – e não apenas um subsistema. Sendo assim, para ela, o livro reportagem é, ao mesmo tempo:

Jornalismo, ou reportagem, porque o jornalista-escritor prima pela investigação, pelo levantamento de informações, por narrar histórias “reais”, histórias que denunciam alguma coisa que vai/caminha/está errada na sociedade. [...] Ou seja, o livro-reportagem é jornalismo porque cumpre a função primeira deste que é informar e, através dessa informação, levar a sociedade a se posicionar e a buscar mudanças.

Literatura, ou livro, porque ao contar essas histórias do cotidiano o jornalista-escritor não segue (necessariamente) os paradigmas/as normas do discurso jornalístico. Ou seja, a imparcialidade, a isenção, a neutralidade e a objetividade perseguidas no jornalismo diário podem – e são – deixadas de lado. Assim, ao fazer sua narrativa, o jornalista-escritor abandona o estilo seco, duro dos jornais diários e recorre (sem perdas informacionais) a elementos literários.²²

Desta forma, o livro-reportagem penetra com maestria o espaço confluyente que permeia o encontro entre literatura e jornalismo. Ele informa, aprofunda e dinamiza a leitura, sem provocar qualquer dano ao caráter jornalístico e interpretativo a que se propõe, mantendo sua predisposição verossímil e fiel à realidade dos acontecimentos. Se, de um lado, ele se aproveita da literatura sua variedade criativa e as possibilidade de como se contar uma história, de outro, ele não deixa de se utilizar da narrativa real, inerente ao jornalismo.

Para além desta concepção de empréstimo de arcabouço técnico, segundo Edvaldo Pereira Lima, o livro-reportagem só atinge um respeitável nível de expressão a partir do momento em que transplanta para seu campo específico, com sucesso, não só as técnicas da literatura, mas seu princípio de liberdade de criação. Embora, historicamente, essa transferência não tenha sido, necessariamente, direta de livro (como produto da literatura) para livro (como extensor do jornalismo), o autor defende a idéia de que o livro-reportagem – de um nível superior de complexidade temática e estilística – apresenta até mesmo características intrínsecas semelhantes ao romance.

Ambos visam ao reconhecimento da realidade humana, são antropocêntricos. Ambos devem construir uma fórmula estética que torne ao leitor agradável a leitura. Ambos podem romper estruturas estabelecidas ou conformar-se com elas para cumprir, com o máximo de eficiência, a transmissão de uma mensagem dotada de fluidez. Em certos casos específicos, ambos combinam a sólida documentação factual para garantir a veracidade do real que representam com a estilística, para atingir grandes massas de consumidores de informações, realizando um importante papel de divulgação cultural que – para certas camadas da população – é educativo. E ambos tanto relatam uma trama – fictícia no primeiro caso, real no segundo – quanto simultaneamente realizam, através desse enredo, uma reflexão direta ou sugerida de um tema representativo de valores duradouros.²³

²² PEREIRA, Ariane Carla . Os discursos no discurso do livro-reportagem. *Caligrama* (ECA/USP), São Paulo, v. 2, p. 1-17, 2006. Disponível em: < http://www.eca.usp.br/caligrama/n_6/05_Ariane_Carla_Pereira.pdf>. Acesso em: 20/01/2009.

²³ LIMA, 2004, p. 269.

Feitas tais considerações, é possível retomar o percurso cronológico que aponta para as motivações que influenciaram na migração do fazer jornalístico para as páginas dos livros, no Brasil. Segundo Belo, com o fim da Segunda Guerra Mundial, na segunda metade do século XX, uma torrente de produção jornalístico-literária tomou conta também de jornais e revistas brasileiros. O conflito que mudou o mundo alterou também o jeito de fazer jornalismo. Se, por um lado, consolidavam-se o *lead*, a pirâmide invertida e as demais técnicas importadas do modelo jornalístico norte-americano, por outro, uma profusão de revistas voltadas para o jornalismo de arte e cultura abria espaço para a prática de um jornalismo mais livre e comprometido com a orientação do seu leitor. Em síntese,

Desse caldo de cultura brotaram as condições para a consolidação do texto na reportagem à brasileira – também mais descritiva e menos interpretativa –, fator que levou, finalmente, ao embrião do livro-reportagem no país. O período de maior destaque para a publicação jornalística em livro começou na década de 1980. Os primeiros exemplares do gênero digno do nome é, claro, bem anterior a isso.²⁴

Diante desse cenário, o que se percebe, segundo o professor Luiz Paulo Maia, no artigo intitulado *Ensino e pesquisa do livro-reportagem na Universidade Federal do Paraná*, é que:

O livro-reportagem serve como instrumento para suprir as lacunas deixadas pelo muitas vezes fragmentado e descontextualizado jornalismo diário, seja nos meios impressos, no rádio e na televisão ou na Internet. [...] Além disso, a falta de espaço nesses meios não ocorre no livro-reportagem que, muitas vezes, é fruto da inquietação e do interesse do jornalista em trazer ao leitor uma visão mais aprofundada. Essas vantagens do livro-reportagem não significam, no entanto, que ele sempre apresentará qualidade superior ao jornalismo convencional – ele tem potencial para tal, mas o resultado depende muito do talento do autor, da abrangência do tema, das condições de produção, do profissionalismo da editora e assim por diante.²⁵

Desta forma, teria sido a necessidade interna do próprio jornalismo de ampliar os fatos e colocá-los à disposição do leitor para uma compreensão de maior alcance que proporcionou o desenvolvimento de textos jornalísticos mais amplos, batizados de reportagens e grandes-reportagens (essa segunda modalidade, por sua vez, caracterizada pelo mergulho de fôlego nos fatos e em seus contextos) e, posteriormente, do livro-reportagem. Segundo Eduardo Belo, foi justamente essa competição desigual entre a mídia impressa brasileira, em especial os jornais, com outros meios de comunicação, determinada pela concorrência com a televisão, o rádio e, mais recentemente, com a *internet* – e que acarretou uma perda do *status* de

²⁴ BELO, 2006, p. 30.

²⁵ MAIA, Luiz Paulo. Ensino e pesquisa do livro-reportagem na Universidade Federal do Paraná. In: V Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, 2008, Portugal. *Actas do V Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação*. Portugal: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, 2008. p. 441-449.

principal fornecedor de informações ao público detido até então pelos periódicos impressos – que motivou jornalistas a procurarem outros meios para se expressar.

Nas palavras de Lima, o livro-reportagem nasce com a função educativa de realizar as grandes sínteses do atual momento histórico.

Detectar esses conflitos, circunscrever seu sentido, antecipá-los no tempo, buscar suas raízes na interação sistêmica estrangulada são tarefas nobres da reportagem que se proponha a ultrapassar a epiderme rasa dos fatos e penetrar no âmago das questões contundentes do nosso tempo, para proporcionar um conhecimento qualitativo da realidade ao homem contemporâneo. Essa missão escapa muitas vezes ao jornalismo cotidiano e ganha cada vez mais guarida no livro-reportagem.²⁶

Com vista em uma perspectiva futura, Lima argumenta ainda que a função do livro-reportagem é abordar a contemporaneidade com profundidade, de modo a oferecer ao leitor um *sentido* e um *significado* ampliados do real, baseado nas concepções científicas de percepção mais avançadas do que o modelo mecanicista do passado “[...] e que ao mesmo tempo tenha, no próprio grande fluxo de transformações que avança a nossa era para um momento extraordinariamente inovador de conhecimento do mundo, um grande painel temático.”²⁷ Além disso, sua função é provocar o desequilíbrio reordenador mental e emocional da realidade percebida. Somente seu experimentalismo é capaz de focalizar o dramático movimento social do século XXI, oferecendo uma leitura aprofundada tanto no plano horizontal quanto vertical.

Mais do que isso, o propósito do livro-reportagem deve ser o de dissecar sistematicamente o social e acompanhar com pulso firme as transformações e alterações possíveis no padrão de percepção, ou seja, proporcionar uma *catarse mental*²⁸ ao leitor. Ou seja, cabe a ele a nobre função de “ampliar os horizontes da humanidade, estabelecer novas diretrizes e acender a admirável chama interna do ser humano na busca de condições cada vez mais ampliadas de compreensão de si mesmo e do mundo”.²⁹ Só assim ele poderá realizar leituras críticas da realidade, mostrando possíveis soluções para os problemas sociais ou, pelo menos, contextualizando-os de maneira correta. E só desta forma também o leitor poderá

²⁶ LIMA, 1993, p. 68.

²⁷ *Ibidem*, p. 326.

²⁸ Edvaldo Pereira Lima sugere que essa *catarse* não seja apenas um processo de alívio, mas um impulsionador de compreensões do sentido e do significado dos temas da contemporaneidade e de sua posição, como pessoa, em meio a esse contexto. *Confer* LIMA, 2004, p. 350.

²⁹ *Ibidem*, p. 352.

compreender a magnitude das variáveis implicadas nos fenômenos da realidade, encontrando a direção das ocorrências no plano social e humano.

Ora, o livro-reportagem que almeja prestar um válido serviço de orientação, com a identificação adequada de sentido e significado, só pode fazê-lo abarcando uma quantidade grande de níveis da ordem hierárquica, abrangendo um número grande de círculos concêntricos de tempo e espaço. [...] Seguramente, não deve o livro-reportagem cair no devaneio, mas deve com certeza elucidar no tema que aborda o aflorar das forças subterrâneas que o conformam. Porque é desse nível sutil que trazemos a explicação para o concreto materializado.³⁰

Por fim, em uma síntese do percurso teórico conceitual apresentado até aqui, Lima apresenta nas considerações finais do livro *Páginas ampliadas* – conclusão que recebe o nome de *Jornada para o Amanhã* –, a combinação de todas as especificidades que definem e individualizam o livro-reportagem como um fenômeno sistêmico que integra a comunicação. Segundo ele, a reportagem jornalística em formato de livro:

É uma modalidade de comunicação jornalística. Contudo, apresenta peculiaridades que a tornam única. Leva ao limite o uso de recursos técnicos do jornalismo e transcende-os; apropria-se num grau bastante sofisticado da arte literária; trata de temas que parecem pertencer às preocupações da história. Por isso, seu âmbito de existência pode ser chamado, também acertadamente, de literatura de realidade. [...] sua perspectiva de visão abarca um vasto mundo. O real sobre o qual se debruça pode ser um real ampliado, vasto, onde coexistem tanto a face concreta, objetiva, quanto a subjetiva, sutil. O seu tempo é a duração de um tempo histórico presentificado, mas resgatado de um nível onde esse presente já se diluiu em termos do passado ou se molda em direção ao que poderá ser. O seu texto é o de uma linguagem que se orienta pela narrativa e pelo relato, mas cumpre tal tarefa com uma qualidade estética muitas vezes envolvente, sem, contudo, confundir-se com a peça literária cujo fim é a leitura pela leitura; o texto do livro reportagem pode oferecer prazer e deve fazê-lo, uma vez que o prazer é essencial, como já dizia Barthes. Mas é um prazer que surge como um atributo a mais da função precípua de ler o real para interpretá-lo.³¹

Trata-se ainda de um importante instrumento de conhecimento, que propicia a compreensão da realidade por meio novas formas e maneiras próprias de entendimento. “Nesse espaço, a reportagem de profundidade em livro presta um grande serviço à sociedade. Transporta, para grandes audiências, o conhecimento avançado disponível em círculos fechados” e o faz “com a melhor arma do jornalismo de profundidade, especialmente o literário, que é sua linguagem acessível, afinada ao propósito de divulgação”.³²

Para cumprir todas essas funções, contudo, conforme Lima, é preciso que a reportagem em extensão de livro faça a dissecação o real, mas considerando este real até a

³⁰ LIMA, 2004, p. 336.

³¹ *Ibidem*, p. 358-359.

³² *Ibidem*, p. 359.

dimensão das mentalidades, da sua história e da sua presença no cenário atual. Trata-se, aparentemente, de um trabalho ambicioso – e, com certeza, o é –, mas que dispõe de um instrumental muito rico e ampliado, que vem sendo desenvolvido desde o surgimento do jornalismo e que evoluiu juntamente com as tecnologias e a humanidade. Entre os instrumentos possíveis estão o apoio lógico para pautar os temas, os suportes de captação e documentação e também os suportes de redação e edição – técnicas que serão exploradas pelo tópico metodológico deste capítulo.

4.1.2 Classificações possíveis

Compreendido o conceito de livro-reportagem como veículo híbrido, que empresta recursos narrativos e de captação do fazer literário, na tentativa de ampliar as funções jornalísticas de informar e orientar o público, cabe acrescentar, como bem o faz Edvaldo Pereira Lima, que esta modalidade tem crescido visivelmente no Brasil, de forma a assegurar um merecido espaço no cenário de produção cultural nacional. Segundo o autor, de alguns anos para cá – principalmente a partir da década de 1980 –, é possível observar nas prateleiras de livrarias e bibliotecas uma surpreendente diversidade de títulos que contemplam um leque temático bastante amplo e plural (mesmo que não se tenha ainda sistematizado a prática de separar e agrupar, nestes lugares, as obras pertencentes ao gênero).

Diante dessa variedade de livros-reportagens, seja no que tange às linhas temáticas, às formas e tratamento narrativos ou mesmo aos objetivos que cada obra pretende alcançar, boa parte dos teóricos da área mostra uma certa necessidade de criar agrupamentos classificatórios que os distribuam em segmentos distintos, de acordo com critérios também variados. Tal sistematização, além de facilitar o entendimento teórico do tema e possibilitar uma visão ampliada dos diferentes modelos que podem ser desenvolvidos, contribui metodologicamente para a identificação dos recursos apropriados a serem empregados em projetos jornalísticos em formato de livro.

Em suas *Páginas ampliadas*, Lima, propõe – partindo de uma leitura expressa da obra – três possibilidades de agrupamentos, cada um deles levando em consideração critérios classificatórios diferentes. Segundo o autor, por meio desse processo de categorização (somado à sistematização de um conceito abrangente e sistêmico, construído historicamente, e à exploração da intersecção do fenômeno livro-reportagem com outras áreas possíveis, principalmente a literatura) fica mais simples estabelecer uma base teórica que possa

contribuir efetivamente para o avanço dos estudos da área. Antes de apresentá-las, porém, o autor faz ainda uma ressalva, afirmando que não se trata de estabelecer modelos, mas sim de tornar explícitos fatores que possam colaborar com a produção de novos títulos, que se utilizem de diferentes recursos técnicos – como é o caso deste projeto.

Assim, partindo dos fatores que motivam tantos jornalistas (ou mesmo profissionais de outras áreas) a abraçarem a empreitada do livro-reportagem – “é fácil compreender que o livro-reportagem [...] é muitas vezes fruto da inquietude do jornalista que tem algo a dizer, com profundidade, e não encontra espaço para fazê-lo no seu âmbito regular de trabalho” ou ainda “é fruto disso e (ou) de uma outra inquietude: a de procurar realizar um trabalho que lhe permita utilizar todo o seu potencial de construtor de narrativas da realidade”³³ – Lima apresenta uma primeira tentativa de classificação, que tem por base o vínculo mais estreito ou não com o jornalismo cotidiano. Nesse caso, pode-se encontrar, segundo ele, dois grupos particulares de livros-reportagens, de acordo com suas origens. São eles:

1. O livro-reportagem que se origina de uma grande-reportagem ou de uma série de reportagens veiculadas na imprensa cotidiana, em primeira instância. É o caso de *Viagem à literatura portuguesa contemporânea*, de Cremilda Medina, resultante de uma série de entrevistas publicadas, inicialmente, no jornal *O Estado de S. Paulo*.
2. O livro-reportagem originado, desde o começo, de uma concepção e de um projeto elaborado para livro, como é o caso de *The Death of Air India Flight 182*, de Salim Jiwa, sobre o atentado que estremeceu o mundo em 1985, resultando na queda de um avião Boeing 747 sobre o Atlântico, em rota de Toronto para Nova Delhi.³⁴

Uma segunda tentativa de classificação é feita por Lima seguindo o mesmo princípio de ligação com a imprensa diária, mas considerando, além disso, seu vínculo menor ou maior com a atualidade. Como dito anteriormente, a reportagem em formato de livro goza de uma liberdade temática sem precedentes. Mais do que explorar seu potencial de talento pelo desafio da comunicação de amplitude, o jornalista encontra nesta modalidade uma possibilidade de ocupar um espaço que, muitas vezes, estava sendo deixado vago – pois certos temas não agradam “ao veículo cotidiano de imprensa, por razões editoriais, como o eventual pequeno interesse de sua audiência por um tratamento em profundidade de certos temas, ou a carência de um nível de especialização, por parte do veículo, que não justifique a abordagem verticalizada.”³⁵ Desta forma, ele fica livre das amarras imediatistas do jornalismo diário e

³³ LIMA, 2004, p. 33-34.

³⁴ *Ibidem*, p. 35.

³⁵ *Ibidem*, p. 34.

tem liberdade para exercitar uma análise da contemporaneidade. Desta forma, quanto ao nível de atualidade do fato abordado, o teórico apresenta dois grupos:

1. O livro-reportagem que aproveita um fato de repercussão atual, para explorá-lo com maior alcance, enquanto o impacto reverbera pela sociedade, como em ondas criadas pela pedrinha lançada na superfície de um lago. É o caso do chamado *livro-flash* (que prefiro denominar de *livro-instantâneo*), cuja versão mais completa nasceu da efervescência político-sociocultural de 1968, particularmente na França, onde títulos eram produzidos com extrema rapidez, circulando muitas vezes tão somente um mês após o acontecimento nuclear.
2. O livro reportagem que não se limita ao rigorosamente atual, trabalhando temas um pouco mais distantes no tempo, de modo que possa, a partir daí, trazer explicações para as origens, no passado, das realidades contemporâneas; ou que aborda temas não atrelados a um fato nuclear específico, no sentido restrito do termo, e que mais se relaciona à explicação de uma situação mais ou menos perene.³⁶

Lima acrescenta que, apesar destes dois agrupamentos apresentados, é bastante difícil considerar uma classificação do livro-reportagem que tenha como critérios a incorporação de características típicas da reportagem de fatos, da reportagem de ação ou da reportagem documental (também nominadas de *fact-story*, *action-story* e *quote-story*, respectivamente). Assim sendo, segundo ele, o que acontece, costumeiramente, é que, dada a sua extensão e a necessidade de prender a atenção do leitor, o livro tenta equilibrar o emprego de recursos provenientes dos três modelos: 1) da narrativa em seqüência linear sucessiva, característica da *fact-story*³⁷; 2) da narrativa evolvente, que prima por cativar o leitor, típica da *action-story*³⁸; 3) e da narrativa apoiada fundamentalmente em documentos e citações, comum à *quote-story*³⁹. “É menos comum o livro-reportagem apresentar-se puramente demarcado por um desses modelos, ou significativamente identificado por traços inerentes a um deles em primazia. [...] Apesar de exemplos isolados [...] o mais habitual mesmo é encontrar o livro-reportagem mesclando todos eles.”⁴⁰

A terceira tentativa de classificação é concretizada pelo autor, levando-se em conta a linha temática e os modelos de tratamento narrativo. Devido à variedade de livros-reportagens existentes, Lima propõe um agrupamento mais completo, sob critérios que tomam por base dois fatores intrinsecamente relacionados entre si: “O objetivo particular, específico, com que

³⁶ LIMA, 2004, p. 35-36.

³⁷ Um exemplo predominante da reportagem de fatos é o livro *Relato de um naufrago* (s/d.), de Gabriel García Márquez.

³⁸ *The Right stuff* (1981), de Tom Wolfe, é um exemplo de livro em que predomina a reportagem de ação.

³⁹ Já um exemplo de livro que se enquadra mais no modelo de reportagem documental é *Empires of the Sky* (1984), do inglês Anthony Sampson.

⁴⁰ LIMA, 2004, p. 37-38.

o livro desempenha narrativamente sua função de informar e orientar com profundidade, e a natureza do tema de que trata a obra”.⁴¹ Embora o autor admita que não se trata de uma classificação final ou definitiva, pois novas variedades podem surgir em decorrência da flexibilidade e da criatividade peculiares à modalidade, seu esforço em sistematizar tais grupos exerce um papel fundamental na diferenciação e, mais do que isso, na compreensão das funções destes exemplos.

Sob essa perspectiva, o primeiro grupo de reportagens jornalísticas em extensão de livro seria o *Livro-reportagem-perfil*⁴². “Trata-se de uma obra que procura evidenciar o lado humano de uma personalidade pública ou de uma personagem anônima que, por algum motivo, tornou-se interessante.”⁴³ Ou seja, de uma figura ‘olimpiana’, no primeiro caso, ou de um determinado grupo social, representado ou personificado por um indivíduo em particular, suas características e circunstâncias de vida. Segundo Lima, uma variante desta mesma modalidade seria o *Livro-reportagem-biografia*, que focaliza a vida, o passado e a carreira profissional de determinada personalidade.

Um segundo grupo temático-narrativo seria aquele do *Livro-reportagem-depoimento*⁴⁴, em que a obra reconstitui um acontecimento relevante sob o ponto de vista de um participante ou de uma testemunha privilegiada. Neste caso, o livro pode ser escrito pelo próprio envolvido ou por um profissional que compila os depoimentos e elabora a obra (jornalista ou escritor). Lima acrescenta que este segmento se caracteriza por passar ao leitor uma narrativa ‘quente’, com um certo clima de bastidores e, na maioria das vezes, com uma trama bastante movimentada. Por isso, seu estilo é, normalmente, o da *action-story*.

O terceiro grupo classificatório seria o do *Livro-reportagem-retrato*⁴⁵, descrito por Edvaldo Pereira Lima da seguinte forma:

Exerce papel parecido, em princípio, ao do livro-perfil. Mas, ao contrário deste, não focaliza uma figura humana, mas sim uma região geográfica, um setor da sociedade, um segmento da atividade econômica, procurando traçar o retrato do objeto em questão. Visa elucidar, sobre tudo, seus mecanismos de funcionamento, seus problemas, sua complexidade. É marcado, na maioria das vezes, pelo interesse em prestar um serviço educativo, explicativo. Por isso, trabalha a metalinguagem, na

⁴¹ LIMA, 2004, p. 51.

⁴² Um exemplo de *Livro-reportagem-perfil* é a obra intitulada *Yeager* (1986), dos norte-americanos Chuck Yeager e Leo Janos.

⁴³ LIMA, 2004, p. 51-52.

⁴⁴ São exemplos de *Livro-reportagem-depoimento*: *O fogo sagrado* (1975), de Michael Collins, e *Relato de um naufrago* (s/d.), de Gabriel García Marquez.

⁴⁵ O livro *Airport international* (1978), do inglês Brian Moynahan é um exemplo de *Livro-reportagem-retrato*.

troca em miúdos de um campo específico do saber para o grande público não especializado. Em decorrência, seu estilo o caracteriza, por vezes, em *quote-story*.⁴⁶

Sob os mesmo critérios de classificação, o *Livro-reportagem-ciência*⁴⁷ seria o quarto segmento temático-narrativo. Ao servir ao propósito da divulgação científica, ele apresenta, normalmente, caráter de crítica ou reflexão e centra-se em torno de um tema específico (em sua maioria, da área científica).

Outro grupo presente na classificação do autor citado seria o do *Livro-reportagem-ambiente*⁴⁸, que se vincula, sobretudo, aos interesses ambientalistas e às causas ecológicas. Conforme Lima, ele pode “[...] apresentar um postura combativa, crítica ou simplesmente tratar de temas que auxiliam na conscientização da importância da harmonia nas relações do homem com a natureza.”⁴⁹

Um dos segmentos com maior número de representantes (nacionais e internacionais) seria, no entanto, o do *Livro-reportagem-história*⁵⁰, que focaliza um tema do passado recente ou algo mais distante no tempo. De acordo com Lima, seu tema tem, em geral, algum elemento que o conecte com o presente, possibilitando, assim, um elo comum com o leitor atual – elemento esse que pode surgir de uma atualização artificial de um fato passado ou pelo mais variados motivos. Duas outras modalidade derivam deste grupo. São elas: o livro-reportagem que trata de histórias empresariais e o *livro-reportagem-epopéia*. No primeiro caso, a trama focaliza o mundo dos negócios, um grande grupo ou uma atividade produtiva, na tentativa de abarcar as conexões políticas, sociais e culturais; já o segundo tipo trata de temas e episódios históricos de grande relevância social ou magnitude.

Um grupo temático mais específico (e contemporâneo) seria o do *Livro-reportagem-nova consciência*⁵¹, descrito por Lima como aquele que focaliza temas das novas correntes comportamentais, sociais, culturais, econômicas e religiosas que surgem em várias partes do mundo. Esse segmento é resultante, sobretudo, de duas ‘ebulições’ ocidentais, bastante

⁴⁶ LIMA, 2004, p. 53.

⁴⁷ Um exemplo de *Livro-reportagem-ciência* brasileiro é *Antártida* (1986), de Luiz Oscar Matzenbacher.

⁴⁸ *Andes* (1982), de Tony Morrison é um exemplo de *Livro-reportagem-ambiente*.

⁴⁹ LIMA, 2004, p. 54.

⁵⁰ São exemplos de *Livro-reportagem-história*: *Olga* (1987), de Fernando Moraes; *The Chosen Instrument – Juan Trippe/Pan Am – the rise and fall os na American entrepreneur* (1982), de Marylin Bender e Selig Altschul; e *México rebelde* (1959) e *Os dez dias que abalaram o mundo* (s/d.), ambos de John Reed.

⁵¹ *Murieron para vivir: El resurgimento del Islam y el Sufismo em España* (1983), dos espanhóis Francisco López Barrios e Miguel José Haguerty, exemplifica a tendência do *Livro-reportagem-nova consciência*.

significativas, dos anos 1960: a contra-cultura e o conjunto de movimentos de aproximação à cultura e civilização do Oriente Médio e do continente asiático.

O teórico cita ainda o grupo de *Livro-reportagem-instântaneo*⁵². Trata-se das obras que se debruçam sobre um fato recém-concluído, cujos contornos finais já podem ser identificados. “Atém-se basicamente ao fato nuclear, mas pode inserir algo de sua amplitude, de seus desdobramentos no futuro.”⁵³ Embora o autor adote tal terminologia, outros teóricos nomeiam esta categoria como *livro-flash* ou ainda *livro-reportagem de história imediata*.

Já o *Livro-reportagem-atualidade*⁵⁴ também aborda um tema atual, da mesma forma como o livro instantâneo, mas com uma diferença peculiar: “Seleciona os temas atuais dotados de maior perenidade no tempo, mas cujos desdobramentos finais ainda não são conhecidos”.⁵⁵ Dessa forma, esse segmento permite que o leitor resgate as origens do que ocorreu no passado, seus contornos no presente e as tendências possíveis de seu desfecho no futuro. Em outras palavras, ele facilita a identificação das forças em conflito que podem determinar a conclusão dos fatos, fazendo com que o leitor acompanhe com maior profundidade de conhecimento uma ocorrência que ainda esteja em processo.

Um outro grupo da classificação temática-narrativa seria o do *Livro-reportagem-antologia*⁵⁶, que cumpre a tarefa de reunir reportagens agrupadas sob os mais diferentes critérios. Normalmente, tais reportagens foram publicadas previamente na mídia diária ou até mesmo em outros livros. Podem ser reportagens sobre diferentes temas de um profissional reconhecido, matérias de distintos autores sobre uma mesma temática ou ainda trabalhos de diferentes jornalistas, sobre assuntos também diversos, mas que se ligam pelo gênero jornalístico a que pertencem ou por uma determinada categoria.

Ainda sob essa perspectiva classificatória, segundo Lima, existe o *Livro-reportagem-denúncia*⁵⁷, que possui um propósito investigativo e apela para o clamor contra as injustiças, os desmandos dos governos, os abusos das entidades privadas ou as incoerências de

⁵² Um exemplo de *Livro-reportagem-instântaneo* é *A sangue quente: a morte do jornalista Vladimir Herzog* (s/d.), de Hamilton Almeida Filho.

⁵³ LIMA, 2004, p. 56.

⁵⁴ Um exemplo de *Livro-reportagem-atualidade* é *Struggle for take off* (1986), do britânico Duncan Campbell-Smith.

⁵⁵ LIMA, 2004, p. 56.

⁵⁶ *O circo do desespero* (1976) reúne reportagens de Audálio Dantas e é um bom exemplo de *Livro-reportagem-antologia*.

⁵⁷ *La verdad irrefutable sobre El crime de Barbados* (1986), do cubano Julio Lara Alonso, é um exemplo de *Livro-reportagem-denúncia*.

determinados segmentos da sociedade. Tal modalidade focaliza, na maioria dos casos, fatos e acontecimentos marcados pelo escândalo.

Ao adotar a forma e a postura de um ensaio, o grupo de *Livro-reportagem-ensaio*⁵⁸ figura na classificação de Lima como aquele que emprega, no tratamento do texto, a função expressiva da linguagem. Em sua estrutura é perceptível a presença evidente do autor e de suas opiniões sobre o tema – posturas que são conduzidas de maneira a convencer o leitor a compartilhar de seu ponto de vista. O uso do foco narrativo em primeira pessoa também é freqüente ao longo das obras com este caráter.

Por fim, o último grupo temático-narrativo presente nesta terceira classificação seria o do *Livro-reportagem-viagem*⁵⁹, que apresenta como fio condutor “uma viagem a uma região geográfica específica, o que serve de pretexto para retratar, como em um quadro sociológico, histórico, humano, vários aspectos das realidades possíveis do local”.⁶⁰ O resultado final difere de um relato meramente turístico ou daquele dotado de romantismo e exotismo típicos aos viajantes não treinados profissionalmente em escrever por transparecer uma nítida preocupação com a pesquisa, a coleta de dados e o exame dos conflitos locais. “O conhecimento constrói-se, ao longo do livro, por via da ótica jornalística, alicerçada por recursos advindos de diversos campos do saber moderno.”⁶¹

Apesar de estabelecer uma diferenciação sistemática dos grupos apresentados em três níveis, ou seja, considerando três critérios distintos, Lima acrescenta que tais classificações não podem ser entendidas, nem de longe, como uma camisa de forças que se impõe à realidade, muito menos como agrupamentos definitivos e estáticos. Na prática, é possível e provável que alguns títulos se enquadrem, simultaneamente, em mais de um grupo, pois as modalidades mesclam-se, combinam-se e recombina-se muitas vezes. E é esta criatividade inerente que garante o vigor da continuidade do livro-reportagem, bem como seu potencial de mutação, que o enriquece ao longo do tempo.

Um exemplo de que as classificações de Edvaldo Pereira Lima, embora relevantes para a sistematização do arcabouço teórico da área, não podem ser consideradas estanques e intransponíveis – bem como quaisquer outras categorias encontradas nos estudos sobre livro-reportagem – é a proposta apresentada pelo professor e jornalista Simão Farias Almeida. O líder

⁵⁸ Exemplo de *Livro-reportagem-ensaio: O despertar dos mágicos: introdução ao realismo fantástico (s/d.)*, de Louis Pauwels e Jacques Bergier.

⁵⁹ *The Old Patagonian Express* (1982), de Paul Theroux, exemplifica a modalidade *Livro-reportagem-viagem*.

⁶⁰ LIMA, 2004, p. 58.

⁶¹ *Ibidem*, p. 59.

do grupo de pesquisa *Estudos Culturais Comparados em Jornalismo Literário Brasileiro* propõe uma junção classificatória que, se comparada àquela apresentada por Lima, parece ter fronteiras mais delimitadas. Para ele, existem quatro subgêneros de livro-reportagem, cada um com características predominantes⁶² – o que implica dizer que cada característica aparece menos significativamente nos outros subgêneros. Seus critérios principais são a angulação predominante nas obras analisadas e a maneira como a polêmica ou o conflito se apresenta no livro. Entre os diferentes grupos, há o consenso de que todos são não-periódicos, com caráter interpretativo e regidos por normas, técnicas e estilos híbridos, além do estarem condicionados à pauta jornalística e empregarem recursos do discurso literário.

O primeiro dos subgêneros apresentado por Almeida seria a *biografia*⁶³, caracterizada pela angulação em que o autor escolhe o que predomina, estruturando a obra através da polêmica entre perfis criados pelos personagens-entrevistados. “Cada perfil é construído por depoimentos, inclusive do biografado, sobre um mesmo tema. A articulação entre depoimentos e perfis é estruturante.”⁶⁴ Segundo o professor, a aproximação entre o biografado e figuras míticas é bastante comum neste subgênero, pois, muitas vezes, os depoimentos e perfis são estruturados neste sentido. “Geralmente, a polêmica não se constitui por diálogo com direito a réplicas entre personagens depoentes e o personagem depoente biografado, daí existir reclamações por parte dos biografados por não polemizar assertivas, até mesmo do autor.”⁶⁵

Sob os mesmos critérios, o segundo subgênero seria a *tese*, na qual o autor polemiza idéias de diferentes entrevistados, estruturando a obra através do método argumentativo para, desta forma, defender uma idéia principal, que pode ser sociológica, antropológica, filosófica, histórica, estética, política, física ou geográfica, entre tantas outras possibilidades.

A polêmica é estruturante em função dos procedimentos argumentativos apresentados para convencer o leitor. Os entrevistados podem ser especialistas na área, áreas afins, pessoas públicas e até pessoas que ilustram determinada realidade, determinada experiência descrita.

Porém, como a proposta é defender uma das idéias acima relacionadas, é possível que em algumas produções, a estrutura valorize a perspectiva de especialistas em detrimento da perspectiva de testemunhas ou participantes de fenômenos sociais ou científicos.⁶⁶

⁶² ALMEIDA, Simão Farias. *Livro-reportagem: um gênero de polêmica*. Boa Vista: Editora UFRR, 2008.

⁶³ São exemplos de biografias: *Monteiro Lobato: Vida e Obra* (1962), de Edgard Cavalheiro e *Olga* (1987), de Fernando Morais.

⁶⁴ ALMEIDA, 2008, p. 8.

⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 8-9.

No que tange a literariedade, este subgênero condiciona-se a procedimentos argumentativos como a analogia (de um fato para outro fato, de um contexto para outro contexto); a ressonância dos fatos sociológicos ou científicos em comunidades e sociedades; o testemunho de autoridade (especialista, testemunha ou participante); a referencialidade ou a contextualidade; e a causalidade e a taxionomia. Por estar o autor preocupado com a compreensão do leitor, segundo Almeida, os argumentos científicos e retóricos que possam constar nesses modelos de livro-reportagem são didaticamente interpretados através dos procedimentos citados – principalmente a analogia, a ressonância e a referencialidade que mais se aproximam de uma realidade do leitor e são mais fáceis de serem compreendidas.

Utilizando menos a pauta que os outros subgêneros, o terceiro deles seria o *romance*⁶⁷. Em obras desta modalidade o autor costuma polemizar com personagens, estruturando o livro através da apresentação alegórica de uma realidade. “Por seu caráter alegórico, que inclusive serve para proteger a identidade de pessoas públicas e as idéias do próprio autor, representado pelo narrador, a polêmica deste com outros personagens, em geral fictícias, tem mais liberdade.”⁶⁸ Conforme aponta Almeida, há um tratamento conclusivo da polêmica, pois, ao contrário de como as pessoas reais são vistas nos outros subgêneros, neste o personagem é visto em sua totalidade (seja do nascimento até a morte, seja finalizando seu projeto de vida ou ideológico). Também são privilegiados os debates com réplicas e os consensos, pois ele conclui as polêmicas a partir de sua própria perspectiva, diferente das pessoas reais que estão em constante mudança de idéias e que desconhecem as situações pelas quais vão passar num futuro próximo ou distante. O teórico acrescenta ainda que, no livro-reportagem-romance, o narrador sabe da vida dos personagens, guiando-a até o desfecho narrativo.

O quarto e último subgênero classificatório apresentado é o livro-reportagem *factual*⁶⁹, em que o autor polemiza com testemunhos e opiniões dos entrevistados sobre fatos do passado ou do presente, estruturando a obra a partir de como ele engendrou o agendamento de entrevistas e a prática da reportagem; de acordo com a realidade dos envolvidos; ou como os acontecimentos se mostraram a ele através dos depoimentos dos personagens.⁷⁰

⁶⁷ São exemplos desse subgênero *Mr. Slang e o Brasil* (1927), *América* (1948) e *O Presidente Negro* (1926), todos de Monteiro Lobato.

⁶⁸ ALMEIDA, 2008, p. 9.

⁶⁹ Segundo Almeida este é o caso de obra-prima *A Sangue Frio* (1966), de Truman Capote; bem como dos brasileiros *Estação Carandiru* (2002), de Drauzio Varella; e *Rota 66: a história da polícia que mata* (1997), de Caco Barcellos.

⁷⁰ ALMEIDA, 2008, p. 9.

A partir dessa classificação em quatro grupos principais, o professor conclui que o livro-reportagem é o gênero – ou subsistema – por excelência do jornalismo literário, que polemiza o fator noticioso de determinado assunto, bem como seus personagens, fatos e subtemas, através do manejo variável dos recursos provenientes da literatura e de operações jornalísticas normativas (de acordo com as especificidades de cada subgênero). Apesar das fronteiras mais firmes, da mesma forma que Edvaldo Pereira Lima, o professor ressalta que a sua não é a única subdivisão possível e que, em alguns exemplares, é possível que haja a convivência entre dois ou mais subgêneros.

4.2 DA TEORIA À PRÁTICA

4.2.1 Metodologia

Como se pode observar, levando em consideração o apanhado teórico realizado ao longo desta revisão de literatura, o livro-reportagem (como suporte jornalístico) é fruto não só da escolha de seu autor em realizar um mergulho de profundidade em uma questão específica, mas, sobretudo, do emprego de diversas técnicas e ferramentas características, utilizadas em sua elaboração. Ou seja, não é possível abordá-lo apenas em um nível teórico – como se fez até aqui. Mais do que isso, é preciso compreender que seu próprio conceito tangencia diretamente processos metodológicos, o que, em outras palavras, significa falar em métodos de pesquisa, no caso, jornalística, em um universo mais amplo da pesquisa social. Assim, quem se debruça sobre a elaboração de um livro-reportagem deve estar disposto a selecionar um tema em potencial, pesquisar sobre ele com fontes e em documentos, investigar, cruzar informações e uni-las em um texto bem elaborado, além de editar tudo, ao final, em busca de uma narrativa fluída e interessante. Tudo isso exige, portanto, uma reflexão metodológica sobre o modo de apresentar o tema escolhido no suporte livro.

Segundo a professora e socióloga Maria Cecília de Souza Minayo, no livro intitulado *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*, entende-se por metodologia o caminho do pensamento e a prática exercida na abordagem da realidade.

Ou seja, a metodologia inclui simultaneamente a teoria da abordagem (o método), os instrumentos de operacionalização do conhecimento (as técnicas) e a criatividade do pesquisador (sua experiência, sua capacidade pessoal e sua sensibilidade). A metodologia ocupa um lugar central no interior das teorias e está referida a elas. [...]

Na verdade a metodologia é muito mais que técnica. Ela inclui as concepções teóricas da abordagem, articulando-se com a teoria, com a realidade empírica e com os pensamentos sobre a realidade.⁷¹

Assim,

Enquanto abrangência de concepções teóricas de abordagem, a teoria e a metodologia caminham juntas, intrinsecamente inseparáveis. Enquanto conjunto de técnicas, a metodologia deve dispor de um instrumental claro, coerente, elaborado, capaz de encaminhar os impasses teóricos para o desafio da prática.⁷²

O método se torna necessário, portanto, para que a produção do conhecimento seja mais precisa, além de somar-se à *teoria* e a criatividade do pesquisador para a obtenção do resultado desejado. Assim, em primeiro lugar, parte-se de conhecimentos construídos cientificamente sobre determinado assunto por estudiosos que o abordaram anteriormente, ou seja, da *teoria*⁷³, para só depois seguir em frente. É só a partir do domínio das teorias que o caminho do pensamento e da prática teórica se fundamenta e permite a construção de um plano interpretativo para as indagações da pesquisa, pois, segundo Minayo, “uma pesquisa sem teoria corre o risco de ser uma simples opinião pessoal sobre a realidade observada.”⁷⁴

Ainda conforme a autora, a teoria pode ser definida como um conjunto de proposições, um discurso abstrato sobre a realidade, que colabora para esclarecer melhor o objeto da investigação, ajudando a focalizar o problema e levantar questões e hipóteses com prioridade. Ela também permite maior clareza na organização dos dados e ilumina suas análises. “Em resumo, uma *teoria* é uma espécie de grade, a partir da qual olhamos e ‘enquadramos’ a interpretação da realidade. Ela é um conhecimento, mas não deve ser uma camisa de força.”⁷⁵ Desta forma, a preocupação que moveu a revisão bibliográfica

⁷¹ MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 14-15.

⁷² *Ibidem*, p. 15.

⁷³ Apesar desta proposição, Minayo não deixa de acrescentar que, muitas vezes, podem existir problemas novos para os quais não foram desenvolvidas teorias. Neste caso, fala-se em *pesquisa exploratória*, na qual o investigador irá propor um novo discurso interpretativo.

Nenhuma teoria, por mais bem elaborada que seja, dá conta de explicar ou interpretar todos os fenômenos e processos. Por vários motivos. Primeiro porque a realidade não é transparente e é sempre mais rica e mais complexa que nosso limitado olhar e nosso limitado saber. Segundo, porque a eficácia da prática científica se estabelece, não por perguntar sobre tudo, e, sim, quando recorta determinado aspecto significativo da realidade, o observa, e, a partir dele, busca suas interconexões sistemáticas com o contexto e com a realidade. (*Ibidem*, p. 17.).

⁷⁴ *Ibidem*, p. 19.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 18.

apresentada até aqui – e que antecedeu a construção do livro-reportagem *Sobre livros* – foi a de realizar um passeio detalhado pela obra de diferentes autores que refletissem sobre temas e questões relacionadas ao jornalismo cultural, a relação entre jornalismo e literatura, o jornalismo literário e o livro-reportagem. Em outras palavras, buscou-se reunir um apanhado de teorias que parecessem fazer sentido na construção deste trabalho.

A escolha em focalizar, sobretudo os conceitos envolvidos diretamente com o resultado final que se pretende alcançar se justifica pelo entendimento de que eles representam os termos mais importantes de um discurso que se pretende ‘científico’. Contribuindo para essa perspectiva, Minayo acrescenta que os conceitos são vocábulos ou expressão carregados de sentido, que exercem papel fundamental na delimitação e focalização do tema em estudo. Para ela, quando se assume determinado objeto de pesquisa, o pesquisador “deve partir para uma busca bibliográfica sobre cada uma das expressões citadas e trabalhá-las historicamente, com as divergências e convergências teóricas”.⁷⁶

Concretizado esse percurso teórico, constatou-se que a produção de um livro-reportagem pode ser caracterizada, mesmo que de maneira incipiente, como um processo técnico-científico que resulta em um produto também científico. Sua elaboração exige mais que saber contar boas histórias ou realizar entrevistas em profundidade. Como destacam muitos estudiosos da área, é necessário um trabalho sério de pesquisa bibliográfica e documental e um contato direto entre o pesquisador (neste caso, o escritor/jornalista) e a temática escolhida (a realidade abordada), o que implica uma aproximação inevitável com a subjetividade subjacente a toda e qualquer realidade. Por isso, se faz tão necessário trabalhar a pesquisa jornalística com base em critérios científicos.

Diante dos dois grandes métodos que podem ser utilizados na pesquisa social – o quantitativo e o qualitativo –, optou-se na realização deste projeto pela abordagem metodológica qualitativa, uma vez que ela valoriza o contato direto e prolongado do pesquisador com o ambiente e a situação que está sendo estudada. Segundo Minayo, ela também responde a questões mais particulares e se ocupa, nas ciências sociais, de um nível de realidade que não pode ou não deveria ser quantificado.

Ou seja, ela trabalha com o universo dos significados, dos motivos, das aspirações, das crenças, dos valores e das atitudes. Esse conjunto de fenômenos humanos é entendido aqui como parte da realidade social, pois o ser humano se distingue não só por agir, mas por pensar sobre o que faz e por interpretar suas ações dentro e a partir da realidade vivida e partilhada com seus semelhantes. O universo da produção humana que pode ser resumido no mundo das relações, das representações e da

⁷⁶ MINAYO, 2008, p. 20.

intencionalidade e é objeto da pesquisa qualitativa dificilmente pode ser traduzido em números e indicadores quantitativos.⁷⁷

Cabe elucidar, como faz a autora, que a diferença entre as abordagens quantitativa e qualitativa da realidade social não se traduz em nível de ordem, natureza ou escala hierárquica. O que se pode constatar é que enquanto os cientistas sociais que trabalham com estatísticas pretendem criar modelos abstratos ou descrever e explicar fenômenos que, por uma razão ou outra, produzem regularidades (sendo recorrentes e exteriores aos sujeitos), os que trabalham qualitativamente se aprofundam no mundo dos significados, um nível de realidade que não é visível e precisa ser exposto e interpretado, em primeira instância, pelos próprios pesquisadores.⁷⁸

Antes de detalhar a metodologia qualitativa de pesquisa, porém, cabe explicar o que se entende por *pesquisa*. Segundo Minayo, toda e qualquer investigação no campo das ciências sociais (e não só nele) se inicia por uma questão, uma dúvida – ou o que os pesquisadores denominam de problema. Desta forma, pode-se dizer que esse processo parte de uma indagação do plano das idéias para, através de um caminho que inclui a prática, alcançar determinado conhecimento requerido. Nas palavras da pesquisadora:

Entendemos por *pesquisa* a atividade básica da ciência na sua indagação e construção da realidade. É a pesquisa que alimenta a atividade de ensino e a atualiza frente à realidade do mundo. Portanto, embora seja uma prática teórica, a pesquisa vincula pensamento e ação. Ou seja, *nada pode ser intelectualmente um problema se não tiver sido, em primeiro lugar, um problema da vida prática*. As questões de investigação estão, portanto, relacionadas a interesses e circunstâncias socialmente condicionadas.⁷⁹

Assim, ainda segundo ela, diferente da arte ou da poesia que se baseiam na inspiração, a pesquisa é um trabalho artesanal que não prescinde de criatividade e fundamenta-se em uma linguagem baseada em conceitos, proposições, hipóteses, métodos e técnicas – linguagem esta que se constrói com um ritmo próprio e particular. Trata-se de um processo de trabalho que, quase sempre, começa com uma pergunta e termina com uma resposta ou produto (que, por sua vez, dará origem a novas interrogações). Já a *pesquisa qualitativa*, de acordo com estudiosos da área, se particulariza por quatro características principais. Seriam elas: 1) ela tem o ambiente natural como fonte direta de dados e o pesquisador (no caso do livro-reportagem, o jornalista) como instrumento fundamental; 2) apresenta um caráter descritivo;

⁷⁷ MINAYO, 2008, p. 21.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 22.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 16.

3) tem como preocupação essencial o significado que as pessoas dão às coisas e à sua vida; 4) e utiliza o enfoque indutivo na análise de seus dados.

Entendido isso, Minayo divide ainda o processo de pesquisa científica qualitativa em três etapas: 1) a *fase exploratória*, que consiste na produção do projeto de pesquisa e de todos os procedimentos necessários para preparar a empreitada em campo; 2) o *trabalho de campo*, que consiste em levar para a prática empírica a construção teórica elaborada na primeira etapa; 3) e a *análise e tratamento do material empírico e documental*, que diz respeito ao conjunto de procedimentos para valorizar, compreender e interpretar os dados empíricos.⁸⁰

Em uma analogia direta com as etapas do processo produtivo jornalístico que se fazem necessárias na elaboração do livro-reportagem, pode-se constatar que a primeira fase corresponde aos procedimentos de produção da pauta e elaboração do projeto teórico de fundamentação do produto. Através da seguinte explicação da socióloga, fica evidente a correspondência entre a etapa exploratória de pesquisa e o desenvolvimento inicial da reportagem em extensão de livro. Segundo ela, esta fase inicial:

É o tempo dedicado – e que merece empenho e investimento – a definir e delimitar o objeto, a desenvolvê-lo teórica e metodologicamente, a colocar hipóteses ou alguns pressupostos para o seu encaminhamento, a escolher e a descrever os instrumentos de operacionalização do trabalho, a pensar o cronograma de ação e a fazer os procedimentos exploratórios para a escolha do espaço e da amostra qualitativa.⁸¹

À segunda etapa, descrita por Minayo como sendo o trabalho de campo, corresponde diretamente ao período em que se dedica a captar as informações que comporão o livro-reportagem. É nesta fase que o jornalista se transfigura em um pesquisador, utilizando-se das ferramentas, instrumentos e métodos da pesquisa qualitativa, como pode-se aferir por meio da assertiva da pesquisadora sobre a prática empírica.

Essa fase combina instrumentos de observação, entrevistas ou outras modalidades de comunicação e interlocução com os pesquisados, levantamento de material documental e outros. Ela realiza um momento relacional e prático de fundamental importância exploratória, de confirmação e refutação de hipóteses e de construção da teoria.⁸²

Por fim, pode-se relacionar a última etapa da pesquisa qualitativa, resumida como a análise e tratamento do material empírico e documental, com os processos de redação e edição do texto jornalístico que compõe o livro-reportagem, pois a este momento também

⁸⁰ MINAYO, 2008, p. 26-27.

⁸¹ *Ibidem*, p. 26.

⁸² *Idem*.

compete as tarefas de ordenar e classificar os dados, além de analisá-los, dispondo-os de forma a obter um resultado que contemple a função de realizar um mergulho aprofundado em determinado tema. Cabe acrescentar que, conforme Minayo, a “análise qualitativa não é uma mera classificação de opinião dos informantes, é muito mais. É a descoberta de seus códigos sociais a partir das falas, símbolos e observações.”⁸³ Afirmação essa que mantém total significado na etapa de finalização da reportagem em livro, uma vez que o escritor não busca apenas transcrever afirmações, mas encadeá-las de forma lógica, interpretativa e, principalmente, atraente aos olhos do leitor.

Assim sendo, os próximos tópicos deste capítulo irão detalhar cada uma das etapas do processo jornalístico empregadas na construção e elaboração de *Sobre livros: um painel contemporâneo da prosa ficcional realizada em Curitiba* – etapas que caracterizam, de maneira geral, as fases de produção de um livro-reportagem. Iniciando pela pauta, serão abordados desde a escolha temática até a seleção de fontes e as formas de interação praticadas. Nos processos de captação ficam explícitos os procedimentos e ferramentas utilizados para se alcançar o que Edvaldo Pereira Lima chamou de horizontalização e verticalização do relato. Finalmente, os tópicos sobre redação e edição do texto mostram quais as técnicas empregadas para se chegar à ordenação final dos dados e informações.

4.2.2 Pauta

Segundo a socióloga Suely Ferreira Deslandes, um projeto de pesquisa é fruto do trabalho vivo do pesquisador, que articula informações e conhecimentos disponíveis, usa certas tecnologias, emprega sua imaginação e empresta seu corpo ao esforço de realizar tal tarefa. “O projeto é construído artesanalmente por um artífice através do trabalho intelectual.”⁸⁴ Sendo assim, ele surge espontaneamente, amparado pela experiência e pelo compromisso social assumido pelo pesquisador. Apesar disso, como já dito, é necessário sistematizar o trabalho de forma a dominar teorias e métodos para usá-los adequadamente, reinventando caminhos próprios no percurso da investigação. Ao abordar a realidade, trabalha-se com um objeto construído – ou seja, uma versão do real a partir de uma leitura orientada por conceitos operadores – e se lida com três importantes dimensões: a *técnica* (que trata das

⁸³ MINAYO, 2008, p. 27.

⁸⁴ DESLANDES, Suely Ferreira. *O projeto de pesquisa como exercício científico e artesanato intelectual*. In: MINAYO, 2008, p. 31.

regras reconhecidas como científicas para a construção de um projeto); a *ideológica* (relacionada às escolhas do pesquisador); e a *científica* (que articula as duas dimensões anteriores). Em síntese:

A pesquisa científica busca ultrapassar o senso comum (que por si é uma reconstrução da realidade) através do método científico. Como já dito, o método científico permite que a realidade social seja reconstruída enquanto objeto do conhecimento, através de um processo de categorização (possuidor de características específicas) que une dialeticamente o teórico e o empírico.⁸⁵

Compreendido essas especificidades, Deslandes acrescenta que o projeto de pesquisa é elaborado, sobretudo, para esclarecer a questão a ser investigada, as definições teóricas e as estratégias de estudo a serem utilizadas. Assim, o primeiro passo vem a ser a escolha e a definição do tema, ou seja, a construção do objeto de pesquisa. Ele indica a área de interesse do pesquisador e engendra a necessidade de realizar um recorte mais preciso de si mesmo. Assim, conforme os estudiosos, o pesquisador deve se fazer três perguntas: se o tema lhe agrada e motiva; se possui relevância social e acadêmica; e se há fontes de pesquisa sobre ele.⁸⁶

A construção do livro-reportagem *Sobre livros* surgiu exatamente da busca de um tema que intersectasse a importância da área temática para a construção do conhecimento e para o lançamento de um debate na esfera pública e o gosto e as motivações pessoais. Ao determinar o tema e o suporte do trabalho de conclusão de curso, o acadêmico de Jornalismo busca, normalmente, pôr em prática os conhecimentos técnicos e humanísticos adquiridos ao longo de sua formação na área de Comunicação Social, bem como sua capacidade de reflexão crítica e de inovação. Além da prática, ele pretende ainda desenvolver um trabalho que venha ao encontro de suas afinidades temáticas e de sua realização pessoal. Como resultado desta busca, recaiu-se, aqui, sobre as questões que envolvem a literatura brasileira e sua divulgação. Diante da terceira pergunta, que diz respeito às fontes de pesquisa, optou-se por centrar o tema na *literatura produzida em Curitiba*. Estava escolhido, portanto, o ‘objeto de pesquisa’.

A partir disso, seguiu-se o processo de construção, definição e delimitação deste objeto. Inúmeras perguntas colaboraram fundamentalmente com a delimitação temática e com o recorte que seria posto em foco: a que tipo de *literatura* o tema referia-se? Relativa a que período de tempo? Feita por que atores sociais? Relatadas pelas vozes de quem?⁸⁷ Uma pesquisa prévia e reflexões a partir de conhecimentos mais aprofundados do tema ajudaram a

⁸⁵ DESLANDES in MINAYO, p. 34.

⁸⁶ Confer DESLANDES in MINAYO, 2008, p. 35.

⁸⁷ Confer DESLANDES in MINAYO, 2008, p. 39.

especificar melhor a proposta, que passou a ser: *traçar um painel contemporâneo (do século XXI), em formato de livro-reportagem, da literatura ficcional em prosa realizada na cidade de Curitiba, a partir do relato dos próprios escritores que a produzem*. Feito isso, já era possível definir o conjunto de princípios, definições e conceitos que norteariam seu desenvolvimento – o quadro teórico que se apresentou nesta revisão de literatura –, bem como os métodos e ferramentas que contribuiriam na realização da prática do livro-reportagem.

No caso específico da reportagem em extensão de livro, ao estender as funções informativa e orientativa do jornalismo, cobrindo, muitas vezes, os vazios deixados pela imprensa cotidiana, busca-se ampliar a compreensão da realidade e propiciar uma leitura da contemporaneidade. Para alcançar tal amplitude, porém, metodologicamente, é preciso ir além das rotinas produtivas e maximizar os recursos operativos inerentes à práticas jornalísticas, como elucidada Edvaldo Pereira Lima. Segundo o autor, o resultado deste esforço reveste de qualidades específicas – oriundas de diferentes fontes, influências e procedimentos do interior do jornalismo ou até mesmo fora dele – o livro-reportagem, que ganha com elas características individualizadoras. Por outro lado, as regras combinatórias dos elementos utilizados no livro, para a construção da reportagem, atingem um patamar próprio e diferenciado de operação. Em outras palavras, ao fazer isso ele passa a ocupar um lugar específico entre as outras espécies de mensagens jornalísticas. Assim, a conclusão é que:

[...] o livro-reportagem é um dos gêneros da prática jornalística, dadas as suas especificidades relacionadas com a função aparente que exerce, com os elementos operativos de que se utiliza e com o modo como combina as regras que determinam as relações desses elementos.⁸⁸

Desta forma, após a definição do tema, cabe ao pesquisador elaborar um projeto de cobertura que, nas rotinas produtivas do jornalismo, recebe, comumente, o nome de pauta. Lima inicia sua exposição a respeito, postulando que, quando o objetivo central do trabalho jornalístico é o aprofundamento do conhecimento, a definição da pauta pelo critério da atualidade revela-se, na maioria das vezes, inócua – “uma vez que muitos dos fenômenos que nos afetam escapam de uma conformação atual, no sentido restrito, tendo muito mais a ver com uma concepção um pouco mais dilatada do tempo presente.”⁸⁹ A periodicidade também seria um fator limitador, a medida que impõe padrões de rotina e alia outros dois fatores nocivos: a construção da mensagem pela fórmula mais rápida (e menos criativa) e a recorrência apenas a fontes legitimadas e institucionalizadas. Tudo isso, nas palavras de Lima, concorreria para uma

⁸⁸ LIMA, 2004, p. 62.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 64.

definição viciada das realidades sociais selecionadas para o relato jornalístico. Para evitar esse vício é preciso, então, que a pauta, como primeira etapa do processo de produção (que define os rumos e estabelece as diretrizes), tenha, inicialmente, como princípio o conhecimento de que embutido na mensagem jornalística está o relato de um conflito.

Com certeza, homem e o mundo desenvolvem-se dialeticamente a partir de conflitos, e portanto “[...] o *conflito* espelha a vida, espelha o ser em sua relação com o mundo e consigo mesmo”. Esse conflito, segundo o autor, pode envolver uma interação do homem consigo mesmo, com outros homens, com a natureza. Seria viável acrescentar a isso, creio, o conflito de caráter social coletivo, isto é, do homem com forças, valores institucionalizados coletivamente numa dada sociedade.⁹⁰

Assim, a construção da pauta do livro-reportagem, ou seja, aquela que visa o conhecimento da realidade – “que se proponha a ultrapassar a epiderme rasa dos fatos e penetrar no âmago das questões contundentes de nosso tempo”⁹¹ –, deve localizar os conflitos e transcendê-los, para identificar as causas, os efeitos e as linhas de forças que o determinam. Nas palavras de Lima, sua função é detectar esses conflitos, circunscrever seu sentido, antecipá-los no tempo e buscar suas raízes na interação sistêmica estrangulada.

E para chegar a esse nível de acuidade no enquadramento da realidade, superando as limitações conjunturais enfrentadas cotidianamente, a pauta do livro-reportagem conta com uma série de ‘liberdades’ (principalmente quando comparada à produção jornalística diária). Lima alinha esse conjunto autônomo que privilegia a reportagem em extensão de livro em seis eixos principais. São eles:

1) *Liberdade temática*: para Lima, o jornalismo ganha no livro uma forma de estender seu poder de comunicação. Sendo assim, povoa o universo do livro-reportagem uma diversidade temática quase infinda. O jornalista não precisa se restringir apenas a temas considerados ‘jornalísticos’. Essa autonomia, além de flexibilidade, o liberta da necessidade de apelar ao sensacionalismo.

2) *Liberdade de angulação*: por ser uma obra de autor, o livro-reportagem apresenta uma presença expressiva e marcante de seu idealizador. Por estar, em tese, desvinculado de comprometerimentos empresariais, “seu único compromisso é com sua própria cosmovisão e com o esforço de estabelecer uma ligação estimuladora com o leitor”⁹², o que lhe permite utilizar os recursos que achar mais convenientes. Assim, tem-se total liberdade para decidir o

⁹⁰ LIMA, 2004, p. 74-75.

⁹¹ *Ibidem*, p. 80.

⁹² *Ibidem*, p. 83.

rumo que a história vai tomar, bem como emitir opiniões e pontos de vista. Tudo isso contribui, segundo Lima, para que o livro ganhe cores mais vivas.

3) *Liberdade de fontes*: o desatrelamento do ritmo compulsivo das redações permite ao livro-reportagem fugir do círculo estreito de fontes legitimadas, buscando vozes variadas e que nem sempre têm vez na mídia diária. O maior tempo de produção também contribui para que se fuja das fontes tradicionais e se entreviste um número maior de pessoas.

4) *Liberdade temporal*: “livre do ranço limitador da presentificação restrita, o livro-reportagem avança para o relato da contemporaneidade, resgatando no tempo algo mais distante do hoje, mas que todavia segue causando efeitos neste”.⁹³ Essa espécie de tempo amplo necessita do presente, do passado e do futuro para ser compreendido. Portanto, o encadeamento dos capítulos em seqüência, a estrutura não-linear e os *flashbacks* tornam-se os recursos primordiais da obra.

5) *Liberdade de eixo de abordagem*: já ficou mais que claro que o livro-reportagem não precisa girar em torno exclusivamente da factualidade ou do acontecimento. Mais do que isso, ele pode alçar-se a um horizonte mais elevado, mergulhando nas questões mais duradouras. E é justamente essa abertura que facilita um enfoque sistêmico, contextualizador dos temas contemporâneos.

6) *Liberdade de propósito*: o conjunto de todas as liberdades citadas anteriormente permite, conforme Lima, que o livro-reportagem aspire alcançar um alvo mais elevado do que a ‘informação anestesiadora’ contida na reportagem comum. Desta forma, seus objetivos podem ser os mais diversos. Seu autor pode querer desde aprofundar determinado tema, investigando os contextos sociais e culturais, até mesmo abordar temas controversos ou gerar uma mobilização social em prol de determinada causa.

Apesar dessa aparente ‘total liberdade’ de que goza o livro-reportagem, há princípios básicos a serem seguidos desde o início do planejamento de sua execução. Segundo Lima, a pauta para ser completa e eficiente – e, ao final, cumprir sua função devidamente – deve conter a definição exata do assunto a ser abordado e seus objetivos, a formulação do problema e um plano de captação.

Estes itens dão conta, entre outras coisas, da localização precisa do assunto em termos do âmbito – área da atividade econômica, segmento social campo de conhecimento – a que pertence, do espaço em que está inserido – seu posicionamento geográfico, social –, do tempo que abarca – no sentido cronológico dos acontecimentos – e dos personagens que envolve. A indicação dos objetivos que a matéria propõe atingir direciona a condução da pauta, enquanto os objetivos só

⁹³ LIMA, 2004, p. 85.

podem ser definidos em função dos problemas – vale dizer, dos conflitos que os originam – encontrados no universo do assunto.⁹⁴

Ainda no plano da discussão teórica, Eduardo Belo explica, ao construir um roteiro das várias etapas necessárias para se fazer um bom livro, que a pauta do livro-reportagem é distinta daquele modelo praticado pela maioria dos jornais diários. Ela precisa de mais detalhamento, de modo a permitir uma visão antecipada do que será o produto final. Precisa ainda prever os caminhos que a apuração irá seguir e antecipar, pelo menos em parte, o resultado a que se chegará. Apesar disso, ela não deixa de se assemelhar à pauta tradicional, pois continua a ser um roteiro de abordagem de determinado assunto e um planejamento de trabalho.

Entendida como parte do projeto científico, a pauta ajuda a mapear o caminho a ser seguido durante a investigação. Em uma analogia direta aos processos metodológicos de pesquisa, “podemos, assim, antecipar cenários e criar um plano de trabalho. Isso permite ao pesquisador planejar e administrar cada etapa da investigação e os esforços, recursos e empreendimentos que será necessário.”⁹⁵ Segundo Belo, um bom planejamento começa com uma pesquisa preliminar que assegure um conhecimento mínimo, porém sólido, do assunto.

Usar o projeto como roteiro é útil e prático. Com ele, o autor orienta-se na busca de informações e até na montagem do texto. Mas ele não precisa ser definitivo. Dados inesperados, revelações surpreendentes, pontos de vista que não se confirmam ocorrem com maior frequência do que se imagina. E quase sempre são eles que enriquecem o resultado final. É de esperar que o autor que se depare com novidades que justifiquem um tratamento diferente do planejado subverta a ordem da pauta. Jornalismo é observação da realidade, apuração da verdade e, como tal, não deve se curvar a conceitos pré-estabelecidos de nenhuma espécie.⁹⁶

Com base nesse roteiro teórico de como proceder na prática do livro-reportagem, a pauta de *Sobre livros* foi precedida por uma detalhada pesquisa sobre a literatura paranaense e, posteriormente, apresentada sobre a forma de pré-projeto de pesquisa, acrescida de algumas peculiaridades do processo de construção da mensagem jornalística. À justificativa e ao objetivo principal de compor, sob o formato de livro, um painel contemporâneo e aprofundado da produção literária em prosa de Curitiba, propiciando uma aproximação entre o leitor e a literatura curitibana de modo que o primeiro possa estabelecer um reordenamento construtivo dos dados da realidade local, somou-se um tópico detalhado sobre quais fatores recairiam o foco da pesquisa. Ao perpassar a tênue fronteira entre literatura e jornalismo, em

⁹⁴ LIMA, 2004, p. 88.

⁹⁵ DESLANDES in MINAYO, 2008, p. 35.

⁹⁶ BELO, 2006, p. 80-81.

síntese, pretendeu-se abordar, de maneira contextualizada e diferenciada, as principais características e influências da prosa realizada na capital paranaense, no século XXI.

Como produto jornalístico, fez-se necessário também na pauta/projeto elencar, mesmo que de maneira inicial, quais fontes seriam abordadas. Surgiam, então, novas perguntas: quem será incluído no estudo e por quais motivos? Quais indivíduos sociais possuem vinculação significativa com a questão investigada? Quantos sujeitos serão envolvidos?⁹⁷ Tendo como critério de seleção a representatividades e a continuidade da produção literária, bem como a tentativa de impulsão de um certo movimento no cenário literário, chegou-se, em primeira instância, a um número aproximado de dez autores – que se configurariam em personagens principais do enredo. Número que poderia denotar uma amostragem considerável com relação a significatividade, além de ser compatível com o tempo médio de duração da pesquisa. Após o contato efetivo com o universo focado, os seguintes nomes de escritores foram listados como definitivos: Carlos Machado, Cristovão Tezza, Dalton Trevisan, Fábio Campana, Manoel Carlos Karam, Paulo Sandrini, Paulo Venturelli, Roberto Gomes, Valêncio Xavier e Wilson Bueno. Ao grupo foi acrescentado ainda Leandro França, representante da ‘novíssima’ geração de escritores da cidade.

Na impossibilidade de falar com Dalton Trevisan, devido sua recusa em dar entrevistas, e com os dois autores já falecidos, mas com forte representatividade literária local, nos primeiros anos do novo centenário – Valêncio Xavier e Manoel Carlos Karam –, foram contatadas outras fontes, que tiveram o papel de ajudar a reconstruir o perfil desses escritores. Foram escolhidos também alguns entrevistados que não foram elevados à categoria de ‘personagens’ do livro, mas se mostraram fundamentais para fornecer informações que contribuíram no encadeamento e lapidação do enredo. Entre eles, o jornalista Márcio Renato dos Santos, as professoras Anamaria Filizola, Marilene Weinhardt e Cláudia Gruber, o cineasta Beto Carminatti, o jornalista Rogério Pereira (responsável pela publicação do jornal literário *Rascunho*), a poetisa e estudiosa literária Jussara Salazar e os escritores Luci Collin, Luiz Felipe Leprevost e José Castello.

Por fim, o último tópico da pauta de *Sobre livros* contemplou os processos metodológicos a serem implementados durante o percurso prático. Após caracterizar o tipo de pesquisa como qualitativo, seguiu-se a definição do campo de observação (que em conjunto com as fontes escolhidas delimitaram os locais e sujeitos incluídos na pesquisa, ou seja, o

⁹⁷ Confer DESLANDES in MINAYO, 2008, p. 46-49.

universo literário de Curitiba, juntamente com seus principais atores); as técnicas e instrumentos; e os procedimentos de análise empregados.

Deslandes lembra que, ao escolher determinada técnica, o pesquisador produzirá como resultado final dados em um determinado molde, valorizando esta ou aquela linguagem. “Se, por exemplo, escolhermos a técnica de entrevista, sabemos que não é possível apreender fidedignamente as práticas dos sujeitos, mas as narrativas de suas práticas, segundo a visão deste narrador.”⁹⁸ Assim, buscou-se utilizar tanto as técnicas de produção primária de dados, resultantes da interação direta com os sujeitos através de entrevistas e observações, como a busca de dados secundários a partir de acervos já existentes, tais como documentos, revistas e jornais, entre outros. Esse conjunto metodológico, no caso do livro-reportagem como suporte da linguagem jornalística, adquire o caráter de captação de informações, ou, como é nomeado pelos pares, apuração. É justamente a detalhar estes instrumentos que se dedica o próximo tópico.

4.2.3 Apuração

Concluída a fase exploratória da pesquisa qualitativa, aquela que resulta no projeto de pesquisa ou, no caso específico da reportagem em forma de livro, na pauta, é chegada a hora do pesquisador se aproximar da realidade sobre a qual formulou seu objeto de estudo. Inicia-se, então, o trabalho de campo propriamente dito. Em *Sobre livros*, foi a partir da pauta e do planejamento de abordagem que nasceram as diretrizes para a coleta de informações. Sinteticamente, pode-se dizer que a apuração é a essência do jornalismo, o trabalho de reportagem propriamente dito, e requer, segundo o escritor Eduardo Belo, persistência e humildade. “A primeira serve para impelir o trabalho adiante, mesmo quando há obstáculos a transpor. A segunda ajuda o jornalista a não incorrer no erro de achar que sabe tudo e, com isso, ser atropelado por fatos e preconceitos.”⁹⁹

Metodologicamente, Maria Cecília de Souza Minayo argumenta que é durante o trabalho de campo que se estabelece a interação com os atores que conformam a realidade e, assim, se constrói o conhecimento empírico. Não se pode esquecer, porém, como afirma a autora, que a riqueza dessa fase depende, sobretudo, da qualidade da fase exploratória que a

⁹⁸ DESLANDES *in* MINAYO, 2008, p. 49.

⁹⁹ BELO, 2006, p. 86.

antecedeu. “Ou seja, depende da clareza da questão colocada, do levantamento bibliográfico bem feito que permita ao pesquisador partir do conhecimento já existente e não repetir o nível primário da ‘descoberta da pólvora’, dos conceitos bem trabalhados”.¹⁰⁰

Antes de detalhar as ferramentas metodológicas, cabe acrescentar que o termo *campo* é entendido na pesquisa qualitativa como o recorte especial que diz respeito à abrangência, em termos empíricos, do recorte teórico correspondente ao objeto de investigação. A pesquisa social trabalha com pessoas e suas realizações, compreendendo-os como atores sociais em relação, grupos específicos ou perspectivas, produtos e exposições de ações. Se, na primeira fase, os sujeitos são construídos teoricamente enquanto componentes do objeto de estudo, no campo eles passam a fazer parte de uma relação de intersubjetividade, de interação social com o pesquisador – resultando em um produto compreensivo que não é a realidade concreta, mas uma descoberta construída com todas as disposições do investigador.¹⁰¹

Para Belo, no livro-reportagem, meio em que a exigência de qualidade cresce, o trabalho de reportagem e apuração (ou seja, o trabalho de campo) deve ser redobrado. O caráter documental e o volume de informações necessárias exigem um compromisso muito grande com a exatidão e com a compreensão dos dados recolhidos.

Apurar é antes de tudo buscar a informação verdadeira e, de preferência, contextualizada. A mídia brasileira contextualiza muito pouco hoje. É obrigação do livro-reportagem fazê-lo. O público não quer simplesmente um amontoado de fatos. Quer entendê-los. Mesmo nas melhores histórias, um livro-reportagem que se limite apenas à dimensão factual é sempre mais pobre que aquele que vai mais fundo na busca de causas e conseqüências. À reportagem cabe dar a dimensão dos fatos. Informações que permitam ao leitor concluir como as coisas se conectam no mundo, como interferem na sua vida ou até como funciona a lógica particular de um personagem – expondo traços de sua personalidade – são sempre úteis. Dão à narrativa uma dimensão humana. Despertam interesse.¹⁰²

Nesta segunda fase, portanto, todos os detalhes são relevantes. De acordo com Belo, o jornalista precisa colecionar informações. Só depois de tudo apurado ele terá condição de avaliar o que interessa ou não. Os detalhes também demonstram o grau de empenho do pesquisador com a reportagem e ajudam a tornar a história mais saborosa e mais crível. “No livro, sem a limitação de espaço dos periódicos – ou com limites muito mais elásticos –, o

¹⁰⁰ MINAYO, 2008, p. 61.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 62-63.

¹⁰² BELO, 2006, p. 88.

detalhe não só dá consistência como também ajuda a tornar a reportagem menos ‘dura’: mais agradável, rica, humana e emocionante.”¹⁰³

Assim sendo, para conquistar o nível de interação desejável e alcançar o volume de informações necessárias para a elaboração de um livro, o jornalista precisa se valer de uma série de ferramentas de coleta. Apesar das muitas técnicas disponíveis à realização do trabalho de campo, segundo Minayo, existem dois instrumentos principais (que foram priorizados também na etapa de apuração do produto aqui descrito): a entrevista e a observação. A primeira tem como matéria prima a fala de alguns interlocutores e a segunda é feita sobre tudo aquilo que não é dito, mas pode ser visto e captado por um observador atento e persistente. “Na pesquisa qualitativa, a *interação* entre o pesquisador e os sujeitos pesquisados é essencial. Todo o empenho é investido para que ‘*o corpo e o sangue da vida real componham o esqueleto das construções abstratas*’”.¹⁰⁴

Para a pesquisa social, a *entrevista*, tomada no sentido amplo da comunicação verbal e no sentido restrito da coleta de informações sobre determinado tema científico, é acima de tudo uma conversa a dois ou entre vários interlocutores. Realizada por iniciativa do entrevistador, ela tem por objetivo “construir informações pertinentes para um objeto de pesquisa” e abordar “temas igualmente pertinentes com vista e este objetivo”.¹⁰⁵ A partir dessa definição de ‘conversas com determinada finalidade’, as entrevistas são classificadas por Minayo, segundo sua forma de organização, em cinco grupos: 1) *sondagem de opinião*, quando são elaboradas mediante questionário totalmente estruturado, no qual a escolha do informante está condicionada a dar respostas a perguntas formuladas pelo investigador; 2) *semi-estruturada*, que combina perguntas fechadas e abertas, em que o entrevistado tem a possibilidade de discorrer sobre o tema em questão sem se prender apenas à indagação formulada; 3) *aberta ou em profundidade*, na qual o informante é convidado a falar livremente sobre um tema e as perguntas buscam dar mais profundidade às reflexões; 4) *focalizadas*, quando se destina a esclarecer apenas um determinado problema; 5) e *projetiva*, que usa dispositivos visuais (como filmes, vídeos, fotos, textos ou outras pessoas), convidando o entrevistado a discorrer sobre que ele vê ou lê. “É por meio de entrevistas

¹⁰³ BELO, 2006, p. 91.

¹⁰⁴ MINAYO, 2008, p. 63.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 64.

também que realizamos pesquisas baseadas em narrativas de vida, igualmente denominadas ‘histórias de vida’, ‘histórias biográficas’, ‘etnobiografias’ ou ‘etno-histórias’.”¹⁰⁶

Como fontes de informações, conforme a autora, as entrevistas podem fornecer dados primários, que são aqueles que dizem respeito a fatos que o pesquisador poderia conseguir por meio de outras fontes (como os documentos), e dados secundários, que são objetos principais da investigação qualitativa e se referem a informações diretamente construídas no diálogo, que tratam da reflexão do próprio sujeito sobre a realidade que ele vivencia. Esses últimos constituem o que os pesquisadores interpretam como uma representação da realidade (idéias, crenças, maneira de pensar, opiniões, sentimentos, condutas, projeções futuras, razões conscientes e inconscientes de determinadas atitudes e comportamentos).

Uma *entrevista*, como forma privilegiada de interação social, está sujeita à mesma dinâmica das relações existentes na própria sociedade. Quando se trata de uma sociedade ou um grupo marcado por muitos conflitos, cada entrevista expressa de forma diferenciada a luz e a sombra da realidade, tanto no ato de realizá-la como nos dados que aí são produzidos. Além disso, pelo fato de captar formalmente a fala sobre determinado tema, a *entrevista*, quando analisada, precisa incorporar o contexto de sua produção e, sempre que possível, ser acompanhada e complementada por informações provenientes de observação participante. Desta forma, além da fala que é seu material primordial, o investigador qualitativista terá em mãos elementos de relações, práticas, cumplicidades, omissões e imponderáveis que pontuam o cotidiano.¹⁰⁷

Como já ficou claro até aqui, no caso da pesquisa social qualitativa, é fundamental o envolvimento do entrevistado com o entrevistador. Complementando tal constatação, Minayo argumenta que em vez dessa atitude constituir uma falha ou um risco comprometedor da objetividade do trabalho, ela é condição de aprofundamento da investigação e da própria objetividade. “A inter-relação, que contempla o afetivo, o existencial, o contexto do dia-a-dia, as experiências e a linguagem do senso comum no ato da entrevista é condição *sine qua non* do êxito da pesquisa qualitativa.”¹⁰⁸

O último aspecto ressaltado pela autora, com relação às entrevistas, diz respeito aos instrumentos adequados para o registro das falas e debates, que devem ser preparados ainda na fase exploratória. Minayo defende que o registro fidedigno de todas as modalidades de coleta de dados (principalmente daqueles cuja matéria-prima é a fala) é crucial para uma boa compreensão da lógica interna do grupo estudado. Dentre os instrumentos de garantia da fidedignidade, ela cita a gravação da conversa, um dos mais usuais. No entanto, ela não deixa

¹⁰⁶ MINAYO, 2008, p. 65.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 65-66.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 68.

de ressaltar também que qualquer tentativa de assegurar o registro em toda sua integridade precisa do consentimento dos interlocutores.

Voltando-se para as particularidades do campo jornalístico, a entrevista passa a ser o instrumento pelo qual o jornalista capta cotidianamente o detalhe, a percepção humana das coisas, o caráter psicológico dos personagens e a impressão que os fatos causaram em que os vivenciou. Em outras palavras, ela é o instrumento principal para a construção do relato e da mensagem jornalística. No livro *Entrevista: o diálogo possível*, Cremilda Medina defende que em todas as entrevistas desenvolvidas deve-se colocar em prática o ‘diálogo’.¹⁰⁹ Para a jornalista, a entrevista (jornalística) deve se esforçar para alcançar a fluidez do diálogo, esse jogo de interação em que ambos os participantes interagem.

A entrevista, nas suas diferentes aplicações, é uma técnica de interação social, de interpenetração informativa, quebrando assim isolamentos grupais, individuais, sociais; pode também servir à pluralização de vozes e à distribuição democrática da informação. Em todos estes e outros usos das Ciências Humanas, constitui sempre um meio cujo fim é o interrelacionamento humano. Para além da troca de experiências, informações, juízos de valor, há uma ambição ousada que filósofos como Martin Buber já dimensionaram: o diálogo que atinge a interação humana criadora, ou seja, ambos os partícipes do jogo da entrevista interagem, se modificam, se revelam, crescem no conhecimento do mundo e deles próprios.¹¹⁰

Ao reafirmar as observações de Minayo, Medina acrescenta que a personalidade do entrevistador também deve atuar no desempenho da entrevista, pois é só por meio da interação humanizadora (que tangencia a sensibilidade e a criatividade do jornalista) que se torna possível o afloramento da emoção no relato jornalístico e na sua recepção. “A entrevista pode ser apenas uma eficaz técnica para obter respostas pré-pautadas por um questionário. Mas certamente não será um braço da comunicação humana, se encarada como simples técnica.”¹¹¹ O repórter deve demonstrar, portanto, uma postura tranqüilizadora e aberta, pronto a ouvir o outro. Ela destaca ainda que a entrevista deve servir para a pluralização das vozes, não para que se manifestem apenas as opiniões dos mesmos grupos. Todo esse processo ocorre, não obstante, sem a perda das características intrínsecas ao jornalismo.

Ao salientar a força emotiva de um texto não quero dizer, portanto, que se apele para o pieguismo dos adjetivos ultra-românticos. O parto da emoção terá de ser substantivo; a emoção deve passar por meio da atmosfera narrativa, da penetração sutil nas entrelinhas do diálogo, nos silêncios, nos ritmos de cada pessoa. Todos os artifícios da experimentação que a linguagem artística acumula e reinventa: essa, a

¹⁰⁹ MEDINA, Cremilda Celeste de Araújo. *Entrevista, o diálogo possível*. São Paulo: Ática, 1995.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 8.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 5.

fonte inesgotável de aprendizado para o comunicador social. Mas há neste compromisso social, ou melhor, no pacto de ampla difusão da comunicação coletiva, um outro lado: a clareza e a precisão do estilo. Aí se encontra a fronteira entre o experimentalismo totalmente livre na arte e o experimentalismo sob a medida do legível no jornalismo ou na comunicação.¹¹²

Em complementação a essa perspectiva, Edvaldo Pereira Lima expõe que, no caso do livro-reportagem, a missão da entrevista é estimular e criar um clima autêntico de conexão entre entrevistado e receptor, auxiliando na apreensão do real, mas também colocando a dose adequada de emoção. Apesar das deficiências que se observam na prática cotidiana, segundo o autor, ela é a principal técnica jornalística para proporcionar um diálogo democrático. Para ele, ainda em consonância com os apontamentos de Medina, existem duas tendências principais de entrevistas: a de *espetacularização* (que visa espetacularizar o ser humano e subdivide-se em quatro subgêneros: o perfil do pitoresco, o perfil do inusitado, o perfil da condenação e o perfil da ironia); e aquela que busca o aprofundamento.

Neste segundo grupo, que volta-se para a compreensão do ser humano, coexistem cinco subgêneros: 1) a entrevista conceitual, através da qual o repórter busca conceitos, versando sobre diferentes temas; 2) a entrevista enquete, na qual o receptor privilegia um único tema, questionando uma série de fontes escolhidas aleatoriamente; 3) a entrevista investigativa, apoiada na coleta de informações (em *off* e *on*) para matérias investigativas, de denúncia; 4) a confrontação-polemização, entrevistas materializadas na forma de debates, mesas-redondas ou simpósios, em que fontes antagônicas são questionadas simultaneamente; 5) e o perfil humanizado, caracterizado pela proposta de compreensão ampla do entrevistado em vários aspectos (do histórico de vida ao comportamento, dos valores aos conceitos).

Como se observa nas práticas de livros-reportagens, as entrevistas geralmente consistem na última fase do processo de captação de informações. Considerada a etapa mais importante da coleta de material para elaboração do livro, ela permite o exercício pleno de fazeres inerentes ao processo jornalístico, tais como a investigação sobre fatos, o esforço para compreensão de linguagem técnica e o relacionamento com as fontes de informação. No livro-reportagem *Sobre livros*, não diferente do que acontece em outros exemplos, as entrevistas foram a ferramenta principal na fase da coleta. Sinteticamente, o livro foi efetivamente construído no decorrer das entrevistas, pois foram elas que nortearam quais eram os assuntos principais e qual seria a melhor organização dos capítulos.

No decorrer dos ‘diálogos possíveis’, inclusive, foram acrescentados temas que não estavam previstos inicialmente, como é o caso da retomada histórica do capítulo *Em busca da*

¹¹² MEDINA, 1995, p. 82-83.

literatura esquecida e também do capítulo *Exercício de solitário*, sobre o mercado editorial em Curitiba. Com base nas classificações apresentadas por Minayo e Lima, as entrevistas se caracterizaram, respectivamente, como *abertas ou em profundidade*, em que se buscou dar destaque para as reflexões apresentadas pelos entrevistados; e de *perfil humanizado*, realçando aspectos que contribuiriam na compreensão detalhada do interlocutor.

Surge a emoção, surge a pessoa por detrás do mito. Acende-se o circuito e não é mais a corrida atrás deste produto volúvel, a informação, que se dá. O que então desponta é, por parte do entrevistado e do público que lê seu trabalho, a descoberta compreensiva do universo, por vezes misterioso, às vezes exuberante, nem sempre comum, de um ser humano, sempre um espelho das possibilidades disponíveis a toda a espécie.¹¹³

Consenso entre os teóricos da área, toda entrevista requer preparo. “O jornalista que dialogar com a fonte sem um mínimo de conhecimento sobre o assunto em pauta, por mais criativo e inteligente que seja, não terá muitas perguntas a fazer ou no mínimo deixará de explorar aspectos interessantes e de aprofundar-se.”¹¹⁴ Em outras palavras, entrevistar não consiste simplesmente em fazer perguntas e registrar respostas. Com bem argumenta Eduardo Belo, é preciso delicadeza e habilidade, conhecimento do tema em questão, técnica para obter informações sem truncar a conversa ou provocar constrangimentos e, claro, uma boa dose de intuição. “A boa entrevista é aquela que se transforma em diálogo fluente, em que as perguntas pré-programadas vão levando a outras, que surgem na hora, na medida em que novas informações são reveladas, e, ao final, não reste nenhum ponto sem esclarecimento.”¹¹⁵

Desta forma, antes mesmo de iniciar efetivamente as entrevistas, a elaboração de *Sobre livros* exigiu uma pesquisa detalhada para saber detalhadamente quem era cada um dos entrevistados, por meio de um amplo levantamento bibliográfico sobre cada fonte – pesquisa que incluiu livros, teses, dissertações ou monografias elaboradas sobre as obras destas fontes, artigos e ensaios bibliográficos, matérias e reportagens publicadas em jornais e revistas, além de material disponível na *internet*. Esse levantamento reuniu dados referentes à biografia dos autores, bem como informações sobre todos os livros já publicados por eles. Após a pesquisa prévia, seguiu-se então a elaboração dos roteiros de entrevista.

Ao fazer um roteiro, mesmo que não o consulte durante a entrevista, o jornalista também tem uma idéia mais clara de até que ponto domina o assunto. Pode, então,

¹¹³ LIMA, 2004, p. 113-114.

¹¹⁴ BELO, 2006, p. 102.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 105.

aprofundar-se mais, explorar melhor o conhecimento da fonte, checar pontos de vista e idéias que foram se formando durante a apuração, confrontar opiniões.¹¹⁶

Feito isso, cada entrevistado foi contatado inicialmente por telefone ou e-mail, de forma que lhe fosse apresentado a intenção e o objetivo do livro – o que foi feito por um descritivo resumido sobre o trabalho relatado verbalmente ou por escrito – e como sua entrevista iria contribuir direta ou indiretamente para o resultado final do trabalho. Também foram mencionados as motivações da pesquisa, além de uma justificativa para a escolha de seu nome para a conversa. O contato e a ordem das entrevistas seguiram ainda uma escala cronológica de produção literária, ou seja, foram entrevistados primeiros os autores com mais experiência e carreiras consolidadas. Com o consentimento dos entrevistados, foram agendadas as entrevistas nas datas e locais em que eles estavam disponíveis.¹¹⁷

Durante as entrevistas, como recomendado pelos teóricos da área, buscou-se ater-se aos roteiros apenas como indicação de perguntas que não deveriam deixar de ser feitas, de modo que o entrevistado pudesse acrescentar, por meio de seu relato, muitas outras informações que não estavam planejadas. Ou seja, os planos de entrevista se mostraram necessários para que no momento em que ela estivesse sendo realizada, as informações necessárias não deixassem de ser colhidas. Buscou-se adotar ainda, diante dos entrevistados, uma postura amistosa, tomando o cuidado para que as entrevistas não assumissem um caráter de uma inquisição, de um interrogatório policial, ou, ainda, um questionário oral. Em muitos casos, deixou-se que as questões surgissem naturalmente.

Como todo livro-reportagem, *Sobre livros* também exigiu a contextualização e a ambientação dos personagens. Por isso, optou-se por fazer as entrevistas pessoalmente, para ser possível captar os gestos, os sentimentos, as entonações e olhares que trouxessem mais informações sobre cada entrevistado e cada resposta dada. Entrevistas por telefone ou e-mail (que se aproximam mais de um questionário do que de uma entrevista propriamente dita) foram consideradas impessoais e, portanto, foram evitadas no processo de construção do livro-reportagem, exceto em dois casos em que não haviam outras saídas: a entrevista com a

¹¹⁶ BELO, 2006, p. 103.

¹¹⁷ Sobre isso, Eduardo Belo aconselha:

A maneira mais fácil de ganhar a simpatia e a confiança da fonte é deixá-la a vontade. Ir até onde ela está, no começo, pode causar algum incômodo, mas aos poucos o entrevistado sente-se mais tranquilo do que se estivesse em um lugar estranho. As pessoas sentem-se mais a vontade se estão em seus domínios – em casa ou no escritório. Mas não é só isso. Ir ao encontro do interlocutor também se revela um ótimo recurso para a recriação de ambientes e na observação do modo de vida da fonte, caso isso tenha relevância – e quase sempre tem. (*Ibidem*, p. 110-111.).

professora e escritora Luci Collin, que estava fora do Brasil durante a fase de coleta de dados; e com o jornalista e escritor José Castello, que se recusou a marcar uma entrevista pessoal durante um prazo de cinco meses de insistência, alegando estar ocupado demais para disponibilizar seu tempo para tal finalidade. Em ambos os casos, foram elaborados questionários bastante detalhados, para que todas as informações necessárias fossem abordadas nas respostas fornecidas via e-mail (e complementadas, posteriormente, por telefone). Vale ressaltar ainda que, durante as entrevistas, adotou-se o processo denominado por Lima como *mapa mental*, que combina anotações sobre a fala, os gestos, o timbre de voz e o comportamento dos entrevistados.¹¹⁸

Diante da necessidade de precisão das informações, optou-se ainda por gravar todas as entrevistas realizadas. Segundo teóricos – Minayo e Belo, por exemplo –, esse é quase sempre o procedimento mais seguro. “Funciona como uma garantia de que o repórter não distorceu o que ouviu.”¹¹⁹ Além de segurança, esse cuidado – realizado com o consentimento de todos os entrevistados – possibilitou, em primeira instância, que o discurso do interlocutor fosse preservado e valorizado no momento de redação do texto, pois muitas frases puderam ser apresentadas exatamente da forma como foram pronunciadas, além de ter dado mais liberdade ao entrevistador, que se preocupou menos com as anotações e mais com o comportamento e a postura dos entrevistados.

Ainda na fase de apuração e reportagem, aos procedimentos de entrevistas somam-se outros recursos de captação que confluem para um entendimento aprofundado dos fatos e personagens. Lima cita as *observações participante e livre* como técnicas desenvolvidas pelas ciências sociais (principalmente pela antropologia) que contribuem significativamente para a melhora da captação jornalística. Ao sair do terreno exclusivo da entrevista e penetrar no território da observação, o observador-jornalista estabelece um grau maior de interação com os grupos observados e retratados, alcançando, desta forma, uma aproximação maior com seu objeto de pesquisa.

Minayo afirma que a *observação participante* é considerada parte essencial do trabalho de campo na pesquisa qualitativa. Segundo ela, sua importância é de tal ordem que alguns estudiosos a consideram não apenas uma estratégia no conjunto da investigação das técnicas de pesquisa, mas como um método que, em si mesmo, permite a compreensão da realidade.

¹¹⁸ Confer LIMA, 2004, p. 119.

¹¹⁹ BELO, 2006, p. 107.

Definimos *observação participante* como um processo pelo qual um pesquisador se coloca como observador de uma situação social, com a finalidade de realizar uma investigação científica. O observador, no caso, fica em uma relação direta com seus interlocutores no espaço social da pesquisa, na medida do possível, participando da vida social deles, no seu cenário cultural, mas com a finalidade de colher dados e compreender o contexto da pesquisa. Por isso, o observador faz parte do contexto sob sua observação e, sem dúvida, modifica esse contexto, pois interfere nele, assim como é modificado pessoalmente.¹²⁰

O que impulsiona o uso dessa ferramenta é, conforme a autora, a necessidade que todo pesquisador social tem de relativizar o espaço de onde provém, aprendendo a se colocar no lugar do outro. E mais uma vez, no trabalho qualitativo, tal proximidade com os personagens sociais, longe de ser um inconveniente, torna-se uma virtude e uma necessidade. “Mas a atividade de observação tem também um sentido prático”, garante Minayo, pois ela “permite ao pesquisador ficar mais livre de julgamentos, uma vez que não o torna, necessariamente, um prisioneiro de um instrumento rígido de coleta de dados”.¹²¹

Com seu ápice na época da inovação norte-americana da década de 1960, em um momento que ficou conhecido como *New Journalism*, conforme Lima, a observação participante também tem ganhado destaque nos livros-reportagens. Ele afirma que a prática amenizou-se, transformou-se um pouco – se comparada com o que se praticava inicialmente –, mas continua sendo empregada em reportagens mais ‘livres’. Ela consiste no “mergulho e envolvimento total nos próprios acontecimentos e situações, os jornalistas tentando viver, na pele, as circunstâncias e o clima inerente aos ambientes de seus personagens.”¹²²

Em *Sobre livros*, a observação participante não foi explorada em todas as suas possibilidades – uma vez que não se priorizou diretamente a interferência do pesquisador na realidade observada. Mas o acompanhamento de eventos literários realizados em Curitiba, durante o período que se dedicou a coleta de informações, do lançamento de obras produzidas localmente, bem como dos ambientes e espaços sociais frequentados pelos escritores da cidade e descritos em suas obras, contribuíram com vários aspectos: na medida em que se configuraram como um convívio em grupo, para retirar questões irrelevantes para a pesquisa ou acrescentar novos tópicos no levantamento de dados; para compreender melhor a lógica de funcionamento interno desse segmento de atuação humana; para apreender as formas de relação desenvolvidas pelos atores sociais, no caso, personagens, naqueles ambientes; e para

¹²⁰ MINAYO, 2008, p. 70.

¹²¹ *Ibidem*, p. 70.

¹²² LIMA, 2004, p. 122.

captar informações nem sempre explicitadas pelas fontes principais ou mesmo compreender o que elas citaram nas entrevistas.

No livro-reportagem apresentado como produto final deste trabalho também se praticou, desta vez de forma mais completa, o que teóricos da pesquisa social definem por *observação livre*, ou seja, o contato direto do investigador com o fenômeno observado, de forma a aprender a realidade vivenciada, na qual os atores sociais estão inseridos. Ao se entender o ato de observar como aquele que faz um recorte, destaca o objeto de um conjunto, essa ferramenta ajuda a colocar uma lente de aumento sobre um detalhe específico e analisar todos os ângulos possíveis, características e variações do objeto de pesquisa. Desta forma, praticou-se, quase sempre, observação direta das casas e dos ambientes de trabalho e vivência social dos entrevistados, tentando capturar estruturas, procedimentos e pensamentos dominantes nesses locais.

Conforme relata Minayo, são duas as ferramentas metodológicas que devem estar presentes na observação livre: a *amostragem de tempo* e as *anotações de campo*. A primeira diz respeito ao período temporal em que se fará o acompanhamento da pessoa ou dos fenômenos sociais e, embora possa ser escolhida aleatoriamente, o pesquisador deve atentar para que seja suficiente para lhe permitir uma boa compreensão da totalidade do fenômeno. Já a segunda corresponde ao caderno de anotações em que se fazem referências a todas as informações que não fazem parte do material formal (no caso, a entrevista e a pesquisa documental). Nele estão contidas as reflexões realizadas sobre as falas, ações e sensações captadas durante a fase de observação.

A socióloga acrescenta ainda que a observação também faz com que o pesquisador consiga compreender aspectos que vão aflorando aos poucos, situações impossíveis para quem trabalha com questionários fechados e antecipadamente padronizados. Assim, ajuda a vincular os fatos a sua representação e a desvendar as contradições entre as normas e regras e as práticas vividas cotidianamente pelo grupo observado, como aconteceu em *Sobre livros*.

Apesar das entrevistas e da observação serem consideradas as ferramentas primordiais da pesquisa social qualitativa, vários autores alertam para a importância de estender a captação para mais de uma forma simultânea de leitura do real. Edvaldo Pereira Lima, por exemplo, enfatiza que a captação não se resume à essas duas técnicas apresentadas. Ela envolve também a *documentação*, ou seja, a coleta, o exame, a classificação e o uso de dados registrados disponíveis na sociedade nos mais diversos meios. No entanto, não basta ter material informativo à disposição para documentar. “É preciso fazê-lo com propriedade. Isso exige

sensibilidade do profissional e *condições* nem sempre compatíveis com a rotina burocratizada industrialmente em jornais e revistas modernos.”¹²³

Assim, por estar desvinculado da rotina dos veículos periódicos, segundo o autor, o livro-reportagem se livra da captação regida pelo tempo e fica livre da objetividade tecnicista que impera na imprensa regular. Ele pode experimentar novas fórmulas de apuração, expandir o leque de fontes, criar novas maneiras de interação entre repórter e entrevistado, além de munir-se de instrumentos inovadores de observação.¹²⁴ Entre as práticas inovadoras que combinam técnicas de captação e de observação – e que têm gerado bons resultados nos livros-reportagens –, Lima cita, em primeira instância, as *entrevistas de compreensão*, modalidade também praticada durante a fase de apuração do livro-reportagem aqui detalhado.

Como parte em busca do aprofundamento, o livro-reportagem quase sempre despreza a espetacularização nas entrevistas, realizando-as na maioria dos casos com o propósito de compreensão. [...] Todavia, muito mais do que na reportagem do jornalismo impresso cotidiano, a entrevista desponta no livro como uma forma de expressão por si, dotada de individualidade, força, tensão, drama, esclarecimento, emoção, razão, beleza. Nasce daí o diálogo possível, o crescimento do contato humano entre entrevistador e entrevistado, que só acontece porque não há a pauta fechada castrando a criatividade. Em muitas ocasiões surge o painel de multivozes e o repórter, o autor, é apenas um sutil maestro que costura os depoimentos, interliga visões do mundo com tal talento que parece natural tal arranjo, como se surgisse ali espontaneamente, perfeito. Nessas ocasiões, o jornalista-escritor atinge uma situação máxima de excelência no domínio da entrevista: a de tecedor invisível da realidade, que salta, vívida, das páginas para o coração, a mente e todo o aparato perceptivo do leitor.¹²⁵

Outro recurso de captação utilizado pelos jornalistas tem sido as *histórias de vida*, que podem aparecer na forma clássica de entrevista, como depoimento direto ou numa mescla destas duas modalidades (em primeira e terceira pessoas). Ele é usado para realçar o aspecto de humanização que se procura em quase todas as reportagens em profundidade e, como fonte complementar no levantamento temático, usufrui da liberdade formal e espacial do livro. Para explorar essa modalidade, em *Sobre livros*, utilizou-se das entrevistas biográficas, em que se regatou a oralidade de determinados atores para, dessa forma, reproduzir as idiossincrasias de certas culturas e de suas relações sociais. Nessa mesma perspectiva inovadora, um método bastante explorado por jornalistas-escritores tem sido a *memória*, entendido como o resgate de riquezas psicológicas e sociais e que também foi explorado neste projeto. Ela permite uma

¹²³ LIMA, 2004, p. 105.

¹²⁴ Confer LIMA, 2004, p. 106.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 107.

ultrapassagem dos limites secos da reconstrução histórica, possibilitando o alcance de uma dimensão superior de compreensão dos atores sociais e da própria realidade.

Por fim, Edvaldo Pereira Lima acrescenta a *documentação* como um instrumento primordial na construção do livro-reportagem. Para ele, é por meio da coleta de dados em fontes registradas de conhecimento que o produto final ganha vigor e poder de sustentação. Indo mais além, Eduardo Belo inicia o subcapítulo de *Pesquisa* – de seu livro intitulado *Livro-reportagem* –, afirmando não existir reportagem sem pesquisa documental. Para ele, ela constitui não só a fase inicial da apuração como toda a base do trabalho de campo, pois é dela que emergem os fatos básicos e as idéias que irão nortear o trabalho, das entrevistas ao texto final.

Ao utilizar como principal fonte de obtenção de dados materiais escritos (que podem ser jornais, revistas, diários ou obras literárias, entre outros), estatísticas e materiais iconográficos, de acordo com Belo, a pesquisa documental compreende três etapas: 1) a *escolha* dos documentos; 2) o *acesso* a eles; 3) e a sua *análise*. Em primeiro lugar, a seleção não deve ser um processo aleatório, mas em função de alguns propósitos ou hipóteses. Feita a escolha, deve-se pensar onde e como acessar esses documentos. Por fim, com eles em mãos, deve-se realizar uma primeira leitura, de caráter exploratório, com a intenção inicial de reconhecimento. O segundo passo da etapa de análise é a leitura seletiva, em que se faz uma avaliação mais profunda (mas não definitiva) do material bibliográfico, tendo-se em mente os objetivos da pesquisa, de forma a evitar a leitura de textos que não contribuam com a proposta. Segue-se, então, para a leitura analítica, que é feita apenas nos textos selecionados.

Em *Sobre livros*, o processo de documentação incluiu dois tipos de análises de texto. Primeiro, a revisão de algumas das principais obras literárias dos personagens centrais do livro, etapa que incluiu: 1) a seleção dos títulos mais conhecidos e divulgados dos escritores; 2) a leitura dessas obras – que contribui não somente para a imersão nos universos literários, mas, sobretudo para a apreensão da linguagem e dos recursos empregados; 3) e ainda a seleção de trechos que foram transcritos na redação do livro, para contribuir com a riqueza informativa e interpretativa do produto final. Já a segunda análise documental compreendeu as entrevistas concedidas anteriormente pelos personagens a veículos jornalísticos e, ocasionalmente, a outros profissionais; e, principalmente, as críticas literárias publicadas na imprensa sobre as mais importantes obras dos literatos-personagens. Nesta etapa, fez-se: 1) uma busca minuciosa do material, principalmente na *internet*; 2) uma leitura criteriosa das mesmas – que selecionou informações que poderiam ser utilizadas; 3) e, por fim, o recorte de algumas falas ímpares, que poderiam contribuir na redação final do livro.

Para concluir este tópico, que trata da fase de apuração das informações que compõem o livro-reportagem, vale lembrar, como bem o faz Minayo, que, no campo, assim como durante as outras etapas da pesquisa, todo material proveniente das entrevistas e da observação merece ser entendido como fenômeno social e historicamente condicionado: “O objeto investigado, as pessoas concretas implicadas na atividade, o pesquisador e seu sistema de representações teórico-ideológicas, as técnicas de pesquisa e todo o conjunto de relações interpessoais e de comunicação simbólica”.¹²⁶ Assim, uma pesquisa não se restringe à utilização de instrumentos apurados de coleta de informações. Mais do que isso, o trabalho de campo leva, freqüentemente, a novas indagações e reformulações até mesmo do caminho da pesquisa. Em resumo, segundo a socióloga, essa etapa corresponde a um momento relacional, específico e prático, que tem como referência o mundo da vida. Tem-se que ter em vista que a maioria das perguntas feitas na pesquisa social surge desse universo, mas remetem o pesquisador a algo desconhecido – o que as configura como uma porta de entrada para o novo. Por isso mesmo, “o trabalho de campo, além de ser uma etapa importantíssima da pesquisa, é o contraponto dialético da teoria social”.¹²⁷

4.2.4 Redação

Concluídas as fases exploratória e de trabalho de campo, que, em analogia às etapas de produção do livro-reportagem, correspondem à elaboração da pauta e captação das informações, parte-se, então, para o último estágio da pesquisa social qualitativa: a análise e interpretação dos dados – que aqui equipara-se à redação e edição do texto. Antes mesmo de detalhar esta fase, todavia, três observações se mostram importantes de acordo com o sociólogo Romeu Gomes: a primeira delas diz respeito ao fato de a análise e a interpretação, dentro de uma perspectiva qualitativa, não terem como finalidade contar opiniões ou pessoas. “Seu foco é, principalmente, a exploração do conjunto de opiniões e representações sociais sobre o tema”.¹²⁸ Ainda nas palavras do autor, esse estudo do material não precisa abranger a totalidade da fala e expressões dos interlocutores porque, em geral, a dimensão sociocultural das opiniões e representações de um grupo com as mesmas características costumam ter muitos pontos em comum. Por outro

¹²⁶ MINAYO, 2008, p. 75.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 76.

¹²⁸ GOMES, Romeu *in* MINAYO, 2008, p. 79.

lado, elas apresentam singularidades próprias das biografias de cada entrevistado, bem como certa uma diversidade. Assim, em primeira instância, a análise deve dar conta exatamente dessas diferenciações internas aos grupos, ou seja, “ao analisarmos e interpretarmos informações geradas por uma pesquisa qualitativa, devemos caminhar tanto na direção do que é homogêneo quanto no que se diferencia dentro de um mesmo meio social.”¹²⁹

A segunda observação tangencia as diferenças conceituais entre os termos *análise* e *interpretação*. Gomes explica que na análise o propósito é ir além do descrito¹³⁰, fazendo uma decomposição dos dados e buscando a relação entre as partes que foram decompostas; enquanto na interpretação – que pode ser feita após a análise ou a descrição – procura-se os sentidos das falas e ações para se chegar a uma compreensão ou explicação que vá além do descrito e analisado. Ele acrescenta que, no caso da pesquisa qualitativa, essas formas de tratamento de dados não se excluem mutuamente, uma vez que nem sempre possuem demarcações distintas entre si.

Como última observação importante, o autor destaca que, quando se fala em análise e interpretação de informações geradas no campo da pesquisa qualitativa, deve-se ter em mente que se trata de um momento de finalização do trabalho, etapa do processo de investigação em que todo material coletado é articulado com os propósitos da pesquisa e de sua fundamentação teórica. Apesar disso, não se pode desconsiderar dois outros aspectos importantes:

O primeiro deles diz respeito à idéia de que tanto a análise quanto a interpretação ocorrem ao longo de todo o processo. Já o segundo se refere ao fato de que, em pesquisa qualitativa, às vezes, ao chegarmos na fase final, descobrimos que necessitamos retornar às partes das fases anteriores. Assim, se as informações coletadas não são suficientes para produzir os dados a partir das questões da pesquisa, devemos voltar ao trabalho de campo para buscar mais informações pontuais e específicas.¹³¹

Compreendidas tais constatações, faz-se necessário acrescentar ainda que, embora se utilize dos métodos da pesquisa qualitativa e de todo o arcabouço teórico-prático disponibilizado por ela, a elaboração de um livro-reportagem não exige a utilização dos procedimentos de análise e interpretação de dado, sejam eles a *análise de conteúdo* ou o *método de interpretação de sentidos* (ambos utilizados pela pesquisa social). Desta forma, após a apuração jornalística, no projeto teórico-prático aqui apresentado, partiu-se para a

¹²⁹ GOMES in MINAYO, 2008, p. 80.

¹³⁰ Como *descrição*, Gomes entende o processo de apresentação das opiniões dos informantes da maneira mais fiel possível, como se os dados falassem por si próprios.

¹³¹ GOMES in MINAYO, 2008, p. 81.

elaboração final do produto, uma vez que o resultado buscado não eram conclusões ou apontamentos teóricos, mas uma reportagem de caráter jornalístico em formato de livro. A esta etapa final coube, portanto, a redação do texto jornalístico e, posteriormente, a edição do mesmo – processo de finalização ao qual se dedica o último tópico deste capítulo.

“[...] escrever uma reportagem não é enumerar fatos mecanicamente, mas sim dar vida a uma história real.”¹³² É com essa afirmação que Eduardo Belo inicia o subcapítulo que aborda a importância do texto no livro-reportagem. Para ele, o caráter exclusivo deste veículo permite, em primeira instância, o resgate do chamado “texto de autor”. Ou seja, no livro, o texto tem a possibilidade de ganhar contornos mais amplos e sinuosos, permitindo uma concepção literária com margem para diferentes construções, quase sempre impraticáveis em jornais ou revistas da imprensa diária. Embora reconheça tal liberdade estilística, o autor é explícito ao afirmar que não existe uma receita infalível de como encadear o enredo de uma ‘história jornalística’ em extensão de livro.

Não existem receitas de como escrever uma reportagem. Ou melhor, até existem, mas servem apenas como alternativas no meio de uma gama imensa de possibilidades. Cada história é única e cada narrador tem suas peculiaridades. Conhecer fórmulas e modos de fazer é útil, mas o toque pessoal, o estilo, a sensibilidade do repórter, seu repertório cultural, o jeito de contar a história são os ingredientes que fazem a singularidade de um relato. Um mesmo fato, apurado com o mesmo rigor, com base nas mesmas informações pode ser descrito de inúmeras diferentes formas, conforme o autor.¹³³

Diante da infinda gama de possibilidades, na tentativa de contribuir com os estudantes de Jornalismo que experimentam esse universo, Belo apresenta o que ele mesmo denomina de “algumas dicas”. A primeira delas, segundo o professor, seria ‘ser você mesmo’, ou seja, se o autor do livro-reportagem escreve de modo claro e direto, ela não precisará abusar de recursos que não domina para melhorar seu texto. Pelo contrário, ele deve procurar melhorar aquilo que já faz com naturalidade, de forma a aperfeiçoar seu trabalho.

A função básica do livro-reportagem é informar com profundidade. Para que o leitor se sinta impelido à leitura, o texto tem de atraí-lo. O que em geral chama a atenção e prende o leitor à narrativa é a emoção. O texto do livro jornalístico não precisa ser um texto telegráfico, curto, direto, relatorial, sem vida e até burocrático como o que se vê na maioria dos jornais. Também não precisa ser verborrágico e estar repleto de palavras desconhecidas. Nem exige a presença de adjetivos para transmitir emoção. O que passa emoção é o modo de contar, não os adjetivos que o escritor emprega.¹³⁴

¹³² BELO, 2006, p. 118.

¹³³ *Ibidem*, p. 120.

¹³⁴ *Idem*.

Mas, o mais importante, segundo Belo, é:

A missão da reportagem é contar uma história com começo, meio e fim, que informe e emocione o leitor – seja pelo encantamento ou pela indignação. O relato sempre pode e deve recorrer a alguns artifícios para fugir do padrão tradicional da notícia como se pratica no Brasil: *lead*, *sublead*, texto seco, sem adjetivos, uso da pirâmide invertida etc. A informação tem de estar lá, mas o modo como ela se apresenta não precisa constar de nenhum manual. O importante é que ele cumpra sua função.¹³⁵

Uma segunda dica do jornalista seria apostar na ousadia: “Use a criatividade, invente, empregue fórmulas da literatura, coloque uma pitada de suspense para puxar a leitura. Só não esqueça de ser claro e terminar o relato com informação suficiente para que o leitor entenda a história.”¹³⁶ Segundo o autor, uma boa maneira de tornar o texto fluído é encadear os fatos uns nos outros, procurando elementos que façam essa ligação dentro da história (como *flashbacks*, discurso direto e diálogos). Vale tudo, desde que a clareza e as informações sejam preservadas, afinal, o leitor deve sempre entender a história que está sendo contada.

De acordo com Edvaldo Pereira Lima, o livro-reportagem tem a possibilidade de escapar do anacronismo da linguagem verbal e da prisão excessiva ao texto de informação, engendrando um tratamento mais enriquecedor da mensagem jornalística e uma exploração sensorial que traga ao leitor uma gratificação superior. Sob essa perspectiva, a renovação estilística da linguagem, como força capaz de comunicar e permanecer, estaria atuando na aproximação do jornalismo a formas narrativas das artes.

O próprio texto jornalístico deve aumentar seu escopo como narrativa, rejuvenescê-lo. Narrativa, aqui, entendida como o relato de um conjunto de acontecimentos dotados de seqüência, que capta, envolve o leitor, conduzindo-o para um novo patamar de compreensão do mundo que o rodeia e, tanto quanto possível, de si mesmo, pelo espelho que encontra nos seus semelhantes retratados pelo relato. A narrativa jornalística de melhor qualidade beira a arte, assume alguns dos nobres ideais de que esta pode revestir-se.¹³⁷

A narrativa do livro-reportagem deve, então, conforme o autor, ser capaz de, sistematicamente, instaurar uma ordem e em seguida uma desordem, levando o leitor a uma nova desordenação e permitindo que ele próprio construa um reordenamento possível – para o qual o próprio texto deve oferecer sua contribuição. Mais do que isso, o autor do enredo deve criar uma interação frutiva entre seu próprio texto e o leitor. “Vale dizer, uma fruição simbólica entre o receptor da mensagem e a realidade da qual a mensagem é uma

¹³⁵ BELO, 2006, p. 123.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 121.

¹³⁷ LIMA, 2004, p. 138.

representante e sua substituta.”¹³⁸ Em outras palavras, Lima quer dizer que, no momento da redação do texto, o jornalista deve ser capaz de alçar um vôo mais solto, criando um enredo que seja dotado, ao mesmo tempo, de fluência e eficiência. Só desta maneira ele conseguirá agregar elementos para uma reestruturação intelectual e emocional daquele que lê o texto. E só mesmos o livro-reportagem é capaz de oferecer espaço e liberdade suficientes para que essa reordenação se efetive.

Pois é nesse [*o livro-reportagem*] que o jornalismo lapida o brilho do seu potencial-limite, por vezes transcendendo-o, antecipando experiências de ponta que avançam para o território do até então desconhecido, incorporando-o, como conquista inovadora, ao universo em expansão onde gravita a elástica transmutação recicladora do jornalismo.¹³⁹

Para chegar a esse resultado, entretanto, é preciso se valer de um instrumental específico, empregando recursos de redação que apenas o jornalista-escritor tem a disposição. Assim, nas palavras de Lima, ao articular um livro-reportagem, o autor deve iniciar um jogo implícito com o seu leitor, que consiste em atraí-lo de seu mundo mental e emocional e cativá-lo para abstrair dele. Suas ferramentas devem ser capazes de tocar o leitor, sensibilizá-lo e movê-lo para a comunicação. Ele tem que se identificar e se familiarizar com o mundo contido nas páginas do livro para, então, mergulhar inteiramente na narrativa jornalística.

Isso quer dizer que o autor, numa dimensão mais abstrata, sutil, deve penetrar no universo dos símbolos comuns – comuns entre ele, a obra e o leitor – que possibilitam o contato e a atração. O livro-reportagem, como produto da comunicação de massa, só consegue atrair à medida que propõe ao leitor uma viagem aos valores, às realidades de outros seres e de outras circunstâncias, de modo que encontre, naqueles, traços que são universais à humanidade como espécie. Isto é, o livro-reportagem sugere que o indivíduo se entenda, percebendo desdobramentos de aspectos do seu universo particular transmutados no universo coletivo. É também uma proposta de auto-descoberta do Eu naquilo que tem de porção coletiva do Nós.¹⁴⁰

Em conseqüência, a linguagem também deve ser ordenada de forma a estabelecer o contato convidativo, o texto deve fluir com naturalidade, transitando suavemente de uma passagem a outra. Necessita ter, segundo aposta Lima, ritmo e cadência, que se alteram de vez em quando justamente para combater o ruído da dispersão. A redundância, a colocação inesperada de dados novos e a reordenação criativa das informações conhecidas são alguns dos recursos que deixam a narrativa mais fluente. “Em outras palavras, há necessidade de uma

¹³⁸ LIMA, 2004, p. 142.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 142-143.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 144.

alternância no emprego dos instrumentos disponíveis tanto à elaboração do texto em si quanto à estruturação, montagem das partes que o compõem.”¹⁴¹

Para complementar essa consonância de fatores que contribuem para que se alcance o objetivo de ampliar as funções informativa e orientativa do jornalismo, o autor acrescenta que o livro-reportagem deve, finalmente, almejar o caráter de uma obra aberta, ou seja, de um texto que ofereça uma leitura verticalizada da contemporaneidade, ordenada de tal forma que não dê prontas todas as conclusões, que os resultados não sejam óbvios. O leitor sempre deve ser instigado a (re)encontrar novas combinações possíveis para o universo apresentado ali bem como para sua de compreensão do mundo.

Para atingir todos estes ambiciosos objetivos – que confluem para um só, ou seja, para um resultado final que condiz com o papel social assumido pela reportagem em extensão de livro –, a redação do livro-reportagem combina uma série de técnicas de tratamento da linguagem (seja ela integral-verbal, plástica ou ilustrada). Ao organizar essas ferramentas e recursos, Lima divide-os em torno dos seguintes grupos principais: 1) técnicas de redação; 2) funções de linguagem; 3) técnicas de angulação; 4) e técnicas de ponto de vista – além das técnicas de edições, que serão apresentadas no próximo tópico. Segundo ele, “quanto mais balanceada a combinação de todos esses elementos, melhor o resultado em termos de qualidade final do texto.”¹⁴²

Entre as técnicas de redação elencadas pelo autor, figuram três práticas principais possíveis. A primeira delas é a narração (ou estilo de texto narrativo), procedimento definido como a ordenação dos fatos de natureza diversa, externos ao narrador. Em outras palavras, no caso do livro-reportagem, narrar significa construir o enredo a partir de elementos essenciais, como a *situação* (as unidades básicas dos acontecimentos traduzidas em termos do que ocorre, quando, onde, como, envolvendo que atores e por qual motivo), a *intensidade* (a ressonância emocional do acontecimento) e o *ambiente* (descrição do meio físico ou mental que cercam o fato). Apesar de quase sempre apresentar essa estrutura básica, cada trabalho narrativo específico possui um foco particular.

Lima acrescenta ainda que, embora seja bastante comum na reportagem em extensão de livro a edificação narrativa a partir de uma dada ação que privilegia, em seguida, a intensidade, é possível também que se queira discutir uma questão geral, para, então, encontrar ações e acontecimentos que, costurados, formam uma discussão global. Em um caso

¹⁴¹ LIMA, 2004, p. 145.

¹⁴² *Ibidem*, p. 147.

ou no outro, o mais importante é que sempre há a necessidade de relatar com força, precisão, clareza e impacto determinado acontecimento.

Com base nesses preceitos, em *Sobre livros* adotou-se o estilo narrativo como principal técnica de redação. Ao optar por traçar um painel da literatura produzida em Curitiba através do perfil biográfico e bibliográfico de prosadores ficcionistas da cidade, fez-se também, indiretamente, a escolha por um modelo jornalístico narrativo predominante, uma vez que, na construção dos perfis, impera a enumeração detalhada de fatos biográficos, além de características psicológicas, comportamentais, sociais e culturais que emergiram da narração de suas vidas. Assim, a principal função desta técnica foi efetuar um corte verticalizado da realidade, enriquecendo e dando mais força de ação aos fatos. Em alguns casos, também partiu-se da narração de um acontecimento nuclear (e peculiar) para desencadear um reflexão crítica sobre a questão posta em destaque.

O segundo componente redacional indispensável ao livro-reportagem é a descrição. De acordo com Lima, essa técnica consiste na representação particularizada de pessoas, objetos ou ambientes. Seu papel seria imobilizar esse objeto ou ser em um dado instante do processo narrativo, fixando um momento, um aspecto daquilo que se move e retendo-o através da permanência de sua imagem. As descrições podem ser tanto pictóricas quanto cinematográficas – ou ainda topográficas, prosopográficas ou cronográficas – e, quase sempre combinam-se com a observação direta ou indireta. Carregadas de detalhes e elementos emocionais, elas devem transportar o leitor para uma situação presente ou levá-lo, com certa nostalgia, a um passado distante.

Ao contrário do narrativo, o estilo descritivo foi usado de maneira bastante moderada em *Sobre livros*, apenas para ambientar o leitor, em algumas ocasiões, e situá-lo espaço-temporalmente. Em outros momentos, comentar as obras produzidas e sua repercussão também exigiu o emprego da descrição – seja de aspectos literários, seja dos personagens, cenários e ambientes que compõem os trabalhos autorais.

A terceira técnica de redação aprontada por Lima seria a exposição, modalidade em que o escritor ou jornalista apresenta um determinado fato e suas circunstâncias, analisando suas causas e efeitos. “No livro-reportagem, a exposição é por via de regra empregada quando o profissional quer discutir uma questão básica e argumentar de modo a tentar convencer o leitor a comungar sua visão do problema.”¹⁴³ Tal prática também é bastante utilizada no livro-reportagem aqui apresentado, uma vez que, em um contexto mais amplo, seu objetivo é

¹⁴³ LIMA, 2004, p. 154.

justamente expor um determinado acontecimento – como se dá a produção literário-ficcional na cidade de Curitiba; apontando suas causas – entendidas como as motivações e os objetivos que impulsionam o processo criativo, apresentados pelos autores locais; bem como seus efeitos – ou seja, quais as implicações sociais e culturais geradas por esse fato central.

Quanto ao grupo das funções de linguagem, o autor esclarece que, enquanto o jornalismo cotidiano prende a maior parte de sua produção à função de linguagem referencial, pouco explorando as possibilidades oferecidas pelas outras cinco funções (a saber: expressiva, conativa, fática, poética e metalingüística), ao livro-reportagem é permitido o uso de todas elas, quando necessário. Lima enfatiza ainda que elas devem ser usadas com o propósito de atrair o leitor e colocá-lo, simbolicamente, no palco dos acontecimentos e das questões. Assim, as diferentes funções podem contribuir para o princípio básico da comunicação de evitar a dispersão do leitor e de criar artifícios que, de vez em quando, remodulem o ritmo narrativo.

O mais comum é que ocorra a alternância entre a função referencial – aquela que responde por um relato seco, direto – e a expressiva, na qual o emissor da mensagem evidencia-se no texto com suas opiniões ou sentimentos. É menos comum o autor escrever um livro calcado em funções como a conativa – a que coloca o receptor em primeiro plano, atraindo-o de maneira bastante direta à obra – e a metalingüística, a que procura explicar, ao estilo didático, o tema de que trate a reportagem.¹⁴⁴

Em *Sobre livros*, a exemplo do que expõe Lima, introduziu-se, em determinados momentos, a função expressiva da linguagem, através da exposição de opiniões e sensações pessoais. No entanto, tal ferramenta foi utilizada com cautela, de modo que essas interceptações não comprometessem a qualidade do relato, nem interferissem diretamente nas possibilidades de (re)ordenamento disponíveis ao leitor. Um ou ponto explorado, moderadamente – e que tangencia as funções lingüísticas –, foi diálogo entre críticas literárias e apontamentos autorais, que pretendiam contribuir com a contextualização literária das obras.

Já as técnicas de angulação permitem ao jornalista-escritor escolher sua abordagem, as palavras que serão utilizadas e até mesmo o sabor que a narrativa jornalística terá. Conforme Lima, angular é saber onde e como colocar determinado componente do texto para que a idéia apresentada chegue o mais perto possível daquilo que se pretendeu. Assim, para o autor, os recursos técnicos de angulação podem ser subdivididos em três conjuntos: 1) as imagens, analogias e comparações; 2) as tipificações de situações e personagens; 3) e a descoberta do aspecto mais original ou interessante da reportagem. As formas de utilização, todavia, devem atender para uma questão fundamental no livro-reportagem, o equilíbrio entre o discurso direto e o indireto. Sob essa perspectiva, buscou-se aqui encadear os fatos, as informações e as

¹⁴⁴ LIMA, 2004, p. 156.

opiniões de modo que o relato final mantivesse não apenas uma harmonia, mas, sobretudo, uma multiplicidade de ângulos capaz de proporcionar ao leitor uma visão panorâmica deste painel literário. Desde a escolha das palavras, das frases e das figuras de linguagem, passando por todo o ordenamento estrutural do texto, dos parágrafos e dos capítulos, até a utilização abundante do discurso direto (seja com falas dos próprios personagens, comentaristas de suas obras ou mesmo trechos de livros), toda essa costura de elementos primou por alcançar uma combinação adequada, equilibrada e agradável, que transpusesse para o produto final as principais funções sociais de um livro-reportagem (funções essas detalhadas anteriormente, principalmente, por Edvaldo Pereira Lima).

Por fim, Lima postula que a narrativa jornalística é como um aparato ótico que penetra na contemporaneidade para desnudá-la e mostrá-la ao leitor como uma extensão de seus próprios olhos. Para cumprir tal tarefa, portanto, o jornalista deve selecionar a perspectiva sob a qual será mostrado o que se pretende. “Em outras palavras, deve optar na escolha dos olhos – e de quem – que servirão como extensores da visão do leitor.”¹⁴⁵ O autor do livro-reportagem deve escolher entre a narrativa em primeira, segunda ou terceira pessoa. Deve decidir sobre qual o posicionamento do narrador, no sentido espacial, e quais recursos ele vai extrair de seus personagens e ambientes, bem como dos elementos que usa para comunicar o relato (palavras, pensamentos, percepções ou sentimentos).

No jornalismo, praticamente não se utiliza toda a variedade de combinações que esses recursos oferecem, tal como se manifestam na literatura. É mais comum o ponto de vista em terceira pessoa, ao estilo do narrador onisciente neutro. Em primeira pessoa ocorre o uso do foco denominado narrador protagonista, com maior frequência.¹⁴⁶

No caso do livro-reportagem *Sobre livros*, decidiu-se adotar o narrador em terceira pessoa, que narra, descreve, expõe e, por vezes, opina sobre os diversos acontecimentos, que tem como intenção final compor um painel panorâmico do tema central. Ao optar pela construção de perfis humanizados, a partir dos relatos biográficos dos próprios personagens, buscou-se fazer com que o leitor tivesse a oportunidade de se colocar no lugar do outro e, assim, observasse o cenário de uma perspectiva diferenciada, incomum. A reconstituição de fatos, ambientes e cenários complementa essa perspectiva, convidando-o a mergulhar profundamente na narrativa, participando da história e identificando-se com determinadas situações.

¹⁴⁵ LIMA, 2004, p. 161.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 161.

Finalmente, ainda no que tange as técnicas de tratamento da linguagem no livro-reportagem, Lima acrescenta que para alcançar uma mobilização do leitor e retenção de leitura por sua parte, a narrativa de profundidade deve possuir (ou aspirar) qualidade literária. O emprego das técnicas importadas da literatura, como explícito no capítulo anterior, ganhou impulso com o realismo social e se solidificou com o *New Journalism*. Em síntese, foi a partir do uso da descrição presentificada das cenas e dos diálogos, dos pontos de vista flexíveis e dos fluxos de consciência que se concretizou o que se convencionou chamar de jornalismo literário.

Em *Sobre livros*, apesar das técnicas dessa modalidade específica do jornalismo não terem sido exploradas em todo seu potencial – pois não foram reproduzidos diálogos nem fluxos de consciência em potencial, por exemplo –, buscou-se uma certa inspiração literária para a redação do texto final. A reconstituição de fatos, recriando cenários, ambientes e o clima dos acontecimentos; a construção minuciosa de personagens, com base em suas características pessoais, sociais e culturais; a tradução e a análise dos temas em destaques; e até mesmo a tentativa de estabelecer ligações entre parágrafos, passagens de texto e capítulos, evitando passagens abruptas de um assunto a outro; todos esses recursos foram movidos pelo sabor literário de grandes obras de não-ficção. Certa dose de criatividade e experimentalismo também puderam ser posta em prática nesta etapa de produção jornalística.

4.2.5 Edição

A última etapa do processo produtivo jornalístico – e, conseqüentemente, da elaboração da reportagem em extensão de livro –, que completa a fase de análise e interpretação de dados, é a edição. Passados os períodos de captação de informações e redação do texto do livro-reportagem, é chegado o momento de se fazer os ajustes finais. Edvaldo Pereira Lima afirma que os segmentos que formam uma narrativa extensa requerem um hábil trabalho de tratamento, montagem, estruturação e ordenação do conjunto de ações, ambientes, personagens, discussões e demais elementos. Pois, no todo, deve haver uma unidade organizadora com lógica e harmonia. Editar consiste, portanto, em trabalhar na estruturação final do produto, fazer mudanças no que não estava claro durante as etapas anteriores e dar um tratamento refinado, um acabamento para a linguagem.

É dessa distribuição conectada de tempos e espaços, dessa engenharia de armação do texto, que depende, em última instância, a *fluência* que a narrativa terá e a *eficiência* que a mensagem alcançará. Não se trata apenas de armar uma seqüência após outra na dimensão temporal e de distribuí-la, como elos de correntes, no espaço. É também uma questão de plantar ações-chaves ao longo do texto, de ancorar a narrativa em pilares localizados de tal sorte que deixem o teto desabar, para vergonha das paredes nuas. Há também a preocupação com a seqüência de conflitos menores, que no seu conjunto somativo estruturam o *grande conflito* central da obra. [...] Há um ritmo nisso. Por isso, a cadência da narrativa deve acompanhar os ciclos ascendentes e descendentes de tensão, de modo que o leitor seja levado, rítmicamente, num *crescendum*, em ondas, até o ponto culminante em que a grande reportagem possa ser encerrada: de preferência no ponto exato em que fique o leitor enriquecido de estímulos e compreensão para reordenar – mediante a assimilação qualitativa do que acaba de fruir, agora gestando aquela nova mensagem incorporada ao seu universo de repertórios prévios – intelectual e emocionalmente a visão de mundo que o livro, centelha alquímica, ajuda-o a iluminar.¹⁴⁷

Como, muito provavelmente, o enredo estará recheado de cortes de tempo e espaço, inversões da lógica convencional (linear), quebras rítmicas, junções de seqüências e até mesmo conexões não tão aparentes, é preciso, segundo o autor, ao final da escrita, um minucioso trabalho de seleção, cortes, reescrita, entre outros. Trabalho este que vai desde o aperfeiçoamento de aberturas (seja de capítulo ou de parágrafos), passando pelas técnicas de passagem e continuidade, até chegar no desfecho propriamente dito. Trata-se de uma:

[...] construção cuidadosa, arquitetada com critério para sintetizar o âmago de toda uma viagem de compreensão ao centro do território do desconhecido, no âmbito do complexo. E mais perguntas. Cujas respostas não estarão necessariamente ali, mas que farão o leitor conjecturar, lançar-se, quem sabe, ao novo círculo de perguntas e sondagens, a novas esferas da ordem hierárquica das realidades intersectadas, justapostas, interpenetradas. A sua realidade construída agora, com sorte, com um racionalismo e uma emoção balanceados que edificaram uma ordem. Mas que no final extremo abre-se para o novo jorro de dúvidas e necessidades de reordenamento.¹⁴⁸

Para possibilitar esse processo de reordenamento mental, emocional e cultural no leitor, *Sobre livros* exigiu um trabalho cuidadoso de edição, que se debruçou, principalmente, sobre a reelaboração e o apuro da linguagem. Além de aparar as arestas do enredo, conectando informações importantes na compreensão da narrativa e estabelecendo relações entre fatos aparentemente desconexos, a finalização do texto primou por um objetivo maior – missão esta já apresentada por Lima anteriormente e atribuída a todo e qualquer livro-reportagem –, o de alcançar o *status* de uma obra aberta, sem conclusões definitivas.

Finalmente, no breve caminho teórico-metodológico percorrido até aqui, espera-se que tenha sido possível constatar que o livro-reportagem, como extensão do jornalismo e da

¹⁴⁷ LIMA, 2004, p. 166-167.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 170.

literatura, partilha dos mesmos processos de produção jornalística comuns aos outros veículos, acrescido de uma série de liberdades e ampliações. A pauta, por exemplo, etapa inicial da construção de qualquer mensagem jornalística (independente do meio em que será veiculada), nasce, no caso do livro, mais solta e menos presa a critérios de noticiabilidade como a atualidade e a factualidade. Ao passar para a segunda fase, a de apuração, a reportagem em livro pode experimentar novas ferramentas, diferentes daquelas empregadas no cotidiano da grande imprensa. O jornalista, por sua vez, fica à vontade para testar procedimentos diferenciados de captação da realidade – pode utilizar, por exemplo, a observação participante, a história oral, o perfil humanizado ou quaisquer outras modalidades que exijam tempo e dedicação. A captação de dados se complementa ainda pela documentação, com o cruzamento e o levantamento de informações adicionais.

Ao utilizar não só os recursos próprios da prática jornalística, mas também – quando esses se mostram insuficientes – transcender os limites convencionais da profissão, bebericando em outras fontes (como, por exemplo, nas ciências sociais e na literatura), o livro-reportagem intenciona apresentar para o leitor um recorte coerente e consistente da realidade, sob uma visão contextualizada. Assim, ele se reveste de aspectos específicos, que lhe concedem um *status* especial diante do fazer jornalístico.

Como se mostrou ao longo deste capítulo, o livro-reportagem procura sempre atingir o equilíbrio entre a eficiência e a fluência, pois, através da primeira informa e orienta com profundidade, para que o leitor obtenha uma compreensão ampliada da realidade, enquanto a segunda serve para que tudo isso seja feito com elegância e de forma atrativa. Para que o leitor não abandone o livro na metade da leitura, porém, é preciso que os artifícios de construção e redação de texto, tais como variação do ritmo narrativo, mudança de estilo e alterações de ponto de vista, sejam empregado com maestria e bom sendo. E que, ao final, tudo seja muito bem lapidado, criando um sentimento de satisfação tanto em quem o escreveu como em quem o lê.¹⁴⁹

4.2.6 Estrutura do livro-reportagem

Estruturalmente, o livro-reportagem *Sobre livros: um painel contemporâneo da prosa ficcional realizada em Curitiba* se divide em cinco capítulos. São eles:

¹⁴⁹ BOSI, Caroline; SANTIN, Karla; LIMA, Myrian Del Vecchio de. *A construção do livro-reportagem: um objeto de aspecto interdisciplinar entre jornalismo e literatura*. Curitiba: UFPR, 2006.

Capítulo 1 – *O romancista*

Com um título que faz alusão direta ao romance *O fotógrafo* (2004), do mesmo autor, o capítulo de abertura de *Sobre livros* traça o perfil do escritor e professor Cristovão Tezza. Considerado uma das revelações da literatura nacional desde a década de 1990, o catarinense radicado em Curitiba há quase 50 anos adentrou o século XXI como um dos maiores romancistas brasileiros. Com seu livro *O filho eterno* (2007), ele arrebatou diversos prêmios e conseguiu atrair quase todos os olhares literários para a capital paranaense. Assim, este primeiro fragmento do painel contemporâneo faz uma espécie de retrato do cenário atual, sem deixar de retomar a biografia do escritor, os principais fatos que marcaram sua trajetória e os mais de dez livros publicados até então.

Capítulo 2 – *Em busca da literatura esquecida*

O segundo capítulo do livro-reportagem mergulha no passado da literatura realizada em Curitiba – e também no Paraná – para, desta forma, ampliar a compreensão do presente. Ao referenciar uma das obras mais conhecidas de Dalton Trevisan, *Em busca de Curitiba perdida* (1968), a narrativa retrocede à segunda metade do século XIX, quando surgem os primeiros escritores, para acompanhar a evolução da ficção literária. O movimento Simbolista no final daquele centenário, a chegada tardia do Modernismo, nos anos 1930 e 1940, e a criação da polêmica revista *Joaquim*, em 1946, ajudam a compreender os traços inventivos e revolucionários que marcaram a produção local a partir da década de 1980. Neste capítulo são ainda traçados os perfis de dois grandes escritores que, embora já tenham falecido, iniciaram o novo século produzindo e preparando o terreno para as novas gerações. São eles: Valêncio Xavier (1933-2008), o Frankenstein curitibano, autor do reverenciado *O mez da gripe* (1981), entre outras obras; e o imaginativo Manoel Carlos Karam (1947-2007), um mestre da desconexão, que se constituiu, desde cedo, em uma das vozes mais originais da literatura brasileira.

Capítulo 3 – *Literatos de caligem*

No terceiro capítulo, *Sobre livros* faz um sutil paralelo com a obra intitulada *Fantasma de caligem* (2006), de Paulo Venturelli. Ao reunir quatro grandes nomes da literatura de Curitiba – escritores de diferentes gerações, com características e particularidades próprias, mas todos eles ligados por um mesmo fator: são habitantes da cidade em que o nevoeiro insiste em se fazer presente –, ele desnuda as várias Curitibas (re)construídas literariamente. A começar por Dalton Trevisan, o vampiro curitibano, que delineia em seus contos ácidos e perspicazes uma capital paranaense com ares dos anos 1930 e 1940. O maior contista

brasileiro do século XX, com mais de 20 livros editados, é retratado com todo mistério e curiosidade que envolvem sua figura. Depois dele, segue o perfil (biográfico bibliográfico) de Wilson Bueno, jornalista e diretor de outra revista cultural bastante representativa para a cidade, *Nicolau*. Em uma mudança de perspectiva, a narrativa passa, então, da terceira para a primeira pessoa e entra em cena Paulo Venturelli, escritor que dedica a vida aos livros, ao ensino da literatura e a formação de leitores. E para fechar este pequeno mosaico: o *flâneur* de Curitiba, Carlos Machado. Apesar de estreante no ofício de manejar a linguagem, ele já desponta como um dos contistas mais bem sucedidos da nova geração.

Capítulo 4 – *Exercício de solitários*

No quarto capítulo, são perfilados mais três escritores que habitam – e são habitados por – Curitiba. No entanto, este grupo se destaca (e se particulariza) por empreender, ao lado das investidas literárias nas páginas dos livros, o que se pode chamar de uma verdadeira cruzada nos terrenos editoriais da cidade – uma Curitiba ainda provinciana onde, segundo dizem, inexistia mercado editorial. Roberto Gomes, outro catarinense que se mudou para a capital ainda na infância, é o responsável pela Criar Edições, uma das poucas tentativas que sobreviveram aos primeiros anos do século XXI. Já o escritor Fábio Campana fundou, em 1994, a Travessa dos Editores, reconhecida nacionalmente por valorizar a produção local. E, mais recentemente, surgiu ainda a Kafka Edições, uma iniciativa de Paulo Sandrini, que pretende estabelecer um diálogo com a literatura realizada nos outros cantos do país. Ao longo do capítulo em que se relata este que pode ser considerado um ‘exercício de solitários’ – em alusão a obra *Exercício de solidão* (1998), de Roberto Gomes – o tom da narrativa vai da descrença quase completa ao otimismo juvenil, passando por uma sábia e experiente esperança.

Capítulo 5 – *Ensaio de uma vida literária*

O quinto e último capítulo é dedicado a apresentação do jovem Leandro França, um dos representantes do grupo que a crítica vem denominando de ‘novíssima geração’. Com três livros (ferozmente escritos) e publicados em apenas três anos, ele é ainda uma promessa incerta – um principiante que só o tempo será capaz de amadurecer. Mesmo assim, sua incipiente literatura já aponta para os novos rumos (ainda que imprecisos) e o frescor da literatura realizada em Curitiba. Desta forma, *Sobre livros* caminha para seu desfecho por meio de um último fragmento literário – que referencia o segundo livro de França, *Ensaio de uma vida bandida* (2008) –, concluindo um painel contemporâneo, mas também provisório da prosa ficcional curitibana, uma vez que, muitos escritores ainda florescerão, futuramente, na capital.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar a revisão de literatura apresentada como parte integrante deste projeto teórico-prático, no início do ano de 2008, tinha-se em mente fazer uma compilação bibliográfica bastante enxuta e direcionada para as proposições e objetivos do livro-reportagem a ser produzido. No entanto, o passar lento e compassado do tempo destinado à pesquisa – que foi acompanhado de um sem-fim de leituras, que contribuíram sobremaneira para o enriquecimento do trabalho, bem como para o amadurecimento paulatino das idéias iniciais – mostrou que ela seria uma oportunidade ímpar de refletir sobre (quase) todos os conhecimentos técnicos e humanísticos adquiridos durante a formação acadêmica, no curso de Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo.

Assim, optou-se por entender a profundidade e a quantidade de caracteres da fundamentação teórica do produto proposto. A começar pelo jornalismo cultural, a escolha pareceu acertadamente proveitosa, pois no percurso teórico que delimitou a definição conceitual desta área jornalística específica e reconstruiu a trajetória histórica do gênero, no mundo e nos contextos nacional e local, foram feitas muitas descobertas. Mais do que simplesmente preparar para a concretização do livro, afirmações como a do escritor e historiador argentino Jorge B. Rivera, para quem o melhor do jornalismo de arte e cultura é que ele reflete, lealmente, algumas problemáticas universais de uma época, satisfazendo demandas sociais concretas e interpretando dinamicamente a criatividade potencial do homem na sociedade¹, proporcionaram uma reflexão contundente sobre ofício e as responsabilidades de um jornalista (não só cultural).

Por outro lado, ao se lançar no meio das discussões contemporâneas acerca dos rumos tomados pelo jornalismo cultural nas últimas décadas, foi possível repensar a profissão em um novo contexto, levando em conta não só as tecnologias, como a especialização e evolução das rotinas produtivas. Essa tomada de consciência permitiu que o simples projeto de elaboração de um livro-reportagem se conectasse com vários outros conhecimentos do campo comunicacional. Seria preciso, no momento da prática, dispor de todos eles, pois vivenciar verdadeiramente a reportagem suscitaria ter uma noção bastante clara do que ela significa.

Ao adentrar o espaço de convivência (ambíguo) do jornalismo com a literatura, a possibilidade de aprofundar e relacionar os saberes acadêmicos foi reafirmada. Se, desde sua

¹ RIVERA, Jorge B. El periodismo cultural. *Apud* BASSO, Eliane Corti. *Jornalismo cultural: subsídios para uma reflexão*. 9 f. Artigo: Departamento de Comunicação Social, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo. Disponível em: <www.jsfaro.pro.br/downloads/jornalismoculturassubsidiosparaumareflexao.doc>. Acesso em: 20/03/2008.

‘invenção’, o fazer jornalístico esteve intimamente ligado ao literário – principalmente nos momentos em que a crítica se configurou como principal forma de cobertura da literatura e o folhetim invadiu as páginas do jornal –, não havia dúvidas de que é permitido ao jornalista valer-se das ferramentas de captação e apreensão do real utilizadas por escritores, bem como de algumas técnicas de transcrição deste real apreendido. Desta forma, seria possível imergir no tema escolhido sem culpa ou desculpa. Além disso, revisitar os conceitos e a profusão criativa do gênero ‘jornalismo literário’ e da efervescência do ‘*New Journalism*’ contribuiu, sobretudo para o delineamento de algumas noções narrativas que ainda permaneciam difusas. Experimentar das obras de grandes escritores-jornalistas que praticaram (e, alguns, ainda praticam) esse estilo foi não só inspirador, como motivador da prática.

O último passo teórico consistiu em agrupar as considerações sobre a gama de possibilidades oferecidas pelo livro-reportagem. Apesar de centrar-se, principalmente, nas proposições de Edvaldo Pereira Lima, esta fase da revisão bibliográfica – que se configurou como teórico-metodológica – exigiu um reordenamento mental das técnicas e etapas produtivas que o jornalista tem a sua disposição, de modo a expandir a capacidade de compreensão do alcance de cada uma delas. Entendido como um *subsistema híbrido do jornalismo*, um veículo não-periódico maximizador de suas funções informativa e orientativa, o livro-reportagem, segundo Lima, tem como objetivo fornecer ao leitor um quadro da contemporaneidade capaz de situá-lo diante das múltiplas realidades, lhe mostrando o sentido e o significado do mundo.² Diante dessa constatação, estava claro que havia chegado o momento de exercitar os conhecimentos até então sistematizados no papel.

Assim, a prática começou pela preparação das entrevistas e pelos primeiros contatos com as fontes, em meados de 2008. Embora cada conversa agendada e efetivada abrisse um leque de possibilidades para a estruturação final do texto – além da sugestão de várias outras fontes possíveis e ângulos de abordagem –, ficava cada vez mais evidente que os desafios e os obstáculos na elaboração de um livro-reportagem não eram poucos. Se inicialmente, na fase de captação das informações, tudo fluía com tranquilidade, sem grandes entraves, seria na etapa de redação da narrativa que se materializariam as primeiras dificuldades efetivas. Diante da enorme quantidade de informações recolhidas (fruto do diálogo com os escritores e demais entrevistados e também do extenso trabalho de *documentação* que acompanhou toda coleta de dados), tornou-se difícil ordená-las hierarquicamente, assim como encontrar o tom exato para dar vida aos personagens e reconstruir suas trajetórias.

² LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. Barueri, SP: Manole, 2004.

Para superar tais barreiras, mostrou-se necessário um domínio instrumental jornalístico afinado, além de familiaridade com recursos literários e com outras formas narrativas nem sempre dominadas plenamente. Como Lima já havia alertado em suas *Páginas Ampliadas*, era preciso tanto uma assimilação de métodos de captação das ciências sociais e humanas, quanto um desejo genuíno de aquisição de conhecimento no território escolhido, sem renunciar o apuro lingüístico e estrutural determinantes na finalização do processo construtivo.³ Mais do que isso, se tornou imprescindível uma abertura de espírito para o avanço rumo ao desconhecido e ao novo, bem como criatividade, observação, aceitação (de si e do texto elaborado) e espontaneidade, entre outras virtudes. Tendo em mente a importância que as etapas de escrita e edição do livro-reportagem representariam, depois de concluído, na formação acadêmica e no amadurecimento profissional, as dificuldades encontradas foram, então, contornadas dentro das possibilidades e limitações de um projeto experimental – o que demandou disposição e tempo.

Diante dos objetivos ambiciosos – principalmente quando se fala na construção de um ‘painel literário’ minimamente significativo da realidade curitibana e mais ainda no caráter de obra aberta almejado (que seja capaz de provocar no leitor a desordem seguida do reordenamento cultural e social) –, o resultado final foi um recorte da produção ficcional realizada em Curitiba, um mosaico composto por fragmentos (perfis de literatos de diversas gerações e com diferentes características literárias, pessoais e culturais) que representam, pelo menos em parte, o que se tem feito em termos de literatura na cidade. Já estava claro, desde o início, que não seria possível abarcar a amplitude e plenitude deste segmento da produção humana, no entanto, com a elaboração deste projeto, certamente, foi possível fazer uma pequena contribuição com uma área temática ainda pouco explorada pela imprensa local.

Se o texto não tem a mesma maestria dos grandes livros-reportagens (produzidos também por grandes escritores-jornalistas), se a narrativa não flui com o mesmo sabor dos ‘romances de não-ficção’ e, ainda, se não é possível apreender o leitor com a força necessária para fazê-lo abstrair de sua realidade e imergir por completo na realidade construída no livro, trata-se de uma falha (previsível e natural, neste caso) de execução e não de intenção. Pois, desde sua gestação – e mesmo considerando todas as limitações de um trabalho incipiente –, *Sobre livros* pretendeu cumprir por completo as funções essenciais de um verdadeiro livro-reportagem.

³ LIMA, 2004, p. 353.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Simão Farias. *Livro-reportagem: um gênero de polêmica*. Boa Vista: Editora UFRR, 2008.

ARAGÃO SANTOS, Bruno. O real enquanto narração: um diálogo entre o jornalismo literário e a antropologia interpretativa. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28, 2005, Rio de Janeiro. *Sessão de Temas Livres*. Disponível em: <<http://intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1342-1.pdf>>. Acesso em: 20/08/2008.

BARBOSA, Marialva. O Cruzeiro: uma revista síntese de uma época da história da imprensa brasileira. *Ciberlegenda*, n. 7, 2002. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/marial6.htm>>. Acesso em: 31/05/2008.

BARRETO, Ivana. As realidades do jornalismo cultura no Brasil. *Contemporânea*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 65-73, fevereiro/2006. Disponível em: <http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_07/08IVANA.pdf>. Acesso em: 20/05/2008.

BASSO, Eliane Corti. *Jornalismo cultural: subsídios para uma reflexão*. 9 f. Artigo: Departamento de Comunicação Social, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo. Disponível em: <www.jsfaro.pro.br/downloads/jornalismoculturasubsidiosparaumareflexao.doc>. Acesso em: 20/03/2008.

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

BORGES, Jorge Luis. *Cinco visões pessoais*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BOSI, Caroline; SANTIN, Karla; LIMA, Myrian Del Vecchio de. *A construção do livro-reportagem: um objeto de aspecto interdisciplinar entre jornalismo e literatura*. Curitiba: UFPR, 2006.

BRITO, José Domingos de (Org.). *Literatura e jornalismo*. Volume III. São Paulo: Novera Editora, 2007.

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

CARDOSO, Everton Terres. Crítica de um enunciador ausente: a configuração da opinião no jornalismo cultural. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 13, n. 2, p. 299-314, jul/dez 2007. Disponível em: < http://revcom2.portcom.intercom.org.br/index.php/revistaem_questao/article/viewPDFInterstitial/4573/4296>. Acesso em: 20/05/2008.

CHAMAN, Terezinha de Jesus Bellote. *Relação de interface: jornalismo especializado em literatura no jornalismo periódico*. 163 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2005.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DIAS, Ângela Maria. A crônica contemporânea e o estilo-Pasquim. In: XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM), 2004, Porto Alegre. *Anais do XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Porto Alegre: Intercom, 2004. Disponível em: < <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/handle/1904/17297>>. Acesso em: 02/06/2008.

FACINA, Adriana. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FARO, José Salvador. Jornalismo cultural: espaço público da produção intelectual. In: CONGRESSO DE INICIAÇÃO E PRODUÇÃO CIENTÍFICA DA UMESP, IX, 2006a, São Paulo. *Anais do IX Congresso de Iniciação e Produção Científica da UMESP*. Disponível em: < [http://www.jsfaro.pro.br/downloads/jornalismo %20cultural_congresso%20umesp.pdf](http://www.jsfaro.pro.br/downloads/jornalismo%20cultural_congresso%20umesp.pdf)>. Acesso em: 05/05/2008.

_____. Nem tudo que reluz é ouro: contribuição para uma reflexão teórica sobre o jornalismo cultural. *Comunicação & Sociedade*, v. 28, p. 143-163, 2006b. Disponível em: <http://www.jsfaro.pro.br/downloads/jornalismo%20cultural_sbpjor_2006.pdf>. Acesso em> 05/05/2008.

FERNANDES, José Carlos. *O leitor mora na tipografia*. 191 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2006.

FREIRE, Marcelo; LOPEZ, Débora. *O jornalismo cultural além da crítica: um estudo das reportagens na revista Raiz*. 12 f. Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/lopez-debora-freire-marcelo-jornalismo-cultural.pdf>> Acesso em: 10/05/2008.

FREITAG, Bárbara. *Teoria crítica: ontem e hoje*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

GADINI, Sérgio Luiz. Tematização da cultura no jornalismo brasileiro: notas sobre a emergência das bases sociais do jornalismo cultural entre 1808 e os anos 1950. In: ENCONTRO NACIONAL DA REDE ALFREDO DE CARVALHO, 2, 2004, Florianópolis. *Anais do Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho*. Disponível em: < http://www.redealcar.jornalismo.ufsc.br/cd/gruposdetrabalhodehistoriadamia/historiajornalismo/trabalhos_selecionados/sergio_luiz_gadini.doc>. Acesso em: 20/03/2008.

GOLIN, Cida. *Jornalismo cultural: reflexão e prática*. 13 f. Artigo: Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/rumos2007/pdf_jornalismo/Cida%20Golin.pdf>. Acesso em: 31/05/2008.

GOMES, Fabio. *Jornalismo cultural*. São Paulo: Brasileirinho produções, 2005. p. 10. Disponível em: <<http://www.jornalismocultural.com.br/jornalismocultural.pdf>>. Acesso em: 20/03/2008.

GOMES, Roberto. *Entrevista concedida*. Curitiba, 27 de abril de 2009.

HAICKEL, M. P. *Folhetim: um fenômeno literário*. Brasília: Thesaurus Editora, 2006.

IMBERT, Enrique Anderson. Periodismo y literatura. In: _____. *Escritor, texto, lector: ensayos*. Buenos Aires: Corregidor, 2006. p. 83-91.

JOBIM, Danton. *Espírito do jornalismo*. Rio de Janeiro: São José, 1959.

KRAMER, Mark. *Regras rompíveis do Jornalismo Literário*. Disponível em: < <http://www.textovivo.com.br/seminario/nota07.htm>. Acesso em: 30/08/2008.

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. O jornalismo cultural em crise. *Comunique-se*. Disponível em: <<http://www.comunique-se.com.br/>>. Acesso em: 20/04/2008.

LIMA, Alceu Amoroso. *O jornalismo como gênero literário*. Rio de Janeiro: Agir, 1960.

LIMA, Edvaldo Pereira. New journalism versus Jornalismo Literário. *Jornalite – Portal de Jornalismo Literário no Brasil*. Disponível em: <<http://www.jornalite.com.br>>. Acesso em: 20/12/2008.

_____. *O que é livro-reportagem*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

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

_____. *Registros breves para uma história futura*. São Paulo: Texto Vivo, 2003. Disponível em: < <http://www.abjl.org.br/detalhe.php?conteudo=fl20030902203904&category=ensaios&lang=>>. Acesso em: 30/08/2008.

LINDOSO, Felipe (Org.). *Rumos [do] Jornalismo Cultural*. São Paulo: Summus: Itaú Cultural, 2007.

MAIA, Luiz Paulo. Ensino e pesquisa do livro-reportagem na Universidade Federal do Paraná. In: V Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, 2008, Portugal. *Actas do V Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação*. Portugal: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, 2008. p. 441-449.

MARCHETTE, Tatiana Dantas. *Corvos nos galhos das acácias – o movimento anticlerical em Curitiba 1896-1912*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1999.

MARCONDES FILHO, Ciro. Comunicação e Jornalismo. *A saga dos cães perdidos*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

MARQUES DE MELO, José. *A opinião no jornalismo brasileiro*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

MATTELART, Armand & Michele. *História das teorias da comunicação*. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

MEDINA, Cremilda Celeste de Araújo. *Entrevista, o diálogo possível*. São Paulo: Ática, 1995.

MELO, Isabelle Anchieta. Jornalismo cultural: por uma formação que produza o encontro da clareza do jornalismo com a densidade e a complexidade da cultura. *Cibercultura* (Itaú Cultural), v. 00, p. 01-15, 2007. Disponível em: < http://www.itaucultural.org.br/rumos2007/pdf_jornalismo/isabelleanchietademelo.pdf>. Acesso em: 06/06/2008.

MEMÓRIA viva apresenta: *O Cruzeiro*. Disponível em: <<http://www.memoriaviva.com.br/ocruzeiro/>>. Acesso em: 31/05/2008.

MILLARCH, Aramis. *Os livros do Paraná* (III). Disponível em: <<http://www.millarch.org/ler.php?id=9264>>. Acesso em: 26/05/2008.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Vozes, 2008.

NECCHI, Vitor. A (im)pertinência da denominação “jornalismo literário”. In: 30º CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO (INTERCOM), 2007, Santos. *Anais do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. São Paulo: Intercom, 2007. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0527-1.pdf>>. Acesso em: 20/08/2008.

NINA, Cláudia. *Literatura nos jornais: a crítica literária dos rodapés às resenhas*. São Paulo: Summus, 2007.

OLINTO, Antonio. *Jornalismo e literatura*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1954.

OLIVEIRA, Luiz Claudio Soares. *Joaquim contra o Paranismo*. 234 f. Tese (Mestrado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

OLIVEIRA, Nelson. Inescritos, de Luci Collin. *Jornal da Poesia*. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.com.br/nelsonoliveira9.html>>. Acesso em: 20/01/2009.

OLIVEIRA, Priscila Natividade Dias Santos. Jornalismo Literário: como o livro-reportagem transforma um fato em história. In: XXIX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO (INTERCOM), 2006, Brasília. *Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Disponível em: <<http://intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0717-1.pdf>>. Acesso em: 15/01/2009.

OLIVEIRA FILHA, Elza Aparecida. Apontamentos sobre a história de dois jornais curitibanos: Gazeta do Povo e O Estado do Paraná. *Cadernos da Escola de Comunicação da Unibrasil*, v. 2, p. 86-101, 2004.

ORLANDINI, Romulo Augusto; PASSOS, Mateus Yuri Ribeiro da Silva. Um modelo dissonante: caracterização e gêneros do jornalismo literário. In: VIII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, 2008, Natal. *Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. São Paulo: Intercom, 2008. Disponível em: <<http://intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0123-3.pdf>>. Acesso em: 20/12/2008.

ORTE, Paola de. *A vida ilustrada de Wilson Bueno*. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

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

PEREIRA, Ariane Carla. Os discursos no discurso do livro-reportagem. *Caligrama* (ECA/ USP), São Paulo, v. 2, p. 1-17, 2006. Disponível em: < http://www.eca.usp.br/caligrama/n_6/05_Ariane_Carla_Pereira.pdf>. Acesso em: 20/01/2009.

PEREIRA, Rogério. O otimismo de Wilson. *Rascunho*, n.º 48. Curitiba, agosto de 2004.

_____. Por Julio Daio Borges. *Digestivo Cultural*. São Paulo, 4 set. 2006. Entrevista. Disponível em: <<http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=5>>. Acesso em: 25/05/2008.

PILOTTO, Osvaldo. *Cem anos de imprensa no Paraná: 1854-1954*. Curitiba: Instituto Histórico Geográfico e Etnográfico Paranaense, Estante Paranista, 1976.

PIZA, Daniel. *Jornalismo cultural*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood. *Jornalismo cultural em Curitiba: análise do Caderno G da Gazeta do Povo*. 144 f. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SUZUKI JR., Martinas. Jornalismo com H. In: HERSEY, John. *Hiroshima*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 161-172.

TALESE, Gay. Prefácio do Autor. In: _____. *Fama e anonimato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TEIXEIRA, Selma Suely (Org.). *Jornalismo cultural: um resgate*. Curitiba: Gramofone, 2007.

TRAVANCAS, Isabel. *O livro no jornal: os Suplementos Literários dos jornais franceses e brasileiros nos anos 90*. São Paulo: Ateiê Editorial, 2001.

VARGAS, Herom. Reflexões sobre o jornalismo cultural contemporâneo. *Estudos de Jornalismo e Relações Públicas*, São Bernardo do Campo, v. 4, n. 4, p. 17-25, 2004. Disponível em: <<http://www.jsfaro.pro.br/downloads/artigo%20herom.doc>>. Acesso em: 20/04/2008.

VIDA e obra. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. Tradução: José L. Grunnewald [et. al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. XII-XIII.

VIEIRA, Maria Lúcia. Um periódico cultural em busca de poesia. *Revista e-lettras*, Curitiba, n. 3, nov. 2001. Disponível em: <<http://www.utp.br/elettras/ea/elettras3/art02.htm>>. Acesso em: 28/05/2008.

WILLIAMS, Raymond. Conceitos básicos. In: _____. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 19-76.

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



Renata Ortega Moritz

Sobre livros

Um painel contemporâneo da prosa
ficcional realizada em Curitiba

Renata Ortega Moritz

ORIENTAÇÃO
Myrian Del Vecchio

REVISÃO
Jaqueline Bartzén

CAPA
Fabio Souza

Sobre livros

Um painel contemporâneo da prosa
ficcional realizada em Curitiba

Sobre livros

Copyright © 2009 Renata Ortega Moritz

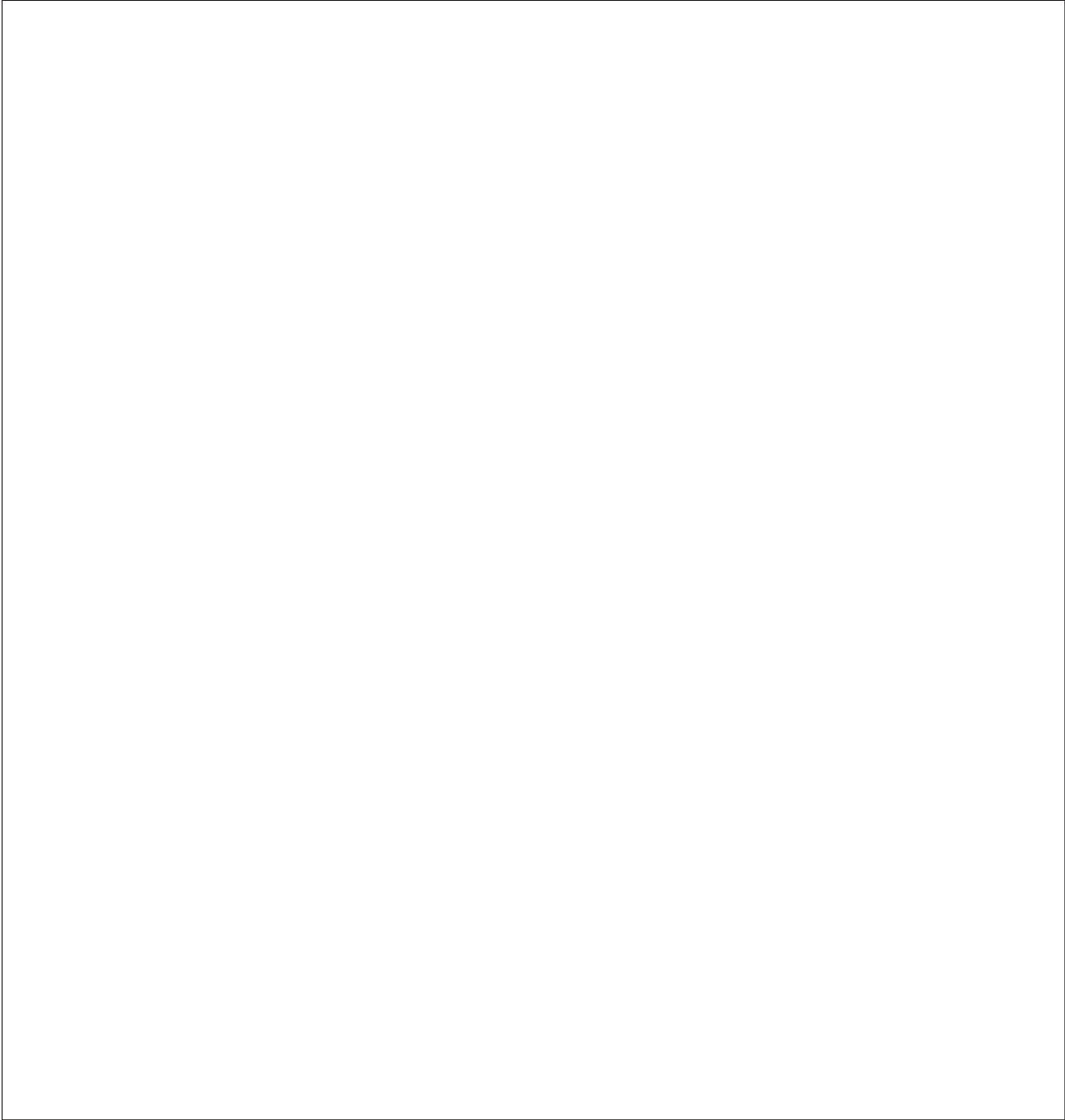
PROJETO GRÁFICO
Renata Ortega Moritz

FOTO DA CAPA
Stock.XCHNG

IMPRESSÃO
Copy City Impressão Digital

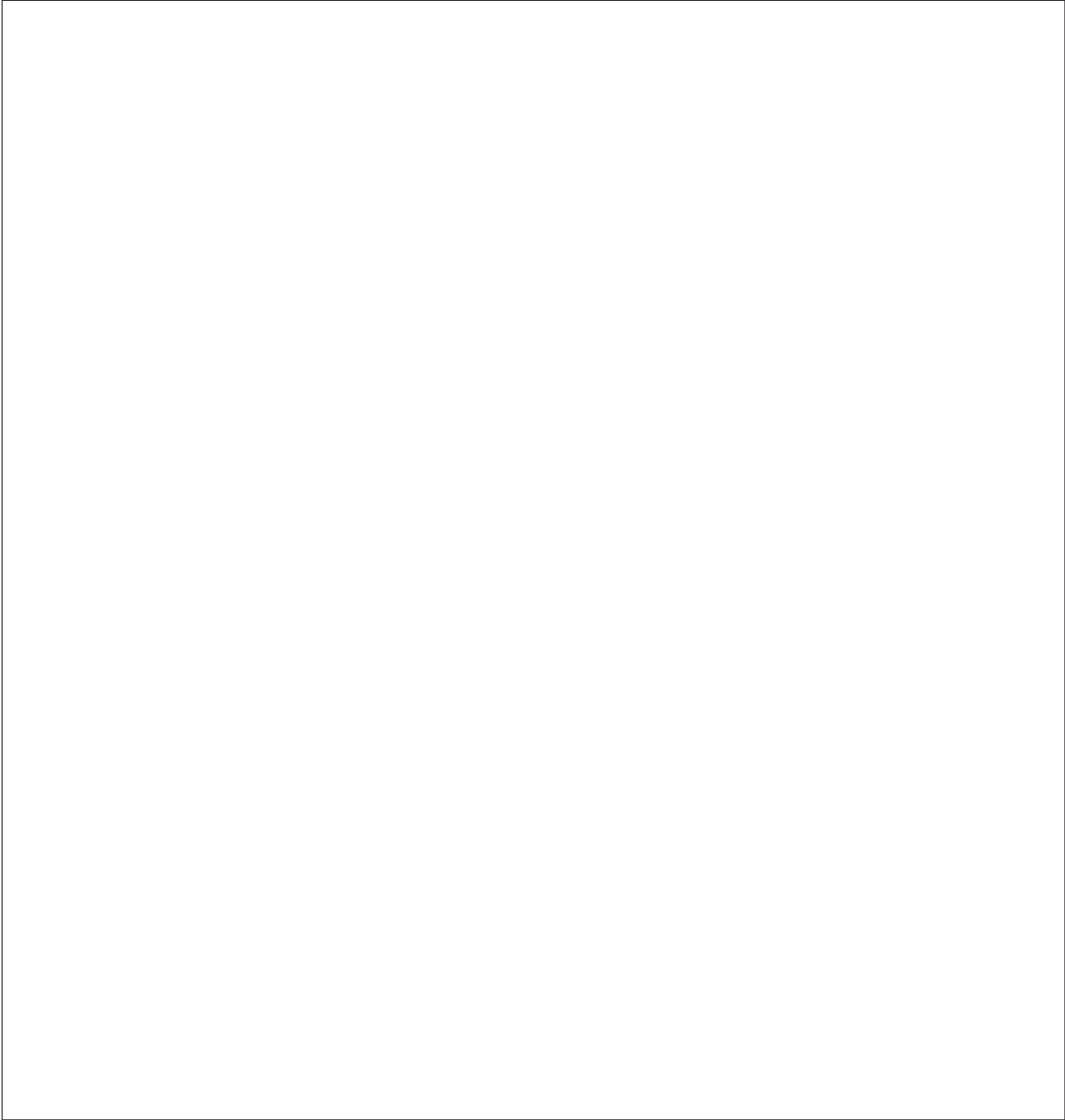


Ao meu pai (*in memoriam*),
quem nunca duvidou que eu pudesse
ser uma jornalista de verdade.



“Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu me morreria simbolicamente todos os dias. Mas preparado estou para sair discretamente pela saída da porta dos fundos.”

Clarice Lispector



Apresentação

Um livro é sempre um convite. Às vezes, somos convidados a imergir nos versos doces de um soneto. Ou então, nas linhas retas de uma prosa, realista ou fantástica. Nas páginas seguintes, caro leitor, convido-o para uma viagem; um mergulho nas profundezas de uma Curitiba literária, repleta de livros, escritores e amantes da palavra escrita.

Mais que um convite, um livro me parece sempre um desafio. Para quem o lê e para quem o escreve. Quando decidi iniciar este aqui, sabia apenas que seria *Sobre livros* – embora, a princípio, o título não fosse tão cúmplice. Faltava, mais que um nome, encontrar o tom para evocar as vozes literárias da capital paranaense. Um enfoque, como diriam os jornalistas.

Quando se trata de literatura, reportar o passado é quase sempre o caminho mais comum. No entanto, não se pode reviver o pretérito. E eu não pretendia apenas escrever um livro, compilar informações. Audaciosa que sou, queria vivenciar intensamente a experiência da reportagem.

Decidi, então, que retrataria o presente. Iria fazer o que, mais tarde, chamei de ‘um painel contemporâneo da prosa ficcional realizada em Curitiba’. Certa de que não seria possível agrupar todos os prosadores da cidade nas poucas frases de uma iniciante, preferi construir um mosaico de fragmentos literários, composto pelos perfis de onze literatos.

Assim, começo a arriscada empreitada por Cristovão Tezza, romancista responsável por atrair quase todos os olhares para a literatura da cidade neste início de século XXI. Na tentativa de compreender o presente, faço uma breve retomada histórica da produção local, que culmina no legado de dois grandes nomes: Valêncio Xavier e Manoel Carlos Karam. Prossigo, então, dividindo os outros sete autores selecionados em dois grupos: de um lado, aqueles que estão intimamente ligados a Curitiba – Dalton Trevisan, Wilson Bueno, Paulo Venturelli e Carlos Machado; do outro, os que empreendem uma verdadeira cruzada nos terrenos editoriais – Roberto Gomes, Fábio Campana e Paulo Sandrini. E finalizo o painel, apresentando Leandro França, uma das jovens promessas da ‘novíssima’ geração de prosadores.

Ciente do comprometimento que a falta de distância temporal iria me impor, optei, ao alinhavar cada uma dessas peças, por me expor às inclinações mais espontâneas e subtrair delas tudo o que minha sensibilidade apontasse como relevante. Tal escolha se configurou em um texto, de fato, autoral. Uma narrativa construída dolorosamente, palavra a palavra, que resultou em um livro-reportagem com todas as virtudes e limitações inerentes ao fazer jornalístico.

Sendo assim, amigo leitor, não espere destas páginas o mesmo fervor dos grandes romances ou dos contos pontiagudos. Se fosse eu Machado de Assis, talvez tivesse a ousadia de mandar-vos parar por aqui. Mas não o sendo, limito-me a dizer, parafraseando Antônio de Alcântara Machado em seu *Brás, Bexiga e Barra Funda*, que este livro não nasceu livro, nasceu jornal. Estas histórias aqui impressas não nasceram histórias, nasceram notícias – e não as deixam de ser. E esta que vos escreve não nasceu escritora, tornou-se, com muito esforço, jornalista.

Curitiba, outono de 2009.

O romancista

A passos leves, adentrou a sala de aula. Descarregou os livros sobre a mesa e, ali na frente, voltou-se para os alunos. Ao fundo, o quadro-negro, fiel escudeiro que há mais de 20 anos amparava sua sombra. Algumas breves palavras de apresentação antecederam a característica risada marota, que lhe conferiu um ar ainda mais jovial. Sob olhares atentos, o giz em riste, rabiscou com letras brancas a superfície verde: professor Cristovão Tezza – assim mesmo, sem acento agudo no primeiro ó.

Apesar da paixão pela escrita – “Escrever é uma delícia”, declarou insistidas vezes –, como professor, escolheu a Lingüística. E preferindo ensinar a gramática da linguagem, iniciaria ali mais uma turma na disputada disciplina de práticas textuais. Embora parecesse contraditório, um dos mais festejados ficcionistas brasileiros do início século XXI dedicava-se a ensinar a redação de textos técnicos e jornalístico ao invés da criação ou da crítica literária.

“A literatura, para mim, é uma atividade que prefiro deixar no quarto escuro das minhas intuições. A idéia de organizá-la didaticamente poderia ser danosa, colocar demasiada lógica e clarividência no que tem seu impulso misterioso. Mas sinto-me bem como professor de Língua Portuguesa. Trabalho com a linguagem não-literária de todos os dias, a língua viva, e isso

me fascina sem invadir o meu mundo romanesco”, declarou, em entrevista publicada pela revista *Série Paranaenses*, em 1994.¹

Artesão das palavras, Tezza foi apontado pela crítica como uma das revelações da literatura nacional desde a década de 1990. A ele também é legada a responsabilidade por elevar o romance ficcional brasileiro a um novo patamar. Em anos permeados por calorosa torcida e falsas expectativas no campo das letras, se mostrou um dos raros autores que conseguiram atravessar as fronteiras regionais com a força de uma expressão urbana contemporânea.

Com mais de 10 livros publicados até então, ele alcançou definitivamente o olimpo literário com *O filho eterno*, de julho de 2007. O livro, que foi considerado antecipadamente o melhor romance do ano, arrebatou os mais importantes prêmios de 2008. Nada menos que o Jabuti de melhor romance; o primeiro lugar no Portugal Telecom de Literatura em Língua Portuguesa; o Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte de melhor obra de ficção; o Prêmio São Paulo de Literatura, entre outros.

“Acho que é hoje. Agora”, arrisca a esposa, sem saber que suas breves palavras dariam início a um mergulho autobiográfico, delineado pelo realismo reflexivo. O romance, desencadeado a partir da decisiva constatação da mãe – nomeada ao longo da história apenas como ‘ela’ –, reconstrói o nascimento e desenvolvimento de um filho especial – este sim caracterizado por um nome, uma identidade: Felipe, a pedra silenciosa no meio do caminho. Trata-se, na verdade, de uma viagem envolvente, cruel e descarada, que abarca a dimensão humana dos afetos traduzida em precisa linguagem literária.

Já na maternidade, enquanto aguarda a chegada daquele intruso que em breve se tornaria parte de sua vida, o quase-pai empreende um severo

exame de seu lugar no mundo. "Alguém provisório, talvez; alguém que, aos 28 anos, ainda não começou a viver. A rigor, exceto por um leque de ansiedades felizes, ele não tem nada, e não é ainda exatamente nada."²

Na madrugada de 3 de novembro de 1980, nascem, então, filho e pai. A felicidade empacotada e instantânea que acompanha a vinda de um recém-nascido recebe, porém, o choque elétrico da realidade: uma criança portadora de síndrome de Down. Mongolóide, como nomeavam na época.

A partir da notícia súbita, a figura paterna começa a se apegar a argumentos que o pudessem livrar do peso do momento presente: crianças com mongolismo não sobrevivem muito tempo, o que significaria que em alguns poucos anos estariam livres daquele fardo; ou talvez houvesse um erro de diagnóstico e a criança fosse normal, com algum problema de outra natureza, bem menos grave.

Sacramentada a anomalia, o pai inicia um caminho tortuoso, que vai da incredulidade à resignação, chegando ao amor incondicional por aquela criança eterna. Em meio a buscas científicas por soluções inexistentes, o impacto inicial vai se amortecendo. "O pai ainda não sabe, mas começa a ter uma idéia de filho, a desenhar-lhe uma hipótese. Como se, ainda muito palidamente, a sombra da paternidade começasse enfim a cair sobre ele." Aos poucos, inesperadamente, ele vai se reconhecendo no filho, lembrando de passagens da sua adolescência e juventude.

E como se a teimosia da síndrome começasse a se suavizar, uma certa naturalidade se instaura na vida até então agitada da família. Aos 25 anos, Felipe – um artista plástico, como ele próprio se define – é, enfim, filho por completo. Em seus quadros, tinta a óleo sobre a tela, imperam a mesma inocência e abstração que o fazem querer ser, imaginariamente, jogador de futebol, astronauta... "Ele jamais fará companhia ao meu mundo,

o pai sabe, sentindo súbita a extensão do abismo, o mesmo de todo dia (e, talvez, o mesmo de todos os pais e todos os filhos, o pai contemporiza) – e, no entanto, o menino continua largando-se no pescoço dele todas as manhãs, para o mesmo abraço sem pontas.”

O romance brutalmente biográfico, centrado sobretudo na relação entre pai e filho, poderia ter rendido um melodrama piegas ou um proselitismo politicamente correto nas mãos de qualquer outro escritor menos hábil. Não nas de Tezza. Ele consegue contar uma história de amor sem nem pronunciar tal palavra. Quis, de fato, escrever algo radical. “Senão teria sido melhor não fazê-lo”, explica.

A idéia de retratar a mais importante e impactante experiência de sua vida – tema completamente ausente de sua obra até então – vinha-lhe a cabeça há mais de duas décadas. Mas ele não estava pronto. Foi apenas quatro ou cinco anos antes de começar a escrever o livro que sentiu que não poderia morrer sem enfrentar aqueles fantasmas. Pensou em um ensaio, mas desistiu. Cogitou a forma de depoimento, também abortada. Preferiu, como sempre, o romance; tinha que ser ficção.

Ao começar a delineá-la, não previu o registro e o impacto da obra. Decidiu apenas que não iria falsificar sua biografia, modificando nomes, datas ou cenários. “Procurei trabalhar sobre aquilo que realmente tinha acontecido comigo. Ao me transformar em personagem da história, me senti seguro para escrever, soltar as amarras. Essa perspectiva me deu uma imensa liberdade factual, pois não existe ali uma autobiografia. Há um romance ficcional, que se comparado com o real apresenta uma série de furos, de fluxos de imaginação ou mesmo lacunas da memória”, confessa.

O filho eterno é, sem dúvida, o romance de sua vida, seja no sentido literal ou literário. Mesmo que olhado de fora, ali ele está por inteiro, biográfica

e artisticamente. O escritor parece revirar a própria vida do avesso, a procura do seu defeito de origem – pois para ele, o defeito pertencia ao pai, não ao filho. Escrevê-lo significou, segundo ele, escarafunchar os sonhos artísticos e a dura realidade daquele jovem pai, sem rumo, lutando para sobreviver em uma cidade adotada e para situar o filho e a si mesmo dentro dos contornos do mundo. Uma reconstrução ficcionalizada de sua própria biografia.

Cristovão Tezza nasceu em Lages, Santa Catarina, no inverno de 1952. Caçula de quatro filhos, até os 7 anos, vivenciou uma infância tranqüila e saudável em uma casa grande na pequena cidade. Naquele ano, porém, seria surpreendido pela face cruel da realidade. Em junho de 1959, perdeu o pai em um acidente de lambreta. Dois anos depois, a mãe, professora primária, vendeu a casa, juntou os filhos e mudou-se para Curitiba, em busca de condições melhores de vida e de estudo.

Ao deixar a situação estável da cidade do interior, com a família constituída à maneira tradicional, o menino passou a conviver com as incertezas dos centros urbanos. A chegada a Curitiba culminou em um deslocamento de perspectiva e geografia, de gente e espaço, que o arrancou de um passado idílico. Aprendeu a olhar o mundo pelos olhos daquela cidade. “Este foi, certamente, o primeiro momento marcante de minha trajetória como escritor. Uma mudança radical no estilo de vida, que foi decisiva para me empurrar ao encontro da literatura”, acrescenta.

Diante do novo cenário, Tezza começou a buscar nas leituras o refúgio para a solidão. Ainda criança, as estantes repletas de livros da Biblioteca Pública de Curitiba tornaram seu passatempo favorito. Começou por Monteiro Lobato, *A chave do tamanho* (1942), e, aos poucos, foi se apaixonando por tudo que levava o nome do autor. “Ainda adolescente, eu já era um especialista em Lobato. Talvez tenha sido aí que surgiu a minha

vontade de escrever”, relembra com nostalgia.

Desde então, tornou-se um leitor caótico e compulsivo. Ao longo dos anos, experimentou a literatura russa com Dostoiévski, em *Os irmãos Karamazov* (1979), e depois a latina com Gabriel García Márquez, em *Cem anos de solidão* (1967). Em algum momento, leu Joseph Conrad, William Faulkner, Thomas Bernard e o teatro americano de Tennessee Williams. Da literatura brasileira, se dedicou a conhecer Machado de Assis, Graciliano Ramos – ambos referência de linguagem em suas obras –, Érico Veríssimo, Carlos Heitor Cony, Dalton Trevisan, entre tantos outros.

Aos 13 anos de idade, enquanto aprendia a datilografar em seu primeiro emprego, começou efetivamente a escrever. Eram poemas, inspirados em Castro Alves, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela e Gonçalves Dias. Com o fracasso de seu primeiro livro de poesias – “Horroroso”, como ele próprio o caracteriza –, passou, então, para as narrativas e histórias policíacas. Uma mistura de Walt Disney, Júlio Verne e edificantes lições de moral. Chegou até mesmo a escrever pequenos fascículos para vender aos colegas da escola, empreitada que também fracassou.

Apesar das primeiras decepções, nascia ali o germe de um projeto que tomaria conta de seu futuro: ser escritor. Embora tenha levado tempo para amadurecê-lo, desde então, não abandonou a escrita. “Não me lembro de momento algum de minha vida em que não estivesse escrevendo. Escrever passou a ter uma função muito importante na construção da minha personalidade. É um processo de compreender o mundo e a mim mesmo”, reconhece.

Em 1968, o poeta fracassado e aspirante a romancista foi experimentar as dores e delícias da sociedade alternativa. Ao conhecer o escritor Wilson Rio Apa, fundador de um projeto existencial com uma visão rousseauiana

de mundo e ecologista *'avant la lettre'*, passou a integrar o Centro Capela da Artes Populares, em uma comunidade em Antonina, no litoral paranaense. Foi então que ele entrou em contato com o teatro, arte que influenciaria definitivamente seus trabalhos literários.

Apesar do forte envolvimento com as artes cênicas, após concluir o ginásio, no Colégio Estadual do Paraná, resolveu entrar para a Escola de Formação de Oficiais da Marinha Mercante, no Rio de Janeiro. "A idéia era embarcar num navio, conhecer o mundo, viajar e escrever minhas obras-primas olhando aquele mar melancólico. Mas imagine o que era a Marinha Mercante, em pleno governo Médici, para um cara como eu, que vinha de uma comunidade de maconheiros, cabeludos? Ao desembarcar naquele mundo terrível, parecia que eu estava sendo colocado em um navio de escravos, levantando às cinco da manhã, tendo que correr, fazer exercícios físicos...", contou à platéia do *Paio! Literário*, na edição de setembro de 2007.³ O sonho de ser marinheiro foi, aos poucos, desbotando e, sete meses depois, Tezza abandonou o navio.

Naquela mesma época, concluiu seus primeiros romances: *O papagaio que morreu de câncer*, *A televida* e *A máquina imprestável*, todos impiedosamente destruídos por ele próprio. Escreveu ainda *Sopa de legumes*, uma espécie de brincadeira que carnalizava a vida de tipos marginais e desocupados que viviam na comunidade caçara. Nos textos, já se encontravam os vestígios da sensibilidade reflexiva que povoariam suas obras anos mais tarde.

No final de 1974, ele conseguiu, por meio de um convênio luso-brasileiro, matricular-se na Universidade de Coimbra, em Portugal. Iria cursar Letras. Chegando lá, no entanto, descobriu que a instituição estava fechada, eram os tempos da Revolução dos Cravos. Resolveu ir trabalhar

ilegalmente na Alemanha, perambular pelas cidades européias. “Ir para Coimbra foi apenas um pretexto para sair do país e viajar. Passei um ano fora, conheci novos lugares e li muito. Foi um período muito rico, já que eu estava no olho do furacão da Revolução”, comenta.

Em meio as suas andanças pelo velho continente, escreveu o livro de contos *A cidade inventada* (1980). Uma coletânea povoada por temas ligados às mulheres, prostitutas, ao casamento transgredido, às lembranças da infância e aos conflitos individuais. Em suas páginas, o escritor chega a falar até mesmo dos problemas da literatura e seu conceito. Segundo a crítica, delineava-se ali a boa ficção de um autor pertencente à nova safra de prosadores paranaenses.

Um ano e dois meses depois de ter deixado Curitiba, quando a Universidade portuguesa enfim reabriu, Tezza juntou suas coisas e retornou ao Brasil. De volta a Antonina, fez um curso de relojoaria por correspondência e abriu uma loja de reparos. “Queria consertar meus relógios e escrever meus livros. Mas, não só os relógios me tomavam o tempo de escrever, como não me rendiam o suficiente para viver sossegado”, relembra. A sua literatura já não mais se enquadrava nos limites do romantismo anárquico.

Foi então que ele decidiu que havia chegado a hora de se render à academia; casou-se e se mudou para o Acre, em uma nova tentativa de cursar Letras. Após sete anos de resistência, a entrada na universidade – que na época era vista por ele como a personificação completa do sistema, pronto a engoli-lo – representou a abertura de novos caminhos. A empreitada lhe rendeu instrumental, particularmente na Lingüística, para responder questões que apenas a intuição não conseguiria resolver. Apesar de inseguro de seus meios expressivos, aventurou-se, em 1977, novamente pelos caminhos do romance, escrevendo *Gran circo das Américas* – livro que

só foi editado dois anos mais tarde, em uma coleção de literatura juvenil.

No ano seguinte, Tezza voltou a Curitiba, transferindo seus estudos para a Universidade Federal do Paraná. Finalmente, seu primeiro texto foi publicado: *Os telhados de Coimbra*, na antologia *Assim escrevem os paranaenses*. Foi nesta época também que descobriu na prosa a linguagem definitiva para a cristalização literária de sua visão de mundo. Sem medo de influências, continuou um devorador voraz de livros, ao mesmo tempo em que começava a produzir, sistematicamente, sua própria literatura.

“Escrever é uma atividade que tem seu lado perverso: quando começamos, há uma distância razoável entre aquele que escreve e aquilo que ele escreve. Inocentemente, continuamos a brincadeira, que nos dá o poder de criar mundos alternativos e a ilusão de que temos total controle sobre eles. Mais tarde, essa distância se encurta, e com o passar dos anos já somos escritos pelos nossos textos. Temos de continuar escrevendo – caso contrário, parece que perdemos nossa própria face”, revelou o escritor na entrevista concedida, em 1994, a *Série Paranaenses*.

Concluída a formação acadêmica, ele decidiu, então, dedicar-se à educação. Em meados da década de 1980 mudou-se para Florianópolis, para lecionar na Universidade Federal de Santa Catarina. Apesar de se considerar escritor por natureza – “Sou feito de escrita”, justifica –, depois de muito tempo havia encontrado um trabalho com o qual se acertasse. Descobriu que gostava de dar aulas; era uma atividade que não lhe invadia a vida de escritor.

Dois anos mais tarde, voltou definitivamente a Curitiba como professor de Lingüística da Universidade Paranaense. Desde então, passou a se dividir entre textos seus e de seus alunos, encaixando os horários de aula com as demais atividades. Acorda cedo, sempre que possível, para

escrever. “Depois dos 50, as manhãs começam a ser mais produtivas que as tardes”, brinca. Após o almoço, corrige trabalhos e prepara aulas. Em meio a isso tudo, ministra disciplinas disputadas entre os alunos, dedica atenção às leituras e reserva um pouco de tempo para a família, o cinema e a *internet*. Só não é chegado a televisão e música.

Em 1988, Cristovão Tezza deu um grande passo rumo a um posto definitivo entre os bons ficcionistas nacionais. Ao publicar *Trapo* – livro que ficou seis anos na gaveta e que, só então, tornou seu nome nacionalmente conhecido –, ele começava a se inscrever no painel de romancistas brasileiros de primeira linha; não só pela estruturação estética da narrativa, como pela densidade polifônica do enredo, a convicção e imposição das personagens e a intensa vibração humana da obra.

Para o crítico paranaense Wilson Martins, o livro se configurou, no conjunto da época, como o único “romance do nosso tempo”, diante do anacronismo dos demais. “Alguma coisa nova, realmente nova, na temática, no estilo e na criação dos personagens foi introduzida por Cristovão Tezza, em quem o instinto literário é tanto mais inegável quanto pode ser responsabilizado pelo excesso caricatural na configuração dos protagonistas e pelas lufadas de fantasia juvenil que contrabalançam, enriquecem, mas também comprometem, aqui e ali, o indispensável tropismo realista da narrativa. Não resistindo aos seus impulsos sardônicos, à visão irônica e ao que se poderia chamar, à falta de melhor termo, a sua ‘ideologia de romancista’, o autor ‘perde-se’, às vezes, no excesso de literatura. Em uma palavra, ele tem os defeitos de suas qualidades, defeitos poucos, acrescento desde logo, e, em certo sentido, inconseqüentes, em face de qualidades inegáveis”, apontou Martins, em seu *O mundo do Romance* (II), de 1988.⁴

No universo brasileiro de escritores de ficção, formado por alguns

nomes há muito consagrados, uma legião de estreantes que raramente saem dessa condição e poucos casos de autores que se configuram como promessas concretas de literatura, Tezza foi, paulatinamente, se integrando ao último grupo. Nos dez anos seguintes ao lançamento de *Trapo*, publicou os romances *Aventuras provisórias* (1989), com o qual ganhou o Prêmio Petrobrás de Literatura daquele ano; *Juliano Pavollini* (1998); *A suavidade do vento* (1991); *O fantasma da infância* (1994); e *Uma noite em Curitiba* (1995).

Este último, escrito sob circunstâncias inéditas na trajetória literária, à época já consolidada, do romancista. A convite da *Ledig House Foundation*, no início de 1994, ele esteve hospedado na periferia de Nova York, na companhia do eslovaco Martin Simecka, do alemão Helmut Frielinghaus e da norte-americana Sarah Dunn. Os mais de 60 dias trancafiados no ambiente gótico de uma mansão gelada foram dedicados a terminar seu décimo livro: a história de uma paixão explosiva de um velho professor aposentado por uma famosa atriz do cinema nacional.

Ao chegar à cidade cantada por Frank Sinatra, Tezza se viu rodeado de neve. Um silêncio sepulcral imperava nos quatro cantos da casa. Tomado por um certo desespero inicial, preferiu trabalhar com privacidade, delineando o romance a mão, como havia feito com seus livros anteriores. Acompanhando as mudanças da natureza, a paisagem branca e gélida cedeu espaço ao verde fulgurante. E, com o passar lento e compassado daquele período, amadureceram criação e criador.

“Foi conversando com um dos escritores que também participava do programa na época que tomei consciência de um importante aspecto do processo criativo literário. Disse a ele: ‘hoje, tive que eliminar todo o primeiro capítulo do livro, umas vinte páginas caíram fora’. Ao que ele respondeu: ‘ótimo, todo livro deveria começar na página vinte. Poucos

autores descobrem isto a tempo”, relembra sorrindo.

Quatro anos depois de voltar dos Estados Unidos, seu livro *Breve espaço entre cor e sombra*, de 1998, recebeu o Prêmio Machado de Assis da Biblioteca Nacional de melhor romance. A partir de então, uma avalanche de recompensas e boas críticas passou a circundar sua produção. Por *O fotógrafo*, de 2004 – que antecedeu *O filho eterno* –, ele recebeu o Prêmio da Academia Brasileira de Letras de melhor romance, o Prêmio Bravo! e o terceiro lugar no Jabuti de 2005.

O livro, que quebra um jejum de seis anos sem publicar ficção – período em que o escritor se dedicou exclusivamente à universidade –, condensa em um único dia a história de cinco pessoas, vivendo em uma Curitiba de 2002. Exímio criador de diálogos rápidos, concisos e cheios de expectativa, que vão, pouco a pouco, revelando as personagens e montando a trama, o escritor consegue neste, como em quase todos seus outros textos, fazê-lo fluir com uma tensão precisa. Mais do que isso, ele aproveita a oportunidade para se aproximar, de uma vez por todas, da capital paranaense.

Assim, após anos de brigas com a cidade, nos primeiros anos do século XXI, Tezza assumiu-se curitibano de coração. Sente aqui uma atmosfera diferente, que só é possível traduzir na ficção. “Tematicamente, Curitiba me forneceu um pano de fundo, uma matéria-prima. Vários romances meus se passam aqui. Eu uso a cidade – se bem que ninguém usa Curitiba, é Curitiba que te tem. Mas acho que ela tem algumas qualidades boas que favorecem a atividade literária, já que é um lugar bastante solitário, em que se fica sempre meio escondido, isolado. Isso te dá certo conforto de tempo para escrever. E também tem a discrição, a maneira silenciosa, um pouco refratária de viver. Você acaba sendo absorvido por isso. Eu, não sairia mais daqui”, revelou, em entrevista a Luiz Rebinski Júnior, publicada em 2008.⁵

Seguindo o mesmo estilo compassado e risonho com que o escritor se expressa, sua maturidade literária foi construída com meticulosa competência, da crítica contundente ao sistema à indiferença e à incompreensão sócio-familiar. Com uma visão de mundo escancaradamente poética, em que se aliam a finura do senso de realidade e da captação do detalhe e a subjetividade da recriação, sua obra se faz de fragmentos e lembranças que restaram dos sonhos desfeitos de uma vida, como se a única saída para os dissabores fosse aquela que pudesse ser posta no papel e ali adquirisse consistência.

Quase três décadas mais moço que o inconfundível Vampiro de capital paranaense, Dalton Trevisan, pode-se dizer que ele pertence a uma outra geração literária, mais moça. Assim como sua Curitiba é meio século posterior à daquele; seus personagens, como ele próprio, também fazem parte de novas formações sociológicas; e as diferenças urbanas, psicológicas e sociais estão todas ali, em sua escrita elegante e eficaz.

Apesar das comparações inevitáveis, após o sucesso inesperado de *O filho eterno* – traduzido para outros idiomas e publicado em países como Itália, Portugal, França, Espanha, Holanda, Austrália e Nova Zelândia –, o romancista sepultou, definitivamente, a possibilidade de ser encarado apenas como um autor de proporções e dimensões locais, para alçar-se entre os grandes nome na literatura brasileira contemporânea.

Ao escrever um novo 'idioma do romance', Cristovão Tezza tornou obsoletas, segundo a crítica, numerosas outras tentativas empreendidas Brasil afora. Mais do que isso, colocou em evidência o grande poder da literatura (universal): apossar-se da vida, transformá-la em arte e, com isto, servir à própria vida.⁶

NOTAS

¹ FARACO, Carlos Alberto. Diálogo. *Série Paranaenses*, n.º 5. Curitiba: Editora UFPR, 1994.

² Trechos de TEZZA, Cristovão. *O filho eterno*. São Paulo: Editora Record, 2007.

³ PAIOL Literário. Cristovão Tezza no Paiol Literário. *Rascunho*, n.º 89. Curitiba, setembro de 2007.

⁴ MARTINS, Wilson. O mundo do Romance (II). *Jornal da Tarde*. São Paulo, 5 de novembro de 1988.

⁵ REBINSKI JÚNIOR, Luiz. O Jabuti de Cristovão Tezza. *Digestivo Cultural*. Disponível em: <<http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2680>>.

⁶ ESPINHEIRA FILHO, Ruy. Drama familiar que poderia ser de qualquer um. *A Tarde*. Salvador, 12 de janeiro de 2008.

Em busca da literatura esquecida

Curitiba é quase que como uma paisagem nascida dos livros, disseram certa vez. Talvez seja mesmo. Uma cidade literária produzida por meio da ficção, saída do imaginário de seus recriadores. A de Cristovão Tezza, enquadrada em molduras urbanas, é uma senhora conservadora, recatada, preocupada com a idade que avança e um tantinho ressentida com o que falam dela. Uma terra de solitários, onde se está sempre meio escondido. Em suas avenidas tricentenárias, em que os pinheiros cederam espaço aos monumentos e edificações, circulam diariamente, invisíveis, algumas dezenas de literatos.

Em tempos passados, no entanto, a jovem metrópole não possuía contornos tão nítidos no mapa da literatura nacional. Se, contemporaneamente, a produção local não fica aquém de nenhuma outra, como afirma a crítica, nos séculos anteriores a cidade esteve constantemente ancorada em seu próprio tempo; às vezes epicentro cultural, às vezes relegada ao esquecimento, padecendo do espírito provinciano e de sua característica resignação.

Na longínqua Curitiba da segunda metade do século XIX, de paisagens naturais, povoada por camponeses e imigrantes europeus, nasciam os primeiros representantes de uma classe literária ainda em

formação. Aspirantes a escritores, cambaleavam entre variados gêneros, da prosa à poesia, arriscando-se até mesmo pelos caminhos dos textos dramáticos e jornalísticos.

Entre os precursores daquele período, o jornalista e político Rocha Pombo foi um dos pioneiros na publicação de romances, contos e ensaios. Nascido em Morretes, aos 23 anos mudou-se para Curitiba, quando começou a editar seus primeiros textos. Seguindo uma linha romântica, seu livro de estréia foi *A honra do barão*, de 1881. Posteriormente, inscreveu-se, aos poucos, na escola simbolista, com obras de traços espirituais e uma atmosfera mística e imaterial.

Nos anos seguintes, multiplicaram-se pela cidade pequenos grupos literários de diferentes tendências. Autores como Emiliano Pernetá, Joaquim Dias da Rocha Filho e Emílio de Meneses passaram a exercer grande influência sobre aqueles que se aventuravam pelos caminhos das letras. Na falta de um mercado editorial concreto, naturalistas e simbolistas, remanescentes românticos e parnasianos ocupavam, com artigos e crônicas, as páginas das principais revistas publicadas na época.

Apesar dos traços incipientes das primeiras produções – “Some-se a isso o isolamento geográfico, o caráter provinciano das formações intelectuais, a carência de bibliotecas e livrarias, a pobreza jornalística, a ausência de contatos com os principais centros irradiadores brasileiros e internacionais”¹ –, por volta de 1895, a ‘aldeia curitibana’ se tornou um dos principais centros literários brasileiros. O primeiro deles, talvez.

Nascia o movimento simbolista, um produto do clima frio, nórdico, “cuja essência residia num mundo de beleza ideal mais real que o tropical; e Curitiba, nessa época, de certo modo europeizada, se mostrava propícia a criar imagens através de símbolos, no sentido de expressar uma expe-

riência sobrenatural na linguagem das coisas visíveis, evocando uma realidade para além dos sentidos”, descreveu Marilda Binder Samways, em sua *Introdução à literatura paranaense*. Foram atraídos, então, para a capital quase todos os olhares literários daquele momento. E, por um curto período, Curitiba fez parte de uma agitação nacional.

Embalado por essa ideologia, um dos destaques da época foi Dário Velloso, literato reconhecido como um expoente simbolista para além das fronteiras locais. Carioca de São Cristovão, ele mudou-se para Curitiba em agosto de 1869, aos 16 anos. Acolhido pela cidade, amou-a como quem encontra um ninho. Aqui, foi professor, jornalista e orador, mas, principalmente escritor. Influenciados por João Itiberê da Cunha, Peladan, Maeterlinck e Stanislas de Guaita, seus textos eram recheados de questões ligadas à abolição dos escravos e à República – as duas grandes preocupações da mocidade brasileira da época.

Igualmente simbolista, Júlio Pernetta também se sobressaiu entre os prosadores do final do século XIX. Tido como precursor da literatura regionalista no Paraná, ele publicou, em 1898, o livro de contos *Amor bucólico*. Deixou ainda inédito, sob o pseudônimo de Ribeiro Garcia, um romance de costumes locais, intitulado *Palo branco*.

Com o ideal absolutamente subordinado à beleza, tais escritores marcaram uma fase de grande importância para a história literária da cidade. Mais do que um ritmo criador, foram responsáveis por estabelecer um ambiente de luta espiritual e intelectual, desencadeando um movimento permanente de renovação das idéias.

Outra das ‘bandeiras de lutas e combates’ da época foi Euclides Bandeira. Curitibaano, nascido em 1876, o escritor possuía forte personalidade e organização intelectual; tanto que, mesmo durante o movimento simbolis-

ta, arriscou-se a produzir textos ora parnasianos, ora espiritualistas. “Homem de características pessoais pitorescas, cuja figura se associava ao conhecido boné com que era visto constantemente, ele chegava ao ponto de não fazer visitas para não tirá-lo. E, caso se fizesse necessário, plantava-se à soleira da porta durante a fala, só para permanecer com a pala sobre a cabeça”, relatou Samways.

E foi no aniversário do mesmo Bandeira que, pouco antes da virada do século, um grupo de jovens da elite intelectual resolveu proclamar sua independência ideológica. Sem estarem ainda muito certos do que queriam se libertar, buscavam apenas um sopro de renovação. O resultado foi o ‘movimento dos novos’ – que de novidade, no campo da literatura, trazia muito pouco, uma vez que seus representantes foram logo absorvidos por aqueles que eles mesmos chamavam de ‘velhos’. Apesar disso, o grupo audacioso, formado por jornalistas, prosadores e poetas de trepidantes atividades, dinamizou a vida intelectual paranaense, dando ressonância às produções locais.

Os motivos que fizeram de Curitiba o centro da superioridade intelectual entre as capitais do Brasil durante o período simbolista, no entanto, foi arrefecendo e passou. “Mesmo com a geração tutelada por Euclides Bandeira, aqueles ideais de pura criação já estavam bem distantes”.

Por volta de 1915, com a inauguração da Universidade Paranaense, a pacata cidade iniciaria uma nova era cultural. Era como se a hora bucólica do sonho tivesse escoado, cedendo espaço para renovação modernista que marcou o período. Os novos comandantes da intelectualidade local passaram a ser Andrade Muricy e Tasso da Silveira, jovens que colocaram Curitiba em comunicação com os demais centros literários do país.

“Dia a dia, ia surgindo um temperamento cheio de neuroses originais,

que iria explodir de emotividade berrante. Os autores paranaenses, então, se rebelaram, pois era imprescindível dar safanões em uma geração que dormia, agitar a pacatez burguesa e comilona da província, sintonizar-se com os 'ruídos futuristas'."

Assim, com produções dominadas por uma insolente boa intenção, nas primeiras décadas do século XX, novos ventos esvoaçaram as páginas da literatura feita na cidade. Os textos caricaturais, os pseudônimos estranhos, as brincadeiras literárias, tudo contribuía para que o passado simbolista fosse, aos poucos, sendo esquecido, superado. Ao menos, naquele momento.

Embora o movimento que se avizinhava não tivesse sido duradouro e fecundo, os jovens daquela época foram corajosos e tentaram participar daquele momento literário – mais influenciado por expoentes de cidades como Rio de Janeiro e São Paulo do que propriamente curitibanos ou paranaenses – mesmo que de brincadeira. Na noite memorável do dia 15 de outubro de 1926, um espírito renovador invadiria a cidade: em uma festa literária no Clube Curitibano, a exemplo do que havia acontecido em São Paulo quatro anos antes, o modernismo vinha a público, com as mesmas características de um movimento coletivo e bombástico.

"Tudo começou quando o escritor gaúcho De Souza Júnior viera a Curitiba para uma conferência sobre literatura dos pampas. Ele trouxe, como credencial, uma mensagem rotineira de saudação dos literatos gaúchos aos daqui, que seria entregue por um jornal local. Nem a mensagem, nem a conferência tinham qualquer ligação com o modernismo. Nem mesmo a visita tinha como objetivo outra coisa que não fosse a da realização da palestra, dentro do interesse de estreitar relações literárias entre o Rio Grande do Sul e o nosso Estado", lembrou Samways em sua *Introdução à literatura paranaense*.

“No entanto, ela serviu de estopim e pretexto para a rebeldia dos moços ante a indiferença da Academia e do Centro de Letras do Paraná, que não deram atenção ao visitante”, complementou. Foi, então, que uma simples noite curitibana, fria como de costume, se transformou em um grandioso festival; a arrancada literária de outubro. Toda elite intelectual lá estava, ao lado de Jurandir Manfredini, Alceu Chichorro, Lacerda Pinto e outros intelectuais.

Durante muitos dias, não se falou em outra coisa na capital, senão da noitada no Clube Curitibano. “Muitos artistas e literatos foram consultados, todos conclamando a vitória do espírito moderno, aquele mesmo de Graça Aranha que tantos renegavam.” Embora o movimento não tenha sido chefiado por ninguém – atribuiu-se apenas o pontapé inicial a Manfredini –, suas idéias propagaram-se não só na literatura, mas nas artes plásticas, na música e até mesmo na política.

Entre os principais representantes daquele momento mental agitado e febril, destacou-se o escritor, jornalista e teatrólogo Octávio de Sá Barreto. Em uma Curitiba com menos de cem mil habitantes, ele foi um dos modernistas pioneiros: escreveu o livro de contos *O automóvel n.º 117* (1925) – um enredo com elementos fantásticos e uma estrutura de suspense surpreendente para a época – e a novela *Palavra que é certo* (1928), entre outras obras.

Nos anos seguintes, apesar de uma e outra manifestação – como o Grupo Editor Renascimento do Paraná, que divulgava a produção local e nacional –, os feitos literários foram abafados por outros segmentos culturais, como as artes visuais e o teatro.

Contudo, em meio ao marasmo literalmente anacrônico, surgiria, na década de 1930, a primeira voz realmente modernista do Paraná: Newton

Sampaio, um dos precursores do conto urbano moderno. Com uma prosa ágil, nervosa e colorida, o escritor foi tão original na ficção quanto na crônica e no ensaio. Apesar da curta extensão de sua obra, em virtude da morte precoce, deixou significativa contribuição; reconhecida pela crítica, postumamente, como uma das grandes fertilizadoras dos terrenos curitibanos.

“O maior contista do Paraná foi um moço chamado Newton Sampaio, morreu aos 24 anos, num sanatório de tuberculose, em 1938; e contra ninguém, neste Paraná, se fez tão grande guerra de silêncio. É que teve, em vida, a coragem de rir dos tabus da província e isso eles não perdoam quando o infiel cai... morto”, escreveu Dalton Trevisan, em 1942, na décima primeira edição de *Joaquim*.²

Sampaio nasceu em Tomazina, interior paranaense, em 1913. Durante a infância tranqüila, já revelava seu espírito inquieto e personalidade marcante. Curioso e inteligente, demonstrou logo cedo o interesse e a vocação pela literatura. Aos 13 anos, passou a viver em Curitiba; no colégio, mostrou-se um aluno exemplar. Também estudou piano, aperfeiçoando-se e compondo, para esse instrumento, valsas e canções.

Três anos depois de mudar-se para a capital, publicou seu primeiro conto, em um periódico local. Contrariando as expectativas familiares, que julgavam que ele seguiria a carreira do Direito por seus dotes literários e de oratória, escolheu cursar Medicina, na Universidade Federal do Paraná – onde ingressou em 1932. Nos anos seguintes, editou, em jornais e revistas, capítulos de um romance inacabado, também de nome *Trapo*, e uma novela intitulada *Remorso*, sob formato de onze folhetins.

“Estou no começo da casa dos vinte, é bem verdade, mas isso não tem nenhuma importância, pois raciocino assim: ‘ou o que a gente escreve presta ou não presta, está certo ou está errado’. Ora, isso pode acontecer

em qualquer tempo de vida, no começo ou no fim da carreira literária”, argumentava Sampaio na época.

Em 1934, ele se mudou para o Rio de Janeiro para concluir os estudos. Quatro anos depois e mais alguns textos publicados, formou-se médico e, adoecido, retornou a Curitiba. Aqui, pouco antes de ser tomado pela tuberculose, recebeu ainda o prêmio Contos e Fantasias, concedido pela Academia Brasileira de Letras a obra *Irmãdade*. A novela de caráter psicológico era composta por uma seleção de nove contos. No entanto, a publicação das 114 páginas que a compunham, com prefácio de Tasso da Silveira, só chegaria ao grande público dois meses após a morte do escritor.

Relegado ao quase anonimato durante os rápidos anos em que contribuiu com a produção literária local, Newton Sampaio já se ressentia, em vida, do ostracismo reinante. “O frescor admirável da paisagem curitibana ainda não entrou no romance nacional. O inédito complexo de raças do planalto ainda não figura no ensaísmo brasileiro. E por que não? Quando se libertará o intelectual paranaense de sua sistemática modéstia, de seu inútil contemplatismo?”, questionava-se em 1937, diante do cenário dorminhoco que imperava na cidade.

Como que atendendo ao clamor de Sampaio, o clima fervilhante, propício a criação, seria retomado em 1946, quando a obscura e provinciana Curitiba viu nascer *Joaquim*, uma revista renovadora e marcante. Sob direção de Dalton Trevisan, Erasmo Pilotto e Antônio Walger, a publicação deu continuidade aos safanões empreendidos na memorável noite modernista de 1926 – apesar das melhores intenções, aquele sopro de renovação havia encontrado eco apenas momentaneamente, perdendo-se no tempo.

“O Paraná, embora se apresentasse em fase de franco desenvolvimento intelectual, graças aos importantes acontecimentos, ainda vivia em clima de

província quanto à aceitação de idéias renovadoras”, apontou Samways. “Oh! as idéias da província...” Eram elas que Trevisan e sua patota queriam, com tanto afinco, extirpar.

Diante do silêncio dos maduros, eram, então, os jovens que se viam na obrigação de se manifestar. “Nossa geração, com trabalho humilde, se propõe a participar de seu tempo, empenhada em servir o homem com sua arte, como puder. Deixará, não por piadinhas a Emílio de Meneses, o sinal terrível de sua passagem, mas com uma arte honesta e séria, iluminada pelo sentimento do mundo e a dolorosa consciência dos seus dias. Não será vã ou inseqüente que almeje, como um sol, espargir os seus raios fúlgidos pela terra. Nem é para tanto, o trabalho de uma só geração. O importante foi a decisão de romper com o passado, nas suas tradições estéreis. É, pois, uma geração sem medo.

Nós, filhos da segunda guerra, não fomos poupados pelos acontecimentos e aprendemos, na própria carne, que somos íntima parte deles. O mundo é um só; os nossos problemas, estéticos ou vitais, são já os mesmos dos moços de Paris ou dos moços de Moscou. Com o amor ao mundo no peito, seja o nosso canto impregnado de terra, homem, liberdade. O grave erro dos lírios foi o de, além da traição de si mesmo, traírem o seu tempo. Não serão perdoados por isso. Só à luz de uma luz da Rua XV é que floresciam os lírios – e o novo dia os matou em pleno coração. Nossa geração reclama o direito de influir no destino do mundo, jamais fará arte paranista, no mau sentido da palavra. Ela fará simplesmente arte. Por tudo, a literatura paranaense inicia agora...”, proclamou Trevisan, em 1947, na décima oitava edição de *Joaquim*.³

Nos dois anos em que circulou, a revista alcançou notoriedade nacional, revelando talentos como Temístocles Linhares e Wilson Martins. Em

meio às inúmeras polêmicas que causou, foi responsável também por uma crítica que iria se tornar recorrente no ambiente literário curitibano: surgia, nas palavras do articulista paranaense Raul Gomes, a constatação de que todos os nomes locais, projetados no cenário nacional, padeciam de negações e julgamentos negativos da parte de seus próprios colegas.

"Nega-se o valor de Emílio Meneses. Omite-se e deprime-se Rocha Pombo. Aponta-se Emiliano Pernetta como mediocridade. Ridicularizam-se ou amesquinham-se os vivos. Em suma, expulsam-se os nossos intelectuais da galeria nacional de valores. E barra-se a entrada de quantos lutam por um lugar ao sol, na literatura nacional", bradou Gomes, em um artigo intitulado *O Paraná não tem glória*, publicado na época.⁴

A autofagia característica da cidade encontraria eco anos mais tarde, em uma Curitiba urbana, já povoada por grandes nomes da literatura nacional; quase todos ressentidos da mania provinciana auto-depreciativa, mas, ao mesmo tempo, tomados por um sentimento de culpa, por também estarem contribuindo com a eternização deste comportamento.

"São pequenos detalhes de uma cabeça urbana ainda com nostalgia das galinhas no quintal, uma certa auto-suficiência orgulhosa e provinciana, a timidez cotidiana e o seu oposto, quando explode, uma extroversão meio fora de foco, que tanto destrói ônibus nos jogos de futebol quanto lincha poetas em primeira página. Há um certo 'espírito punitivo' que está na nossa alma, quem sabe resíduo de um catolicismo camponês, aqui-conservador, que nos encheu de culpa", retomou a questão Cristovão Tezza, em entrevista ao jornalista Marcio Renato dos Santos, publicada em 2003.⁵

"A autofagia é a nossa marca folclórica, por assim dizer. Já é praticamente nosso produto de exportação! No caso de Curitiba, nossa marca é invisível. É um jeitão de ser, bastante complexo, mas que todo

curitibano domina bem”, completou o escritor, um dos responsáveis por, contemporaneamente, projetar a cidade no cenário literário nacional.

A partir dos anos 1950, encerradas as atuações de *Joaquim*, a vida provinciana continuou se arrastando, calma, fria, sem que maiores acontecimentos pudessem sacudir o ambiente cultural. “O Paraná é um estado sem relevo. Poderia afirmar, sem errar por muito que o paranaense não existe, então é tempo de saber se existe ao menos o que se convencionou chamar de literatura paranista, paranaense ou do Paraná”, indignava-se, naquela época, Dalton Trevisan. “Literatura não é fuga ao tempo, nem medo da vida, nem uma gaiola de gralhas azuis”, continuava o talentoso contista que, em poucos anos, iria se resignar ao mesmo silêncio que criticava quando moço.⁶

Em meio à frieza curitibana, surgiram, aqui e ali, alguns escritores de destaque. Em 1960, a professora normalista Pompília Lopes dos Santos foi a primeira a conquistar um prêmio no concurso literário do Centro de Letras do Paraná, com o romance histórico *Origens*. Entre os intelectuais que movimentavam o campo das letras, estavam ainda o prosador e poeta Heitor Stokler de França e seu significativo acervo literário, incluindo contos, romances e textos para teatro; Benedito Nicolau dos Santos, glorificado por reformar a grafia musical em seus textos; o curitibano Apollo Tabora França, com seus contos e trovas, que conseguiram realizar o enlace da ciência com a arte, do lirismo com a sabedoria, da poesia com a cultura; o escritor e crítico Armando Ribeiro Pinto e suas narrativas bem trabalhadas, mergulhadas no experimentalismo lingüístico e no contraponto ideológico; o jornalista e artista plástico carioca Nelson Padrella, premiado no VIII Concurso Nacional de Contos do Paraná, em 1978; Vicente Ataíde, ficcionista que empreendeu a análise do homem moderno através da

narrativa fantástica; entre vários outros prosadores que começaram a escrever no agitado *fin de siècle*.

Ainda que reconhecido sobretudo como poeta, o festejado Paulo Leminski também se incursionou pelos caminhos da prosa, nos últimos anos do século XX. Menos didático ou acadêmico, praticou o recorte e a montagem de estruturas de linguagens móveis, indicando os aspectos mais misteriosos e ilusórios da realidade. Na literatura, ele estava sempre à beira de uma explosão catártica, o que lhe rendeu, ao longo da vida, uma extensa obra. Inventou, desde muito cedo, um jeito próprio de escrever, preferindo quase sempre poemas breves, trocadilhos e haicais.

Embora sua estréia, em 1964, tenha sido no terreno da poesia, ele escreveu, anos depois, *Catatau* (1975), um 'romance-idéia', como foi chamado – e que ocupou nove longos anos de trabalho de seu criador. Trata-se, na verdade, do relato de uma viagem imaginária do filósofo René Descartes ao Brasil, como membro da comitiva do conde Maurício de Nassau.

Em uma prosa experimental, carnalizada, personagens surgem e desaparecem de modo imprevisto, dissolvendo a história e contaminando os vocábulos, as frases e as páginas do livro. Apesar de sua produção na área ser considerada diminuta por parte da crítica, principalmente se comparada às suas investidas poéticas, nos anos seguintes, Leminski escreveu ainda o romance *Agora é que são elas* (1984), a prosa poética *Metaformose, uma viagem pelo imaginário grego* (1995) e o livro de contos *Descartes com lentes* (1995).

Outro renomado ficcionista que se arriscou pelos meandros do discurso reto, foi o escritor Jamil Snege. Curitibano de uma vida toda, nascido em 1939, ele dividia seu tempo entre os livros e uma agência de publicidade. Por conta disso, sua estréia literária só se deu quase aos 30

anos de idade, quando publicou a novela *Tempo sujo* (1968), uma espécie de depoimento de sua geração. Nos trabalhos seguintes, seus textos foram marcados por um constante traço evolutivo, estabelecendo o que a crítica considerou uma 'obra em progressão' e bastante amadurecida.

Entre suas propostas, estava, ainda, escrever um romance do porte de *Cem anos de solidão* (1967), de Gabriel García Márquez – caso alguém se dispusesse a sustentá-lo durante o tempo necessário para tocar a empreitada. Queria provar, na verdade, que os críticos estavam errados quando diziam que na capital paranaense não havia romancistas. Mesmo não tendo realizado o projeto, ele conseguiu mais: tornou-se, com o passar do tempo, a síntese do que havia de mais representativo na cidade em termos de linguagem e de atitude como escritor, muito embora continuasse em sua simplicidade – Snege sabia, exatamente, como se tornar um invisível em Curitiba.

Dono de textos fortes, ele se revelou um paciente artesão das palavras. Seu estilo impecável unia inteligência, ironia, perspicácia e humor, tudo muito bem dosado e temperado com uma impressionante riqueza vocabular. Em prosa, publicou também o livro de mini-contos *O jardim, a tempestade* (1989), as memórias *Como eu se fiz por si mesmo* (1994) e a coletânea de contos *Os verões da grande leitoa branca* (2000), além de crônicas em jornais locais. Vítima de um câncer pulmonar – que determinou sua morte em maio de 2003 –, ele deixou, ao todo, mais de dez obras.

“Se podia esperar quase tudo de Jamil Snege, ele não surpreendia. Só não conseguíamos entender bem onde e quando ele achava tempo para estudar. Estudava para valer, era um atualizado em muitos saberes, com acompanhamento especial do que acontecia na literatura... a ficção importante do mundo todo. Tinha um PC na cuca. Não foi aluno brilhante, não

foi brilhante no ginásio e no científico... nem foi aluno de colégios notáveis. Na álgebra intelectual de Snege, a soma de todos esses negativos dava resultados positivos e estimulantes, embora (intervém o crítico que há em mim) ele tenha sido claramente maior que a sua obra escrita.”, descreveu-o o crítico Wilson Martins, em sua crônica *Paraná vivo* (II).⁷

Após o momento simbolista glorioso do final do século XIX e a pequena renascença literária dos anos 1940 – remanescente da investida modernista empreendida na década de 1920 –, começaria a surgir, enfim, em Curitiba, a partir de 1980, uma inventiva geração de prosadores; autores que iriam impor seu nome no cenário contemporâneo nacional. “Ao lado de Leminski e Snege, emergiram vários realizadores de uma prosa caracterizada pela pluralidade e pela riqueza. Considerando a pequena tradição literária do Paraná, vimos apenas o peso relativo da cidade em termos brasileiros, mas é inegável que a capital viu florescer um número espantoso de bons escritores”, contextualiza o jornalista e crítico literário José Castello.

Entre os frutos dessa fase de renovação, uma das empreitadas literárias mais representativas do período foi aquela empreendida por Valêncio Xavier. Um inventor; um escritor de filmes em livros; causador de uma experiência arrojada de prosa, no mais amplo sentido da expressão. Alguém que enxergava tudo com outros olhos, entendia com uma outra compreensão e compunha seus enredos com palavras, imagens e pensamentos.

“Valêncio Xavier parecia estar, sempre, com pressa. Falava rápido, pensava rápido e escrevia às golfadas, como se manejasse uma caneta elétrica. Enquanto tantos escritores mal escondem, sob a manta da sabedoria, as fraldas da vaidade, ele se comportava como um discreto emissário – alguém que está sempre a serviço de um outro. Um intermediário,

apressado, servindo a algo que o ultrapassa. Valêncio foi um mensageiro – mas de que? Só uma resposta me ocorre: ele foi um arauto da surpresa. Um escritor que se distingue pela mais incerta das sabedorias: a de nunca estar onde devia estar”, descreveu-o Castello, no artigo *Valêncio, o furioso*, publicado em 2008, na ocasião de sua morte.⁸

Considerado pela crítica como uma das reservas de invenção e bom humor em um panorama nem sempre inventivo, muito menos bem humorado da ficção brasileira, ele construiu, ao longo da vida, uma obra consistente e arrojada. Criou um universo mágico, metafórico, propulsor de experiências de leitura inigualáveis. Paulistano, nascido na terra da garoa em março de 1933, desde a infância já se maravilhava com a magia dos livros e dos mundos imaginários.

“Em criança eu já era louco por mágica, lia livros, assistia espetáculos de mágicos, comprava aparelhagem e fazia truques para impressionar a garotada. O truque que eu mais gostava de fazer era o do livro mágico: eu apresentava um livro, folheava mostrando que ele tinha as páginas em branco; folheava outra vez e apareciam somente palavras; mais uma folheada e apareciam somente desenhos; mais outra e se via apenas pautas musicais. Não vou revelar o truque, é contra a ética dos mágicos, mas eu criança tinha inveja de não ter inventado aquele livro”, confessou em entrevista à jornalista Marília Kubota, em 2004.⁹

Após dividir seus anos de juventude entre os estados do Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro, aos 26 anos ele embarcou para Paris. Lá, trabalhou como fotógrafo, eternizando imagens das galerias de arte da capital francesa. Freqüentou também, assiduamente, a cinemateca parisiense. O contato com a efervescência cultural da cidade e com os mentores do dadaísmo, durante o auge da *Nouvelle Vague* francesa, influenciariam de

forma decisiva sua formação.

Preferindo a prosa, nunca se deixou levar completamente pela poesia. Em versos, uma das poucas paixões tardias foi *Anábase* (1924), de Saint-John Perse, um longo poema que conta uma história sem revelá-la. Em seu percurso como leitor, embrenhou-se, desde cedo, pelos universos de Agatha Christie, Alain Robbe-Grillet, André Sant’Anna, Edgar Alan Poe, Lewis Carroll, Mark Twain, Monteiro Lobato, Orson Welles e Elio Vittorini. Com eles, aprendeu o valor da palavra certa, usada na hora certa e com a entonação exata; descobriu que não se deve desperdiçar vocábulos, já que cada um tem em si a densidade absoluta do que quer dizer.

De volta ao Brasil, na década de 1960, o apego e o interesse pelas imagens o levaram a trabalhar na produção de programas policiais para televisão – chegando até mesmo a dirigir episódios do Globo Repórter e a assessorar na roteirização de quadros do apresentador Silvio Santos. Alguns anos mais tarde, mudou-se, enfim, para Curitiba, deixando para trás as lembranças de sua infância e a agitação da produção televisiva. “Sou curitibano”, costumava dizer para justificar sua vinda à cidade. “Moro aqui há 500 anos”, respondia sempre que lhe perguntavam quanto tempo fazia que ele se mudara.

Na sua Curitiba, as experiências anteriores o levaram direto para a incipiente televisão paranaense, sendo considerado, posteriormente, um de seus inventores. Contudo, apesar de sua dedicação, logo se afastou do meio por considerá-lo demasiado comercial. Era um homem razoavelmente honesto, como ele próprio costumava afirmar.

Cinéfilo desde os tempos de suas andanças por Paris, ao desistir da telinha mergulhou direto nas telonas. Em meados de 1975, fundou e dirigiu a Cinemateca do Museu Guido Viaro – espaço que, duas décadas

mais tarde, se tornaria a Cinemateca de Curitiba. Nos anos 1980, fez ainda diversas pesquisas de imagens para os reconhecidos Silvio Tandler, Sylvio Back e Eduardo Scorel. E foi responsável pela formação de uma geração inteira de cineastas paranaenses.

Xavier também produziu suas próprias filmagens, pelas quais recebeu vários prêmios nacionais e internacionais. Trabalhou atrás das câmeras como diretor, assistente de direção, montador, roteirista e consultor. Em seu currículo constam: o vencedor do prêmio de melhor filme de ficção da IX Jornada Brasileira de Curtas-Metragens, *Caro signore Feline* (1980); *O pão negro: um episódio da Colônia Cecília* (1993); *El Cine* (1994), apresentado no Festival de Cinema e Vídeo Latino-Americano de Havana; e *Os 11 de Curitiba, todos nós* (1995), ganhador do Troféu Jangada da Organização Internacional de Cinema do Brasil.

No entanto, a paixão pelo universo cinematográfico não o impediu de construir, em paralelo, uma fértil carreira literária. Trabalhos que ficaram marcados pela total insubordinação às normas, mas por uma inovação sem precedentes – “Escrever torto por linhas certas”, este era seu lema.

Seu primeiro texto publicado foi o conto *Acidentes de trabalho*, em 1963, quando ainda estava em São Paulo. A ele se seguiram o livro *Desembrulhando as balas Zequinha*, de 1927 – que reproduz um estudo sobre as figurinhas de bala; o memorial *Curitiba, de nós* (1975), sobre o artista plástico Poty Lazzarotto; e sua novela de maior sucesso, intitulada *O mez da gripe* – grafada assim mesmo, com z e duas letras p.

Escrito em 1981, o livro é uma engenhosa colagem de gravuras, manchetes e reportagens dos jornais curitibanos de 1918 que, em conjunto, retratam o período em que a epidemia de gripe espanhola assolou a cidade. Tecidos com engenhosidade, três enredos se sobrepõem: a cidade

adocida, o fim da primeira grande Guerra Mundial e uma espécie de história oculta com elementos eróticos e macabros. Só não se encontram ali os elementos de uma prosa convencional.

“Para a época em que foi publicado pela primeira vez, *O mez da gripe* representou uma renovação importantíssima no âmbito da ficção e, eu diria, até da cultura brasileira. A exploração de recursos visuais e de outras formas de discurso dentro do discurso ficcional romanesco – o novelístico, por exemplo – não encontrou precedentes. Em um período extremamente realista da literatura nacional, tivemos aqui em Curitiba uma ruptura dos paradigmas, uma obra experimental que em nada fica devendo para o restante da produção do país”, contextualiza a professora de Literatura Marilene Weinhardt.

Ao começar uma história, o Frankenstein de Curitiba, como era carinhosamente chamado – “O doutor Frankenstein pegava cadáveres e juntava as coisas. É uma definição da minha obra: eu faço arte com pedaços de coisas”, concordava com a definição –, tinha apenas uma vaga idéia do que iria suceder. Em uma primeira fase, coletava material, procurava imagens; considerava-se, aliás, um escravo delas. “Uma imagem tem o valor de mil palavras; uma palavra tem o valor de mil imagens”, repetia.

Seus livros eram, então, montados a partir de frases soltas, recortes, figuras, páginas de jornais e propagandas. Tudo minuciosamente ajeitado, como quem arma um grande quebra-cabeça. “Ele escreve como um cineasta: recorta, ilumina, acopla, monta. É do contraste, da surpresa, da assimetria, que suas palavras arrancam força. Elementos que se deslocam, que se enfrentam, que saltam uns sobre os outros, que se comem, como num tabuleiro de xadrez. Ele tem uma visão larga, audaciosa, da literatura, que escreve para desafiá-la, que com ela faz o que bem entende – e,

agindo assim, exerce como poucos aquilo que há de mais sagrado para um escritor, que é sua liberdade”, decifrou-o José Castello, na crítica *O enxadrista Xavier*, de abril de 2001.¹⁰

“Começa na cabeça, e eu não vou à caça. Em determinados momentos o próprio desenrolar da história pede os elementos que a compõe. Não sou o que se chama de um pensador; se não fosse muita pretensão da minha parte, diria como Picasso disse: ‘eu não procuro, eu acho’. E se reparar bem, você verá que escrevo mais em planos seqüenciais do que em montagem de frases curtas em cortes rápidos, que erroneamente se considera linguagem cinematográfica”, detalhou o inventivo escritor, na entrevista de 2004 a Marília Kubota, como se respondesse às acusações de Castello.

Nos anos seguintes, após *O mez da gripe*, Xavier publicou o conto imagético *Maciste no inferno* (1983); o livro *O minotauro* (1985), que combina de maneira sutil elementos da cultura clássica e *flashes* da mais sórdida realidade urbana, em uma íntima associação entre textos e imagens; a coletânea de contos *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-Nashi-Oichi* (1986); a crônica *A propósito de figurinhas* (1986); a novela *Meu 7.º dia* (1998); e o romance *Minha mãe morrendo e o menino mentido* (2001).

Este último, uma espécie de álbum de lembranças, montado por um homem que mesmo na velhice continua impressionado com os fatos de sua infância – entre eles, a descoberta do amor e do sexo, a relação com a mãe, o medo e o abandono. Um livro sobre coisas que meninos e senis não entendem e não esquecem, que começa com uma piscadela ao leitor – construída pela associação de duas figuras humanas, a primeira com um dos olhos fechado e a segunda com ele aberto – e que foi um dos finalistas do Prêmio Jabuti de 2002, na categoria crônica e contos.

Dois anos depois, o gênio ‘de cabelos espetados para as nuvens’, sob

os quais guardava fervilhantes idéias, editou *Crimes à moda antiga* (2004). Com linguagem ágil e rápida, o livro reúne oito assassinatos escabrosos ocorridos no Brasil e adaptados para as telas entre 1906 e 1930. Suas narrativas misturam o tom sensacionalista dos cinedocumentários e do rádio com fatos ocorridos em uma São Paulo ainda aspirante a metrópole.

Apesar de não fazer uso da colagem gráfica de extrema originalidade, presente em seus livros anteriores, a obra tem, segundo a crítica, importância fundamental na compreensão do equilíbrio entre retalhos verbais e visuais alcançado pelo autor. A mistura de relatos escabrosos, um narrador impessoal e diferentes técnicas narrativas criam uma estranha sensação, como se o livro transportasse seus leitores para um angustiante universo paralelo, em que crimes estúpidos são algo normal.

Complementando sua literatura, aos 73 anos, Valêncio Xavier lançou seu último livro em vida, *Rememorações da menina de rua morta nua e outros livros* (2006). Formado por sete narrativas, ele se alterna entre os tons autobiográfico, fantástico e policial, sem nunca se fixar em um deles; e às palavras escritas voltam a se combinar os recursos gráficos: desenhos, recortes de jornal, embalagens e fotografias. Tudo literatura.

Apesar da vivacidade presente no texto, no encerramento de um dos contos que o compõe, de nome *Coisas da noite escura*, o escritor já vislumbrava um fim inevitável: "O padre tinha rosto cinzento e os olhos vermelhos, as unhas compridas e afinadas na ponta, isso tudo me deixou assustado e resolvi sair: 'Boa noite senhor padre, vou para o hotel'. 'Não, não vai. Vai ficar aqui', disse ele. E me matou, eu Valêncio! Estou morto"¹¹, escreveu, como se antecipasse, literariamente, o fato consumado em dezembro de 2008.

"Herói de si mesmo, ele nunca desejou agradar ninguém. Tudo isso

está em seus livros – toda essa vibração, de quem escrevia não para satisfazer, mas para não morrer. Sua obra fica, agora, como uma herança incômoda, que as futuras gerações de curitibanos devem decifrar. O escritor morre, mas os livros persistem, efervescentes. Para além de suas qualidades ou defeitos, sua literatura preserva a exaltação de existir”, saudou-o José Castello, ao retratar sua furioidade.

Compartilhado do mesmo inconformismo e inventividade de Valêncio Xavier – apesar de alguns anos mais novo –, outro expoente da geração que inovou a literatura realizada em Curitiba a partir dos anos 1980 foi o jornalista, teatrólogo, literato e motorista do famoso Clap, Manoel Carlos Karam. Um sujeito irônico, porém sutil, desleixado, mas dono de uma mordaz inteligência.

Filho de mãe catarinense e pai paranaense, o escritor nasceu na cidade de Rio do Sul, Santa Catarina, em 1947. Durante a infância, dividia-se entre os dois estados, estudando lá e passando as férias aqui. Aos 19 anos, mudou-se definitivamente para Curitiba – “Eu tenho a missão de tomar esta cidade”, brincava –, onde passou a trilhar, pouco a pouco, um caminho de genialidade por entres as pedras da literatura nacional.

Dono de um estilo que misturava ironia, humor e observação crítica, era fascinado pela lapidação da língua portuguesa, ‘a ourivesaria da palavra escrita’. Em seus textos predominaram a ordem direta, as estruturas simples, mesmo nos enredos mais engenhosos e imbricados. Técnico brilhante, sempre encontrava uma fórmula elegante de expor o pensamento; constantemente naquele tom de voz tranqüilo e cordial, mas com firmeza e decisão.

Iniciando a conquista da capital paranaense a que foi predestinado, na juventude, ele se dedicou a duas paixões: cursou Jornalismo, na

Universidade Católica do Paraná, e lá mesmo iniciou sua estreita relação com o teatro, arte que o levou ao encontro direto da literatura. Ainda nos tempos de estudante, atuou como jornalista em jornais, rádios e, anos mais tarde, na televisão. Profissional ao extremo, ocupou as páginas da *Tribuna do Paraná*, na década de 1970, e do jornal *O Estado do Paraná*. Antes de sair da academia, contribuiu ainda na *Rádio Guairacá*.

“Jornalismo e literatura são duas coisas opostas, mas que, na minha vida, começaram e se desenvolveram paralelamente. Me lembro que o jornalismo para mim começou a existir via rádio. Meu avô ouvia muito rádio e eu me acostumei com ele, passei a me interessar pela informação, pela notícia. Ao mesmo tempo, ainda na escola, eu tive a sorte de ter um professor de português que me incentivou a ter gosto pela literatura. Me encantei pelos livros... Já o teatro, este sim eu comecei por acaso”, revelou em entrevista concedida ao programa *Persona*, da TV UFPR, em 2004.¹²

Entre uma aula e outra, em uma manhã de inverno do não tão longínquo 1969, um grupo de estudantes conversava na cantina da Universidade Católica. Eram alunos dos cursos de Comunicação, História, Biologia, Medicina, entre outros. Diante de uma conservadora Curitiba, que fazia teatro com idealismo e amor, tiveram a brilhante idéia de criar uma companhia universitária: nasciam, então, o grupo XPTO e o dramaturgo Manoel Carlos Karam.

Influenciado pela herança teatral do pai, seu primeiro texto dramático foi o polêmico *O velório de Joaquim Silvério dos Reis*, espetáculo que ficou famoso na época por matar uma galinha, no palco, a cada apresentação. “Depois disso, chegamos até mesmo a ter Denise Stoklos como atriz principal de uma peça e Cristovão Tezza na iluminação, ou na sonoplastia...”, recordou na entrevista televisiva de 2004.

Nos dez anos que se seguiram, o jornalista manteve um intenso envolvimento com a dramaturgia. Embora seu interesse pelos livros tenha surgido muito antes, naquele período, o teatro tomou conta por completo de sua literatura. Escreveu e encenou textos como *Hotel luar do sertão*, *Doce primavera*, *Fulano de tal* e *Urubu*; concluindo, ao todo, 20 peças dramáticas. Em uma tentativa audaciosa, também visitou o cinema, escrevendo, com Oscar Milton Volpini e Sylvio Back, o roteiro de *Aleluia, Gretchen*, longa-metragem exibido em 1976.

Mas foi justamente em função da prosa que na década de 1980 ele abandonou os palcos e a literatura dramática – “Eu queria mesmo era escrever livros”, justificava. Apesar de ter acumulado as invejáveis funções de diretor do jornalismo regional da TV Iguazu, jornalista na Prefeitura de Curitiba e editor da TV Paranaense, o engenhoso autor preferiu se dedicar por inteiro ao artesanato das palavras.

“Escrever algo que preste, algo que chame a atenção pelo inusitado, pelo diferente, não pelo igual. O que mais me angustia é a mesmice de tantos. Todos fazem igual no teatro, na televisão, no cinema, nas artes plásticas. Acham que a igualdade os levará ao céu, todos. A morte não iguala ninguém, há caveiras que têm todos os dentes, como disse o Manuel Bandeira”, completou, em anotações datadas de 1988, reproduzidas pelo jornalista Rogério Pereira em *O irônico motorista do Clap*, de janeiro de 2008.¹³

Mestre da desconexão, ele constituiu, desde cedo, uma das vozes mais originais da literatura brasileira. Seu livro de estréia, *Fontes murmurantes* (1985) – que começou a ser escrito cinco anos antes da publicação –, já provava que seria um erro ler sua ficção em íntima conformidade com o bom senso. A partir de então, a escrita espiralada e o despreendimento da linearidade se tornaram marcas permanentes em sua obra.

Audacioso como era, nunca quis ser um escritor de fim de semana. Para isso, se disciplinou a redigir diariamente, levando uma vida em que sempre esteve escrevendo livros: contos, romances, enredo que começavam sempre sem um final determinado. “Assim, eu mesmo tenho surpresas com o que escrevo, não só o leitor”, afirmava. Apaixonado pela prosa, dedicava-se com a mesma frequência à leitura. Dos clássicos aos novos escritores curitibanos, com carinho especial pelo cubano Guillermo Cabreras Infante e pelo francês Georges Perec – “Ambos me desencaminharam legal”, brincava já com os cabelos brancos e a longa barba que fazia parte de sua figura.

Ao primeiro livro publicado seguiram-se *O impostor no baile de máscaras*, de 1992, e *A cebola é uma flor*, de 1995 – romance cujo título foi reduzido apenas para *Cebola* e arrebatou o Prêmio Cruz e Sousa de Literatura daquele ano. Vieram ainda *Comendo bolacha maria no dia de são nunca* (1999), e uma prosa fragmentada, cheia de anotações, introduções, estudos e princípios de geografia, intitulada *Pescoço ladeado por parafusos* (2001).

Um escritor diferente a cada livro, em 2002, ele lançou *Encrenca*, uma saborosa viagem pelas largas ruas de Relva e pelos ruídos do About, o bar sem janelas. Um livro que, como disseram, pode-se abrir em qualquer página e desfrutar a leitura, que também poderia ter se iniciado pelo fim. “O prazer seria o mesmo. Inúmeras janelas se abrem no labirinto de Karam. É só escolher e entrar”, sugeriu Rogério Pereira.

“Eu disse: a sua literatura me espanta muito, revolve coisas com que os escritores não estão acostumados ou em que não entram por puro medo, hoje todos optam pelo mais fácil e têm medo de arriscar, querem o sucesso, a fama com a literatura, são uns iludidos, você, não, você quer fazer da sua literatura uma opção coerente, sem maneirismos ou

tiques nervosos, a sua coerência é muito agradável, seus personagens transitam de um livro a outro, todos poderiam estar em qualquer obra, independentemente da história, as suas tramas são escritas para todos, não privilegia uns em detrimento de outros, o seu estilo é embaralhar, nunca entregar com facilidade, você quer que o leitor se pergunte, se questione o tempo todo, ou então apenas entre e desfrute o prazer da leitura, sem se preocupar com inúmeras voltas, idas e vindas, círculos, caminhos estranhos, armadilhas, que você tão bem engendra”, continuou o jornalista, no melhor estilo karaniano.

No entanto, não foram apenas os leitores locais que se deleitaram com o enredo inventivo. “Li seu livro. Gostei muito do *Encrenca* como título. Gosto da idéia de confusão. Seu romance diz respeito à presença do leitor na história. E todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho. Gosto disso em seu romance, pois cria várias perspectivas. É claustrofóbico e arejado ao mesmo tempo. Um dia, quem sabe, façamos uma viagem juntos até Relva, para beber uma gasosa no About, aquele bar sem janelas”, opinou o renomado lingüista italiano Umberto Eco, em visita a Curitiba no inverno terrível de 1988 – diálogo também reproduzido por Pereira, em 2008.

“Você vai gostar de Relva. É uma cidade boa para viver, dirigir e jogar futebol. As ruas são largas e dá para correr à vontade, sem se preocupar com a polícia de trânsito e as multas. Mas o pessoal anda abusando por lá e a prefeitura de Relva estuda um projeto para colocar guardas em cima das árvores e de alguns postes com uma máquina fotográfica de supervelocidade, para flagrar os motoristas mais apressados. Em Relva, imaginação e memória fizeram uma mistura. Imagina se a idéia vai pra frente e a cidade se enche desses guardas aéreos, que antes de existirem

já são chamados de pardais. Espero que a idéia não vingue, senão terei de vender o meu bom e velho Clap. Não suportarei andar devagar”, respondeu o espirituoso Karam.

Em 2004, embora ainda continuasse desconhecido do grande público, ele editou seu último livro em vida, o romance *Sujeito oculto*; um enredo em que fragmentos de tramas, retalhos de uma história e cacos de vitral são minuciosamente dispostos com precisão e preciosidade para desaprumar o leitor.

O livro é narrado por um matador de aluguel sem nome, muito comprometido com sua atividade profissional. Não se sabe a mando de quem ele mata e nem o que faz com o pagamento, apenas que leva uma vida pacata e sem grandes ambições, exceto a obsessão de jamais falhar. “Troquei a camisa por uma de dois bolsos, a velha mania de acreditar que poderia precisar deles, que não bastariam os bolsos da calça e do paletó, porque existem profissões que dependem de bolsos”.¹⁴

Nada se sabe também dos motivos que o levam a exercer tal ofício, tampouco do que fizeram suas vítimas para merecerem a execução. É visível apenas a aposta na experimentação estética empreendida pelo inventivo escritor, que assume um alto risco ao oferecer um personagem fora da lei, que se emaranha em sua solidão, observando a si mesmo.

“Não se trata de uma experimentação ingênua e rasa, mas de um alvo que foi desenhado cuidadosamente, e atingido na mira, em uma tentativa única e certa. É a conjugação mais perfeita entre forma e conteúdo, na qual um é servo do outro, constituindo uma composição homogênea e forte”, apontou Guida Fernanda Bittencourt, na crítica *Um assassino necessário*, publicada em janeiro de 2005.¹⁵

Por não gostar de falar sobre seus textos, para não interferir na leitura

nem induzir os leitores, Karam não chegou a confirmar se o matador de *Sujeito oculto* seria ou não um pistoleiro sem escrúpulos. Querendo passar quase tão despercebido como o próprio personagem, dizia apenas que, como escritor, tratava da imperfeição humana, imperfeitamente.

“Por que tudo tem de ter um começo, um meio e um fim? É isso mesmo, sou contra as regras que inventam regras. Crio mundos e não consigo mais sair deles, não consigo abandoná-los, os meus lugares me consomem, me afligem e, ao mesmo tempo, me dão imensa alegria. Sempre estou preso, estou eternamente na casa tomada de Cortázar”, afirmou, nas anotações de 1988.

“Ele é assim mesmo. Sempre em busca dos inúmeros sentidos que a vida nos apresenta, anda, e como anda!, pelas ruas da cidade a pensar na cidade e como ela nos incendeia a vida, nos sufoca, nos oprime e nos tira o pouco sono que nos resta”, explicou Rogério Pereira, como se mantivessem um diálogo póstumo.

Amante dos chapéus, no inverno e no verão, e das repentinas mudanças do clima curitibano, Manoel Carlos Karam se despediu da cidade em dezembro de 2007. Mais que uma biblioteca com três mil volumes, doada à Prefeitura de Curitiba, e alguns textos inéditos – como o livro *Jornal da guerra contra os Taedós*, publicado após sua morte, em 2008, pela Kafka Edições –, ele deixou um vácuo na produção da literatura local. Uma inconformidade diante da não divulgação de um escritor tão inconformado, tão genial.

Apesar das perdas literárias irreparáveis, a Curitiba de cores cinzas e quase dois milhões de habitantes adentrou o século XXI com um grupo de escritores considerável. Tanto que, diante dos grandes nomes que aqui se escondem, o crítico e escritor Nelson Oliveira chegou a dizer que,

todas as vezes que se põe a pensar sobre os prosadores mais arrojados dos últimos tempos, acaba sempre voltando sua atenção para o mesmo ponto geográfico. “Não tem jeito, o país é gigantesco, mas as reflexões sobre a linha mais inquietante da literatura brasileira sempre me conduzem ao mesmo lugar. Não, não se trata de São Paulo ou do Rio de Janeiro. Tampouco de Porto Alegre. Refiro-me a Curitiba. Se o assunto é talento e transgressão, detalhes de determinadas ruas e de certas praças ressurgem cheios de cor e brilho, trazidos pela livre associação de idéias”, postulou, na crítica publicada no *Jornal da Poesia*, em março de 2005.¹⁶

Se, conforme Oliveira, há a Curitiba de Paulo Leminski, a de Dalton Trevisan – dois de seus filhos mais célebres, que revolucionaram a poesia e a prosa –, há também a capital menos conhecida, porém tão inovadora quanto, de Wilson Bueno, Fábio Campana... E porque não dizer de Paulo Venturelli, Roberto Gomes, Carlos Machado e Paulo Sandrini. Todos eles autores que se dedicam, diariamente, à recriação dos mais variados temas, em diferentes estilos. Dos ‘joãos’ e ‘marias’ que percorrem as ruas da cidade às histórias nascidas em distantes estados brasileiros; das narrativas realistas, repletas de uma apreensão objetiva do homem, aos devaneios subjetivos, imaginários, mágicos.

E, assim, mesmo com a impiedade do olhar de muitos e o apoio de poucos, o cenário das letras vai se refazendo. Permanecem alguns nomes já consolidados, solidificam-se aqueles em desenvolvimento e surgem os novos, responsáveis por dar continuidade ao jovem projeto literário curitibano.

NOTAS

¹ Trechos de SAMWAYS, Marilda Binder. *Introdução à literatura paranaense*. Curitiba: Livros HDV, 1988.

² TREVISAN, Dalton. Notícia de Newton Sampaio. *Joaquim*, n.º 14. Curitiba, junho de 1947.

³ TREVISAN, Dalton. Editorial. *Joaquim*, n.º 18. Curitiba, outubro de 1947.

⁴ GOMES, Raul, citado por SAMWAYS, Marilda Binder. *Introdução à literatura paranaense*. Curitiba: Livros HDV, 1988.

⁵ SANTOS, Marcio Renato dos. Curitiba está inteira no que escrevo. *Caderno Idéias*, n.º 3. Curitiba, setembro de 2003.

⁶ TREVISAN, Dalton. As alegres comadres de Curitiba. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 08 de junho de 1951.

⁷ MARTINS, Wilson. Paraná vivo (II). *Gazeta do Povo*. Curitiba, 18 de abril de 2009.

⁸ CASTELLO, José. Valêncio, o furioso. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 06 de dezembro de 2008.

⁹ KUBOTA, Marília. O fantástico mundo de Valêncio Xavier. *Portal Cronópios*. Disponível em: < <http://www.cronopios.com.br/blogdotexto/blog.asp?id=3971> >.

¹⁰ CASTELLO, José. O enxadrista Xavier. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 04 de maio de 2001.

¹¹ Trecho de XAVIER, Valêncio. *Rememorações da menina de rua morta nua e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

¹² MANUEL Carlos Karam, jornalista e escritor. *Persona*. Curitiba: TV UFPR, 2004. Programa de televisão.

¹³ PEREIRA, Rogério. O irônico motorista do Clap. *Rascunho*, n.º 93. Curitiba, janeiro de 2008.

¹⁴ Trecho de KARAM, Manoel Carlos. *Sujeito oculto*. São Paulo: Barcarolla, 2004.

¹⁵ BITTENCOURT, Guida Fernanda. Um assassino necessário. *Rascunho*, n.º 53. Curitiba, janeiro de 2005.

¹⁶ OLIVEIRA, Nelson. Inescritos, de Luci Collin. *Jornal da Poesia*. Disponível em: < <http://www.revista.agulha.nom.br/nelsonoliveira9.html> >.

Literatos de caligem

Em um bater de asas discreto e silencioso, todas as manhãs, ele abandona a clausura, na esquina das ruas Amintas de Barros e Ubaldino do Amaral, rumo ao centro da cidade. Certificando-se sempre de que não há ninguém a espreitá-lo, desce pela Rua XV. Às vezes, vai direto à confeitaria se deliciar com a broinha de fubá mimoso, sua preferida; ou então, perambula descompromissadamente pelas vizinhanças da Reitoria, entre carrinhos de amendoim, algodão-doce, batatinha frita e melancia em fatia, chegando, enfim, ao Passeio Público. “Bom dia, Curitiba – ó vaca mugidora que pasta os lírios do campo e semeia fumegantes bolos verdes de sonho.”¹

Conhecedor do clima da cidade – “Essa friagem de Curitiba... Só piora a minha bronquite” –, veste quase sempre um modesto agasalho. O tênis e a calça de tergal fazem conjunto com seu adereço favorito: o inseparável boné a esconder o rosto e os cabelos brancos, que teimam em amparar-se no pescoço. Falam por aí que ele conversa com quase todo mundo na rua, que tem inúmeros amigos entre a gente simples da cidade; outros comentam que, em sua sisudez, está insistentemente a mudar seus itinerários para nunca ser reconhecido ou encontrado.

Dizem que ele não gosta de escritores. Considera-os todos pedantes, vaidosos, aborrecem-no com suas intriguinhas da província. Que odeia

leitores curiosos, principalmente os mais fanáticos, que insistem em atormentá-lo, conversar sobre seus contos, escrever dissertações e teses sobre eles. Parece que também não gosta de professores de Literatura e menos ainda de críticos literários. “Na fúria do ressentido, busca atingir as nossas glórias: Emiliano, a poesia, Mossurunga, a música, De Bona, a pintura.”

Em sua aversão à vida literária, recusa-se veementemente a participar de lançamentos de livros, entrega de prêmios, mesas-redondas ou sessões de autógrafos. Muito menos de entrevistas ou reportagens jornalísticas. “Um talento não se lhe pode negar: o da promoção delirante. Com falsa modéstia, não quer o retrato no jornal – e o jornal sempre a publicá-lo. Nunca deu entrevista – e quantas já foram divulgadas, com fotos e tudo? Negar o retrato ao jornal é uma forma de vaidade, a outra face diabólica do cabotino.”

“Exibicionista, ai desgracido, quer o nome sempre em evidência. Já ninguém fala ou escreve sobre seus livros – e quem os suporta, um por ano, todo ano?” Ainda assim, foge da imprensa como seus pequenos meliantes fogem da polícia. Desconfiado, inquieto e atento, em seus vôos matinais, está sempre a olhar para frente, para trás, para os lados. Todo cuidado é pouco. Em qualquer esquina pode haver um repórter, um fotógrafo; ou, pior ainda, um cinegrafista intrometido. “Não olhe cara feia. Não olhe que está perdido.”

A passos apressados, ainda antes do almoço, ele volta para seu castelo. Uma casa pequena, um tanto velha, localizada no tradicional bairro do Alto da Glória – vizinha de Cristovão Tezza. O muro, pintado de um cinza carcomido pelo tempo em que se misturam pichações ilegíveis, acrescenta à fachada um tom misterioso. Aqueles que já se arriscaram a escalá-lo contam que, do outro lado, há um imenso gramado verde, bem cuidado, porém sempre vazio; as janelas grandes e anacrônicas protegidas por

finos tecidos que abafam a claridade.² “Atrás da cortina, vigiando a rua, o contista se repete: Pobre Maria, pobre João que, em toda casa de Curitiba, se crucificam aos beijos na mesma cruz.”

Talvez seja verdade; talvez não. Quando se trata do Vampiro curitibano, nunca se pode ter certeza sobre a veracidade das informações – nem mesmo essas aqui, que encobrem com letras miúdas e negras a candura branca de cada página. Personagem de si mesmo, assim como na literatura, as histórias que o rondam parecem sempre ter um pé na ficção e outro na realidade, sem nunca deixar claro onde começa uma e termina a outra.

A única coisa que se pode ter certeza é que Dalton Trevisan se tornou o grande contista brasileiro do século XX; cargo que ocupa desde o começo da década de 1970, quando, ao lado de Rubem Fonseca e, posteriormente, João Antônio, Osman Lins, Caio Fernando Abreu e Márcia Denser, empreendeu uma revolução no gênero – não só na temática, mas, sobretudo na forma. Mais do que isso, segundo a crítica, ele inaugurou uma nova fase literária, responsável por recolocar o conto brasileiro em seu lugar de destaque. Desde então, sua obra ganhou notoriedade internacional, com seguidas edições, reedições e traduções. Dezenas de livros, centenas de contos e um mundo só, cuja capital é uma cidade imaginária chamada Curitiba.³

O escritor, dono de uma experiência literária que já soma mais de seis décadas, nasceu no inverno de 1925, em Colombo, região metropolitana da capital paranaense. “Foi uma madrugada, friorenta e úmida, de um 14 de junho, que nasci... Ao invés de escolher uma noite cálida e poética, em que a lua – minha namorada mais inconstante – estivesse a passear sonhadoramente, fui surgir nesta barca-de-noé, em uma madrugada trêmula e encapuçada”, descreveu em uma das poucas vezes em que falou

explicitamente de si e de sua biografia, no jornal *Tingui*, do distante 1940.⁴

Desde a adolescência, ele se dedicou aos livros. Conheceu, muito cedo, autores estrangeiros como Homero, Kafka, Fiódor Dostoiévski, Liev Tolstói, Marcel Proust, James Joyce, Stendhal, Flaubert e Goethe. Mergulhou também em leituras nacionais, dos clássicos aos modernistas, passando por Graciliano Ramos, Machado de Assis, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, entre outros. Apesar da desenvoltura com as letras, diante dos mestres, sentia-se quase sempre em desvantagem.

“Um desânimo profundo tomava posse de meu ser. Tinha ódio, tinha vergonha, tinha fome... E por quê! Por quê? E todas as cousas lhe respondiam, unânimes: ‘és um fracassado!’ – E um frio traiçoeiro e terrível principiou a me esfriar os pés. Apressei os passos, quase correndo. A cabeça a estalar, em fogo. Um vácuo impressionante atraía-me. E o frio ocultando a cabeça em chamas, o vácuo a me precipitar e no fundo do cérebro, um turbilhão de sons a gritar, violenta e insolitamente: ‘fracassado... fracassado... fracassado’”, retratou-se, poeticamente, em seus primeiros textos, reunidos sob o título de *Contos inacabados* (1940). Na época, com 15 anos incompletos, era ainda um menino que gostava de colecionar e trocar gibis.

Antes de formar-se bacharel em Direito pela Universidade Federal do Paraná, ele trabalhou na fábrica de louças da família. Foi ainda repórter policial e crítico de cinema em alguns periódicos curitibanos. Embalados pelo furor juvenil – “No fundo de cada filho de família dorme um vampiro” –, seus textos e crônicas da época já apresentavam o espírito combativo e inconformista que lhe corroia a alma e que, mais tarde, se tornaria sua marca registrada. “Sou profeta raivoso de Curitiba? Mal de mim, aborreço desde logo o píffio trovador.”

Contudo, seus primeiros passos definitivos rumo ao universo literário seriam dados no terreno da poesia, em um período em que o futuro Vampiro preferia os doces versos dos sonetos às mordidas ardilosas de uma prosa ressonante. Além de *Contos inacabados*, ele teria escrito dois outros livros em versos, *Sonetos tristes* e *Visos*, ambos nos primeiros anos da década de 1940, e a novela *Sombra nas sombras* (1942); todos eles renegados posteriormente pelo próprio criador.

Em 1946, levando na bagagem a experiência de ter dirigido o jornal *Tingui*, o jovem de futuro promissor, escritor convicto, fundou uma das revistas literárias mais importantes do cenário brasileiro do século XX. A lendária *Joaquim*, 'em homenagem a todos os Joaquims do Brasil'.

Aliando um projeto gráfico ousado e arrojado a textos modernos e revolucionários, o periódico lhe serviu como um laboratório experimental. Apesar de ter sobrevivido somente dois anos, foi também o estopim de inúmeros burburinhos que agitaram o ambiente cultural e artístico curitibano. E Trevisan, um de seus mais atuantes polemizadores.

"Não tenho dúvidas de que, se o Sr. Dalton já agora é um dos grandes contistas da literatura brasileira moderna, sua arte literária ainda se aperfeiçoará com o amadurecimento de sua personalidade. Pois esse é um valor que não se adquire quando se quer, mas quando ele se apresenta: o tempo. A menos que a própria vida não nos surpreenda e faça do sr. Dalton Trevisan nada mais que um menino-prodígio. Não se o próprio contista terá observado essa ilação que se pode tirar dos seus trabalhos, mas qualquer leitor sente, ao seu contato, que aquelas vidas não terminarão ali, que existe, além delas, um mistério que o próprio contista, possivelmente, não poderá decifrar e que será a chave com que poderíamos obter o esclarecimento definitivo ", adiantou Wilson Martins, na

décima quarta *Joaquim*, de outubro de 1947.⁵

Vinte e uma edições após sua polêmica aparição na provinciana Curitiba, a revista parou de circular, deixando órfã uma geração inteira de poetas, prosadores e críticos literários. *Joaquim* já tinha dado seu recado, já havia atingido seus objetivos. “Era chegado o momento de realizar obras, não ficar só em ensaios”, explicou Marilda Binder Samways, em sua *Introdução à literatura paranaense*. Iniciava-se, então, uma nova etapa, marcada pela íntima relação entre escritor, sua cidade e sua literatura. Uma dedicação eterna ao conto, praticado segundo um estilo pessoal; uma viagem.

“Curitiba que não tem pinheiros, esta Curitiba eu viajo. Curitiba, onde o céu azul não é azul, Curitiba que viajo. Não a Curitiba para inglês ver, Curitiba me viaja. Curitiba cedo chegam as carrocinha com as polacas de lenço colorido na cabeça – galiii-nha-óóó-vos – não é a profonia do Guarani? Um aluno de avental branco discursa para a estátua do Tiradentes.

Viajo Curitiba dos conquistadores de coco e bengalinha na esquina da Escola Normal; do Gigi, que é o maior pidão e nada não ganha (a mãe aflita suplica pelo jornal: ‘não dê dinheiro ao Gigi’); com as filas de ônibus, às seis da tarde, ao crepúsculo você e eu somos dois rufiões de François Villon.”

Como se seguisse o conselho de Wilson Martins – “Contra o tempo nada pode, só o bom prevalece” –, a figura do menino prodígio deixou-se arrastar pelo dias, meses e anos. Depois de quase uma década publicando seus contos em livretos artesanais de papel-jornal, à maneira dos cordéis, numa espécie de laboratório particular, em 1958, ele lançou seu primeiro livro de repercussão nacional, *Novelas nada exemplares*. Abria-se um novo universo literário, em que os textos extrapolavam o mero registro dos conflitos sociais, expondo as tensões mais latentes do ser humano.

“Nada melhor do que adentrarmos os 30 contos de *Novelas nada*

exemplares. Aí está a essência da obra de Trevisan, e também os pilares que a sustentam até hoje. Tudo que dá sabor e força a seus contos está ali. Desde Pedrinho – que abre o livro com a frase: ‘O menino puxou a saia da mãe e queixou-se da dorzinha de cabeça’ – até Penélope, que fecha o livro com: ‘Abre a porta, pisa na carta e, sentando-se na poltrona, lê o jornal em voz alta para não ouvir os gritos do silêncio’. O gosto de percorrer este livro está em descobrir que o mundo de Dalton abre-se e fecha-se o tempo todo. Estamos diante das mesmas histórias, dos mesmos personagens? Não, simplesmente estamos diante de nós mesmos”, descreveu Rogério Pereira, na crítica *A mordida que virou apenas carícia*, publicada no jornal *Rascunho*, em junho de 2004.⁶

Considerado o verdadeiro marco inicial de sua trajetória como contista, o livro rendeu a Trevisan, no mesmo ano, o prêmio do Instituto Nacional do Livro e o Jabuti. Mais do que isso, o escritor iniciou ali um projeto literário, original e inventivo, que seria mantido – com pequenas alterações – ao longo de toda sua obra. Uma escolha por elementos marginais, pelo submundo e pelas pequenas tragédias cotidianas; nada de famílias tradicionais e seus antepassados ilustres, nem mesmo os ricos banqueiros ou a elite curitibana.

“Curitiba, não a da Academia Paranaense de Letras, com seus trezentos milhões de imortais, mas a dos bailes no 14, que é a Sociedade Operária Internacional Beneficente ‘O 14 de Janeiro’; das meninas de subúrbio pálidas, pálidas que envelhecem de pé no balcão, mais gostariam de chupar bala Zequinha e bater palmas ao palhaço Chic-Chic; dos Chás de Engenharia, onde as donzelas aprendem de tudo, menos tomar chá; das normalistas de gravatinha que nos verdes mares bravios são as naus Santa Maria, Pinta e Niña, viajo que me viaja.”

Em 1965, com o lançamento de *O vampiro de Curitiba*, seu nome – e também sua alcunha cabotina – cristalizou-se, definitivamente, no cenário literário nacional. Composto por doze contos, o livro narra a história de Nelsinho, um vampiro decaído, egocêntrico e obcecado em possuir todas as mulheres que lhe cruzam o caminho. Um macho predador, que usa várias armadilhas para capturar suas presas. Já seu criador, um tímido confesso, tornou-se, desde então, cada vez mais arredo à imprensa e à vida social.

Enclausurado em seu castelo, ele desenvolveu uma dedicação quase que religiosa à literatura. Nas mais de duas dezenas de livros que publicou posteriormente – boa parte deles contemplada com premiações nacionais –, continuou a (re)criar um universo ficcional povoado por personagens angustiados, violentos ou simplórios. Firmou-se retratista de cores reais, com pinceladas de uma impiedosa crueldade.

“Dalton Trevisan é um osso fininho de peixe na garganta de Curitiba; uma farpa embaixo da unha recém-cortada; uma pedra no sapato das moçoilas traquinas de coxas acesas; um vendaval a desgrenhar o penteado encharcado de laquê da madame a ciscar ao encontro do amante na alcova proibida. Não mata, mas incomoda. E como! Dalton desnuda Curitiba, suas gentes e hipocrisias há décadas. Faz aquela professora da Universidade suspirar sob a pele flácida do pescoço, desejosa de uma mordidinha do Vampiro. O escritor frustrado o mira de esguelha, com a inveja a fustigar-lhe as teorias estranguladas no sovaco. Dalton caminha anônimo por uma Curitiba que se rende ao seu amor fantasiado de ódio, ironia e desprezo. A cidade o habita, os corpos são dilacerados por sua literatura e expostos na sala de jantar; alguns cheiram mal. Muito mal”, acrescentou Rogério Pereira, em sua *A mordida que virou apenas carícia*.

Se em uma primeira fase, como insistem em delimitar os críticos,

Trevisan se concentrou em dar intensidade aos conflitos entre o meio rural e urbano que assolava sua cidade inventada, com narrativas mais extensas e repletas de material literário – como acontece, por exemplo, em *Desastres do amor* (1968), *A guerra conjugal* (1969) e *Rei da terra* (1972) –, na década de 1980, sua preocupação estética se deslocou para o campo da linguagem. Em *Essas malditas mulheres*, de 1982, ele inventaria os ‘mini-contos’, narrativas curtas com uma linguagem extremamente condensada.⁷

A partir de então, uma obsessão pelo enxugamento lingüístico, como quem suga o sangue de cada vocábulo, tomou conta de seus trabalhos – com a exceção de *A polaquinha* (1985), seu primeiro e único romance. Adotando um estilo minimalista, ele se rendeu ao ‘conto-haicaí’, às ‘miniestórias’ ou vinhetas que, muitas vezes, nem títulos ganharam.

Em livros como *Pão negro* (1988), *Ah, é?* (1994), *Dinorá: novos mistérios* (1995), *Pico na veia* (2002) e *Capitu sou eu* (2003) – todos girando em torno dos mesmos personagens, dramas e cenários – surgem diferentes experiências formais de corte, redução e verticalização. A continuação de uma viagem, agora empreendida rumo à síntese, ao tratamento poético da linguagem que valoriza a precisão, o subentendido e o enigmático.

“Não viajo todas as Curitiba, a de Emiliano, onde o pinheiro é uma taça de luz; de Alberto de Oliveira do céu azulíssimo; a de Romário Martins em que o índio caraíba puro bate a matraca, barquilhas duas por um tostão; essa Curitiba merdosa não é a que viajo. Eu sou da outra, do relógio da Praça Osório que marca implacável seis horas em ponto; dos sinos da Igreja dos Polacos, lá vem o crepúsculo nas asas de um morcego; do bebedouro da pracinha da Ordem, onde os cavalos de sonho dos piás vão beber água.”

Foi só aos 80 anos, com *Rita, Ritinha, Ritona* (2005) – livro que foi seguido por *Macho não ganha flor* (2006) e *O maníaco do olho verde*

(2008) –, que o escritor retomou suas origens. Dono de uma maturidade literária sem precedentes, ele adentrou o século XXI em uma nova fase, devolvendo a seus leitores o prazer da narrativa mais longa, aquele mesmo que a rapidez havia roubado. Ressurgia, então, o mestre atemporal do conto, hábil narrador, jogador implacável das palavras.

Ao evitar a vinheta, obsessão de suas últimas obras, segundo a crítica, ele deixou de ser estritamente minimalista para apostar em um erotismo carregado de citações poéticas e líricas. Porém, a delicadeza presente nas narrativas não lhe abrandou a verve crítica. Implacável, continuou a viajar pela cidade, nem um pouco inofensivo, apenas mais atento ao prazer demorado de um bom texto.

“Curitiba, aquela do Burro Brabo, um cidadão misterioso morreu nos braços da Rosicler, quem foi? quem não foi? foi o reizinho do Sião; da Ponte Preta da estação, a única ponte da cidade, sem rio por baixo, esta Curitiba eu viajo. Curitiba sem pinheiro ou céu azul, pelo que vosmecê é – província, cárcere, lar –, esta Curitiba, e não a outra para inglês ver, com amor eu viajo, viajo, viajo.”

Ao longo dos anos em que construiu, silencioso e quase invisível, sua trajetória, Dalton Trevisan se manteve um atento observador do presente. Mesmo assim, preferiu, quase sempre, retratar em seus contos uma cidade provinciana, povoada por indivíduos e paisagens dos anos 1940 e 1950. Sua fascinação por uma Curitiba com contornos do século passado, como se fosse possível apreendê-la, imortalizá-la, o levou a uma busca incessante, manifestada nas repetições de situações, personagens e temas, que se multiplicaram em infinitas voltas.

Embora esse seu universo ficcional sem saída tenha sido responsável pela construção de uma obra na melhor tradição literária da narrativa

contemporânea, ele lhe rendeu também polêmicas, leitores ávidos e algumas alfinetadas críticas; condenações que, desde logo, se transformaram, com maestria, em irônicos textos saídos de sua própria pena.

“Há que de anos escreve ele o mesmo conto? Com pequenas variações, sempre o único João, a mesma bendita Maria. Peru bêbado que, no círculo de giz, repete sem arte nem graça passinhos iguais. Falta-lhe imaginação até para mudar o nome dos personagens. Aqui o eterno João: ‘Conhece que está morta.’ Ali a famosa Maria: ‘Você me paga, bandido.’

Quem leu um conto já viu todos. Se leu o primeiro já pode antecipar o último – antes mesmo que o autor. É a sua sagrada família de barata leprosa com caspa na sobancelha, rato piolhento com gravata de bolinha, corruíra nanica com dentinho de ouro. Trincando broinha de fubá mimoso e bebendo licor de ovo?

Mais de oitenta palavras não tem o seu pobre vocabulário. O ritmo da frase, tão monótona quanto o único tema, não é binário nem ternário, simplesmente primário. Reduzida ao sujeito sem objeto, carece até de predicado – todos os predicados”, zombou dos críticos, no conto *Quem tem medo de vampiro?*

Entre os retratos fiéis de polacas de coxas fosforescentes, velinhos assanhados e galãs de bigodinho, sua maior contribuição, desde a inventiva *Joaquim*, foi calcar Curitiba no mapa da literatura nacional e, talvez, até mesmo internacional – considerando as inúmeras traduções pelas quais passaram seus livros. Além disso, ele conseguiu acender a chama literária no coração de muitos outros escritores que, maravilhados, desafiados ou irritados com suas obras, fizeram da cidade, sobretudo neste começo de século, o berço de seus livros.

Apesar de lhe atribuírem, de longa data, a responsabilidade por projetar

a temida sombra literária, inexorável e inexaurível, sobre a qual nenhum outro literato curitibano conseguiria se sobressair, ele deixou marcas reconhecíveis nos trabalhos de autores como o próprio Cristovão Tezza, entre muito outros. Até mesmo Wilson Bueno, que em 2005 disparou ferrenhas críticas contra ele, reconhece-o como maior escritor brasileiro, é leitor obsessivo de seus textos e também teve sua carreira literária intersectada pelo Vampiro.

“A repetição, sobretudo nos últimos livros, chega às raias de um canhestro paroxismo. À medida que o tempo foi passando, Dalton Trevisan foi se tornando um escritor menor, literal e figurativamente. Este seu último livro é uma bobagem, dada a esterilidade da repetição. Tirando alguns momentos extremamente melodramáticos, dos últimos livros eu salvaria *Pico na veia*”, disparou Bueno, na ocasião do lançamento do livro *Rita, Ritinha, Riçona*, em uma reportagem publicada pelo jornal *Gazeta do Povo*, em maio de 2005.⁸

“Reduzido às atuais circunstâncias, fosse eu Dalton Trevisan, em benefício de seus próprios leitores, já teria pendurado as chuteiras. João Cabral de Melo Neto é um grande exemplo de quem soube encerrar a carreira. Está na hora de Dalton escrever um livro de memórias. É o artista supremo de seus quatro primeiros livros”, completou com toda sua acidez, acrescentando que literatura, para ele, deve ser sempre uma surpresa, feitiçaria, bruxedo e imprevisibilidade. “O Dalton de hoje não é aquele da minha juventude, que nos surpreendia escandalosamente com um texto como *Uma vela para Dario*. Mas ele é, seguramente, um dos maiores escritores brasileiros vivo”, remediou.

Wilson Bueno conheceu Dalton Trevisan quando ainda era um menino, aos 12 anos. Na época, bastante interessado por literatura, resolveu descobrir quem era o aclamado diretor da extinta revista *Joaquim*, em uma

rápida visita á vidraçaria da família Trevisan. Muito bem recebido por um Vampiro ainda em formação, ele ganhou das mãos do próprio uma cópia de *Novelas nada exemplares*, ainda em papel-jornal grampeado. Mais do que isso, o contista lhe emprestou um exemplar de *Cartas a um jovem poeta*, de Rainer Maria Rilke, um clássico da literatura alemã para aqueles que queriam aprender a escrever.

Naquele final da década de 1950, Bueno já morava na fria Curitiba – nascido em 1949, é natural de Água do Salto, cidade vizinha de Jaguapitã, no sertão do norte paranaense. Sempre muito curioso pelo mundo e pelas histórias que podiam ser contadas sobre ele, ao lado de seu inseparável amigo de infância, Luiz Manfredini, já havia se apaixonado pelos livros.

Começou com *O pavão misterioso*, de autor desconhecido, e, entre as brincadeiras de moleque, embrenhou-se pela literatura séria de Ernest Hemingway. Conheceu os norte-americanos John Steinbeck, Mark Twain, William Faulkner e Jack London; os estrangeiros Ítalo Calvino, Miguel de Cervantes, Fernando Pessoa, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Samuel Beckett, Lewis Carroll, Balzac. Aos poucos, encantou-se também pela produção nacional: Jorge Amado, Machado de Assis, Graciliano Ramos, Raduan Nassar, Euclides da Cunha, Clarice Lispector e Guimarães Rosa. E, assim, não parou mais de ler e escrever.

Antes mesmo de completar os estudos, já tinha fundado, junto com Manfredini, o jornal *Rui Barbosa*, produzido com os equipamentos da Biblioteca Pública do Paraná. Apesar de o incipiente periódico literário não ter passado da segunda edição, nascia ali o cenário completo para a formação de um escritor: uma montanha de livros, cigarros e um calhamaço de folhas escritas à caneta tinteiro.

À medida que os anos foram passando, seu envolvimento com as

letras só aumentou. “A literatura se confunde com a minha própria percepção da vida e do mundo. Acho que minhas primeiras palavras, minhas primeiras expressões frente à decifração do mundo, foram literárias. Eu não viveria, absolutamente, sem escrever; não me concebo sem escrever; não concebo o mundo sem a expressão literária; sem ela, eu não o entenderia; não conseguiria entendê-lo sem que por ele perpassasse essa fantasia que, ao mesmo tempo, é tão ensandecida e tão precisa na sua tradução do mundo. A literatura para mim é isso: uma pulsão vital, absoluta, sem a qual o mundo seria muito mais pobre”, afirmou convicto, na edição de janeiro de 2007 do *Paio! Literário*.⁹

Filho de pai motorista de ônibus e mãe costureira, aos 13 anos Bueno decidiu que já era hora de começar a trabalhar. Primeiro, arranjou um emprego de *office-boy*. Mas, como alguém com a cabeça cheia de idéias e criatividade rompante, não se contentou apenas em continuar indo e voltando pelas ruas da cidade, sempre aos desmandos do chefe.

Foi, então, que tomou a atitude mais corajosa e decisiva de sua vida. “A idéia não lhe parecia absurda, muito pelo contrário, talvez fosse a única coisa coerente a se fazer”, anunciou Paola de Orte, em sua *A vida ilustrada de Wilson Bueno*.¹⁰ O ainda garoto juntou todas as coisas que tinha escrito e rumou para a *Gazeta do Povo*, o maior diário curitibano da época. Vestindo suspensório e calças curtas – vestígio de que ainda não era um homem, apenas um menino –, bateu direto na sala de Francisco Cunha Pereira Filho, proprietário do jornal.

“Então, eu entrei lá com aquela papelada, para falar com o doutor Francisco. Ele me recebeu, leu o que eu tinha escrito e disse: ‘mas essa história da barata...’ Eu não tinha lido Kafka ainda, mas havia escrito uma história sobre uma barata. Ele me disse: ‘não foi você quem escreveu

isso'. E eu ali, de calças curtas, morrendo de vergonha. Naquele tempo, não tínhamos a liberdade de usar calças compridas; então, eu estava, literalmente, de calças curtas, na frente do doutor Francisco. E falei: 'não, doutor, fui eu sim'. Ao que ele respondeu: 'vou te propor um desafio; você vai escrever todo domingo na nossa página literária. Vou te dar um tema e você me traz um texto. E assim vou saber se é você quem escreve isso. Para começar, 400 reais está bom?'. Vocês podem imaginar... De lá para cá, não fiz outra coisa na vida", relatou, com saudosismo, os tempos de juventude, no *Paiol Literário*, em 2007.

A partir daquele dia, durante quatro anos, todo domingo saía um conto seu nas páginas da *Gazeta do Povo*. Lado a lado de textos assinados por nomes já consagrados na capital paranaense, como o próprio Dalton Trevisan, José Augusto, Martins Gomes e Serafim França. Logo depois, começou a colaborar também, como repórter, no *Diário da Tarde* e na *Rádio Colombo*, como redator de notícias locais e de futebol.

Assim, com o tempo, Wilson Bueno foi construindo sua própria voz literária. Dos 14 aos 18 anos, trabalhou em diversos contos que, mais tarde, iriam integrar seu livro de estréia, *Bolero's bar*. Escreveu cinco outros romances, que não chegaram a sair do fundo de suas gavetas. "Motivado pela paixão, passava três horas por dia escrevendo."

Aos 17 anos, quando terminou o ensino secundário, decidiu que não iria fazer faculdade; mudar-se-ia para a sedutora e cosmopolita Rio de Janeiro. Em busca de reconhecimento, em maio de 1967, desembarcou, enfim, na cidade maravilhosa. Longe da 'autofagia curitibana', começou como datilógrafo e digitador de escritores e, logo depois, foi ser editor-chefe do noticiário da *Rádio Globo*. Já com os cabelos compridos à 'moda Sissi', imperatriz da Áustria, o menino alto, magro e sorridente vivenciou

de perto os tempos ditatoriais. Profissionalmente, passou ainda pelo *Jornal do Brasil*, *Tribuna da Imprensa*, *O Globo*, pelas revistas *Manchete* e *Pais e Filhos* e pela Rio Gráfica Editora.

“Imaginem aquele garoto do Bacacheri caindo, de repente, nas dunas de Gal Costa. Fiquei no Rio de Janeiro de maio de 1968 a dezembro de 1977. Foi um delírio muito grande. Eu era um cara muito louco; usava um cabelo comprido, encaracolado, tinha um sininho pendurado no pescoço, aquele ‘blém, blém, blém’, e andava com umas tamancas vermelhas. É claro que isso tudo no corpo de um garoto de 20 anos. Era muito engraçado. Aliás, a minha carreira jornalística no Rio de Janeiro era absolutamente folclórica. Passei por todos os lugares e morei em todas as ruas de Copacabana. Quase morremos pelos botecos sórdidos da Lapa; tanto que retornei a Curitiba porque não tinha mais como ficar no Rio”, contou à platéia do *Paio! Literário*, em janeiro de 2007.

De volta a Curitiba, entre um e outro trabalho jornalístico, em 1986, ele publicou, enfim, seu primeiro livro: *Bolero’s bar*, uma espécie de síntese de sua trajetória, desde os tempos em que era um aspirante a escritor. Mas foi só no ano seguinte que surgiu a segunda grande oportunidade de sua vida. “Dirigir aquele que viria a ser o maior jornal cultural do país e até mesmo da América Latina, o *Nicolau*, ‘uma homenagem aos milhares de imigrantes poloneses da região Sul do Paraná’.”

A convite de René Dotti, secretário de Cultura na época, ele encampou, ao lado de Gilda Poli, então diretora da Imprensa Oficial do Paraná, a empreitada de produzir um periódico literário que quebrasse a inércia inerente à cidade. Com uma equipe de apenas quatro pessoas e uma meta de 200 mil exemplares impressos bimestralmente, a publicação lutava pela liberdade criativa e pela independência – mesmo sendo financiada pelo

Estado –, colocando a qualidade sempre em primeiro lugar.

Ao longo dos sete gloriosos anos em que circulou, *Nicolau* publicou textos de seus próprios editores, de escritores curitibanos, de nomes nacionais e até mesmo internacionais. Espelhado nos grandes jornais literários que fizeram parte da história da capital paranaense, ele também foi responsável por célebres polêmicas.

“Conquistamos inúmeros prêmios e tivemos uma presença acachapante no sanatório das letras brasílicas. E pudemos prosseguir na tradição, mais curitibana que paranaense, de um jornalismo de idéias de marcada presença nacional”, resumiu Bueno, em entrevista ao jornalista Rogério Pereira, intitulada *O otimismo de Wilson* e publicada em agosto de 2004.¹¹

Em 1991, já passado dos 40 anos de idade, o escritor lançou sua segunda obra, *Manual de zoofilia*, uma coletânea com várias descrições de bichos – como galos, dinossauros, cadelas, pardais lagartas e dragões – que haviam sido publicadas em formato de crônicas no jornal *Correio de Notícias*, ainda na década de 1980. A ela se seguiram *Ojos da água* (1992) e *Mar paraguayo* (1992). Este último, o livro mais aclamado de sua carreira literária.

Inspirada no litoral paranaense, o texto relata a história de uma moradora da praia de Guaratuba. Além das prolongadas descrições das paisagens, da relva e do mar, o escritor utiliza em suas páginas, pela primeira vez, o japorá, um dialeto muito falado na fronteira do Brasil com o Paraguai, que mistura português, espanhol e guarani. Uma linguagem completamente nova e inovadora.

“Un aviso: el guarani es tan esencial en nesto relato quanto el vuelo del párraro, lo cisco em la ventana, los arrulhos del português ô los derramados nerudas en cascata num solo só suicídio de palabras anchas. Una el error dela outra. Queriendo-me talvez acabe aspirando, en neste zoo de signos, a

la urdidura essencial del afecto que se vá em la cola del escorpión. Isto: yo desearia alcançar todo que vibre e tine abaixo, mucho abaixo de la línea del silêncio. No hay idiomas aí. Solo la vertigen de la lingaugem. Deja-me que exista. E por esto canterê de oído por las playas de Guaratuba mi canción marafa, la defendida del viejo, arrastando-se por la casa como uno ser pálido y sin estufas, sofriendo el viejo hecho asi un mal necessário – sin nunca matarlo no obstante los esfuerzos de alcançar vencer a noches y días de pura servicia em la obsesión macabra de enganar-lhe la carne pisada del pescoço. No, cream-me, hablo honesto y fundo: yo no mate a el viejo.”¹²

“Sempre me incomodou muito a gente ter literaturas tão ricas, como a brasileira e a argentina, e estarmos de costas uns para os outros. Então, pensei em fazer algo que os dois lessem. Escrevi *Mar paraguayo*, imitando a dicção dos hispânicos, brincando muito com isso; ficou um livro muito interessante. Para escrevê-lo, eu me inspirei em todas as marafonas argentinas que conheci nos bordéis do Rio e de Curitiba, naquelas cafetinas com sotaque hispânico. Pensei: ‘vou criar uma personagem bem escrachada, que não tenha nada a ver com essa literatura empolada, de terno e gravata, machista, que se impõe com um viés de fundo autoritário. Quero exercer a liberdade do texto; quero errar’. Porque o portunhol é uma língua errante, da fronteira”, explicou, no *Paol Literário* de janeiro de 2007.

Canalizando suas energias na literatura – “Acho que, desde cedo, para salvar-me de mim mesmo...”, justifica –, nos anos que se seguiram, ele se aquietou na Vila Tinguí, pondo-se a escrever diariamente. Como resultado, publicou o livro *Cristal*, em 1995; uma coletânea de poemas japoneses intitulada *Pequeno tratado de brinquedos* (1996); sua primeira obra infantil, *Os chuvosos*, de 1999; e, no mesmo ano, *Jardim zoológico*.

“Costumo dizer que, mais que um escritor, sou, por excelência, um

'reescritor' de coisas. Escrevo religiosamente uma página por dia. Aprendi isso, não faz muito tempo, com meu amigo César Aira, o grande autor argentino, e posso garantir que funciona; não mais que 30 linhas por dia. Nem sempre o pretendido vem com facilidade, mesmo em se tratando de 30 linhas. Uma vez prontas, no papel, aí sim é que começa o trabalho insano e extremamente gozoso – o de brincar com o já escrito, lê-lo com diversos olhos e angulagens, pensá-lo de diversas maneiras, e reescrevê-lo...”, declarou a Rogério Pereira, na entrevista otimista de 2004.

Perfeccionista que é, ele reescreve mil vezes o mesmo texto, à mão, em cadernos surrados. Trabalhando com a linguagem, costuma afirmar que, mais do que contar uma história, prefere dizer, e, assim, encontrar a melhor forma de dizê-la. E se lhe perguntam de onde vêm as idéias, a inspiração, responde apenas: “Uma frase, uma angústia, uma felicidade, uma dor, uma epifania, o trecho de um livro que leio, uma paisagem entrevista em sonhos, um passarinho, um pedaço de céu... Daí é como se o livro me escrevesse e não eu o livro!”

Reconhecido nacionalmente e com traduções para países como Argentina, Chile, México e Cuba, Wilson Bueno iniciou o século XXI com uma trajetória literária consolidada e madura. Nos primeiros anos do novo centenário, lançou *Meu tio Roseno, a cavalo* (2000), uma homenagem ao irmão de sua mãe, grande desbravador jaguapitãense – romance que foi finalista do Prêmio Jabuti 2001. Foi também agraciado pela Bolsa Vitae de Literatura, que financiou a escrita de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, lançado em 2004 – e também finalista do Prêmio Zaffari e Bourbon de melhor romance publicado em língua portuguesa. Neste livro, o escritor faz uma viagem às próprias raízes da língua portuguesa e, ao mesmo tempo, uma crítica ácida e cruel ao beletrismo. Uma reescritura de Machado de

Assis e de toda a língua do século XIX.

Em suas constantes aventuras, ele está sempre a manipular novos tipos de linguagem – “Um novo escritor a cada novo livro”, como ele mesmo costuma se definir. Com base em experiências imaginadas, em 2005, foi a vez das fábulas *Cachorro dos céus* ser lançado e, dois anos depois, *Diário vagau* (2007) e *A copista de Kafka* (2007). E, assim – sempre com um livro prestes a ser publicado –, ele se tornou parte integrante da constelação de literatos que mantém uma Curitiba saída dos livros. Aquela mesma, literária, produzida por meio da ficção, do imaginário de seus recriadores.

“Te daria em minutos, no mínimo, cinco grandes escritores que vivem na capital paranaense, nomes nacionais e referenciais para a literatura brasileira como um todo. Nesse sentido, acho que estamos substituindo Minas Gerais. A visibilidade, hoje, da literatura feita no Paraná, sobretudo em Curitiba, é um fato notável e notório. E, ainda por cima, temos o privilégio de alguns ‘estrangeiros’ que para cá se transferiram e nos ajudam a marcar, ainda mais, uma presença efetivamente nacional. E, depois, tem que a cidade é amistosa, tem o frio, que eu particularmente adoro. Não trocária Curitiba, hoje, como escritor, nem por Nova York”, concluiu, na entrevista *O otimismo de Wilson*, publicada pelo *Rascunho* em 2004.

Um outro escritor que adotou a capital paranaense como sua casa, integrando-se ao grupo de literatos responsáveis pela visibilidade apontada por Bueno, é Paulo Venturelli. Professor, poeta e prosador, ele tem dedicado boa parte de sua existência ao conhecimento, ao mundo das idéias, aos livros. E seu nome, um dos que compõem o painel multifacetado de autores de diferentes gerações que iniciaram o século XXI produzindo, tem se firmado entre os grandes responsáveis pela literatura contemporânea brasileira.

Habitante convicto da cidade em que o nevoeiro insiste em se fazer

presente, ele fez da leitura seu modo de viver. Desenvolveu, ao longo dos anos, um projeto literário que tem no real apenas um ponto de partida rumo ao trabalhar e retrabalhar incansáveis da palavra; uma literatura refinada e extremamente elaborada, com personagens complexos e adequados aos universos em que estão inseridos e com um enredo sempre em sintonia com a linguagem. Uma obra cadente, resultado de uma vida inteira de namoro com os livros e com as letras.

“Eu nasci em Brusque, Santa Catarina, no verão de 1950. Tanto meu pai quanto minha mãe eram operários, pessoas pobres. Mas, como naquela época os trabalhadores eram bem organizados e a situação financeira dos assalariados não era tão ruim quanto é hoje, meu pai me pagou colégio particular. Desde criança, tive contato com histórias de Perrot, La Fontaine, fábulas que me causavam um encanto muito grande; assim que líamos uma história na escola, eu começava a imaginar aquele mundo descrito no livro, aquele universo mágico, maravilhoso. Sem o domínio da língua, eu apenas desenhava...

Aos poucos, aprendi a ler. Mas sem biblioteca em casa, eu não tinha acesso aos livros. Foi só quando terminei o primário e segui para um colégio interno – onde estudei de 1963 até o fim daquela década –, que o mundo bibliográfico se abriu. Lá, certa vez, um ótimo professor de português disse: ‘quem quiser ser inteligente na vida, precisa ler pelo menos um livro por semana’. Aquela frase estourou na minha cabeça como uma bomba. Pensei: ‘bem, vou procurar ser inteligente... vou ler um livro por semana!’

Foi, então, que aprendi o valor da leitura. Eu era um menino tímido, muito magrinho, nem futebol com os outros garotos jogava; não tinha encontrado meu lugar no mundo. Mas, a partir do momento em que comecei a ler, percebi que estava descobrindo um universo novo. E, na minha cabeça,

começaram a germinar idéias, sensações que foram se unindo àquele universo mágico da minha infância, quando tinha sido alfabetizado.

Aprendi, mais do que ler, a reler os livros antes de devolvê-los à biblioteca. Eu já sabia a história, o que tinha acontecido, então, relia para saber como o autor havia montado as frases, como descrevia determinadas facetas do personagem, como um parágrafo se ligava ao outro. Em tempos em que não haviam inventado o xerox, eu copiava capítulos inteiros de livros que achava bonitos.

Isso tudo foi me dando um contato muito grande com a língua portuguesa; era como se eu estivesse a observando por trás, percebendo seus bastidores, como ela era elaborada. Assim, foi um passo natural começar a escrever. No começo, eram frases soltas, algumas linhas ou parágrafos solteiros. Até que comecei a fazer poesia.

Ao mesmo tempo, no colégio, minhas redações começaram a aparecer como as mais bem escritas. Eu, que era um garoto rejeitado por aquela sociedade em que vivia, que me sentia um excluído, de repente, comecei a achar meu espaço no mundo; foi quando eu percebi que a minha vida estava mudando para melhor que decidi que ia ser escritor. Isso mesmo, seria um escritor!

Embora não fizesse idéia do que aquela decisão significasse, fiquei entusiasmado. Comecei a ler sobre a vida dos escritores e, na medida em que lia essas biografias, ia me identificando com eles. Tive certeza de que era isso mesmo que eu iria fazer da vida. Já estava até aprendendo que, no Brasil, tal profissão era muito difícil, que não se ganhava dinheiro. Mas nem isso me desanimava. Pensava sempre: 'tudo bem, não quero ganhar dinheiro, quero publicar'.

Nesse período da adolescência, um encontro fundamental para

minha trajetória futura foi com a poesia de Cecília Meirelles; algo realmente erótico, no amplo sentido do termo. Fiquei absolutamente encantado com aquilo. Na época, eu ainda fazia poesia tradicional, com rima, métrica, sonetos contados. Mas com a Cecília eu descobri que não precisava seguir um caminho rígido, que eu podia fazer versos livres, escrever sobre coisas banais do cotidiano. Ainda no colégio interno, eu sempre levava uma lanterna para o dormitório, me cobria e ficava lendo os poemas dela. Foi uma erupção imagética na minha cabeça; as imagens que ela colocava nos seus versos me tocavam de tal maneira que à noite eu não conseguia nem dormir.

Algum tempo depois, eu fiz uma nova descoberta literária: Machado de Assis. Fiquei estarecido com *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Mesmo sendo um texto do século passado, para mim, aquilo era modernista, vanguardista, inovador. A partir daí, eu tive várias paixões: Thomas Mann, Fiódor Dostoiévski, Clarice Lispector; a poesia do Drummond, do Bandeira, do João Cabral; Érico Veríssimo, Lygia Fagundes Telles; mais tarde, a descoberta do Guimarães Rosa, do Nelson Rodrigues, do Rubem Fonseca. Todos esses autores começaram a formatar minha visão de mundo, meu discurso, minha postura de vida e, finalmente, minha ética pessoal e profissional.

No fim da década de 1960, em pleno período da ditadura, meu pai, que era líder sindical, precisou mudar de cidade. Saímos de Brusque para morar em Jaraguá do Sul, onde fiz o segundo grau. Lá, logo despuntei como um dos melhores estudantes. Com um cabedal de leitura muito diferenciado dos outros – ninguém lia, ninguém lê –, passei a ter uma coluna no jornal da cidade, em que publicava poemas, crônicas, contos; me arriscava até a fazer resenhas de livros.

Tudo seguia meio indefinido na minha cabeça, até que um dia, o diretor do colégio em que eu estudava me falou: 'Paulo, você já pensou em ser professor? Você fala bem, tem cultura, visão de mundo, boa expressividade... daria um ótimo professor'. Uma luz no fim do túnel se acendeu. Eu, que nunca tinha pensado nisso, tomei minha segunda decisão: iria ser professor, e de Literatura. Naquela época, a profissão era bem conceituada no Brasil, rendia bons salários e um lugar de destaque na sociedade...

Sem saber o que fazer, me sugeriram um curso de Letras. Assim, no ano de 1974, vim para Curitiba com a idéia fixa me tornar professor e seguir na carreira de escritor. A mudança foi fundamental para dar impulso a minha formação. Aqui, comecei a participar de eventos culturais, assistir a peças de teatro, bons filmes, passei a conviver com pessoas como Jamil Snege, Fábio Campana, Roberto Gomes, Wilson Bueno, Cristovão Tezza. Na época, trocávamos idéias, líamos uns os textos dos outros; juntamos a fome com a vontade de comer. O próprio ambiente metropolitano abriu meus horizontes; e eu participava ativamente de tudo o que acontecia.

Me formei em 1978 e logo fui indicado para dar aulas de Estética no curso de dramaturgia do Teatro Guaíra. Também fiz estágio no Colégio Sion – escola em que, posteriormente, fui contratado como professor. E, logo depois, no Medianeira. Comecei também a publicar meus trabalhos em jornais e a dar cursos.

Na Casa do Estudante, onde eu morava na época, criamos um grupo de teatro; e, em 1986, montamos uma espécie de cooperativa de escritores. O resultado foi a publicação de um livro coletivo de poesias chamado *Sala 17*, fruto das reuniões que fazíamos na Universidade Católica. Meu primeiro livro! Foi um sucesso na cidade, uma explosão cultural. Em tempos de repressão ditatorial, qualquer acontecimento atraía muita gente. Logo

depois, lançamos *Sangra: cio*, livro que até o Paulo Leminski participou – ele ainda não tinha nenhuma projeção na época.

Aos poucos, as coisas foram caminhando. Até que um dia, eu mesmo montei um livro de contos com textos só meus. Entre eles, havia a história de um pintinho dentro da casca do ovo, imaginando como seria o universo lá fora. Quando nasce, se decepciona com o mundo, que não era bem o que ele esperava. E, assim, ele passa por uma enorme frustração existencial. Uma grande amiga leu o conto, gostou muito e sugeriu que eu publicasse como uma obra infantil. Nunca tinha me imaginado escrevendo para crianças, não era este o meu projeto... mas, mesmo assim, arrisquei: nasceu o *Admirável ovo novo* (1993), meu primeiro livro solo. Ele teve uma ótima repercussão na cidade, foi repassado a várias escolas; aí começou o que eu posso chamar de 'minha carreira de escritor'.

No ano seguinte, foi publicado meu segundo livro, considerado juvenil, *O anjo rouco* (1994). Este sim obteve uma repercussão muito maior, nacional, pois foi adotado pelo Projeto Sala de Leitura da Fundação de Assistência ao Estudante, com uma tiragem de 30 mil exemplares, para serem distribuídos para as escolas públicas de todo o país.

Tudo isso me ajudou muito a ter projeção, os jornais começaram a falar de mim, a televisão também. Comecei a ser chamado para entrevistas, a visitar escolas para falar com alunos, para dar cursos, oficinas... Meu nome começava a aparecer, enfim, como a alcunha de um escritor.

Mais dois anos e lancei, então, um livro de poesias para crianças, chamado *Introdução à arte de ser menino* (1996), com o qual recebi meu primeiro prêmio. Depois vieram: *Composições para meus amigos* (1996), *Paisagem com menino e cachorro* (1997), *A casa do dilúvio* (1998)... E, assim, várias editoras começaram a me procurar para publicar minhas obras.

Ah!... Em 1999, escrevi *No vale dos sentidos*, um dos meus favoritos. Trata-se de uma história de ligação muito forte entre pai e filho, que se passa em uma fazenda, o verdadeiro paraíso na terra.

Por outro lado, enquanto todo esse furor literário acontecia, eu fui, cada vez mais, me apaixonando pelo ensino. Comecei a empreender nas aulas com os adolescentes um trabalho diferenciado, que pôs fim a essa história de aula de português, de gramática, essas coisas chatas. Meu objetivo passou a ser tornar meu aluno um leitor. Comecei a pensar: 'se a leitura transformou minha vida, fez de mim um homem completamente diferente daquilo que eu seria se eu tivesse seguido as raízes da minha família – eu seria meramente um operário. Nada contra os operários, muito pelo contrário, me tornei socialista por causa deles, pela experiência de vida que tenho. Mas eu seria um trabalhador braçal se eu seguisse o que meu pai havia me indicado. No entanto, acabei me tornando um intelectual, escritor, professor, porque a leitura mudou tudo isso –, então, quero transformar todos os meus alunos em leitores'.

E, com esse pensamento, passei a dar aulas mais interessantes, da quais os alunos gostavam, porque nunca estava falando só teoricamente. Eu tinha um porto, que é minha prática literária; e minhas aulas passaram a ser mais baseadas nela do que simplesmente em teoria. Na medida do possível, fui mexendo nessa estrutura rígida do ensino, para implodi-la e transformá-la em algo mais acessível, mais ligada à vida do aluno.

Aliás, essa sempre foi a minha preocupação. Para ser professor de Português você precisa ser um grande leitor, para despertar no aluno essa paixão pela leitura. Se você conseguiu isso, você conseguiu algo fundamental na tua profissão, na vida do aluno e na vida do país. E posso dizer que eu consegui! Ao poucos, eles começaram a ver em mim um

professor pensante, que produzia, que não tinha somente teoria na cabeça. Aí as coisas deslancharam.

No final da década de 1980, fiz concurso para ser professor na Universidade Federal do Paraná. Como era inexperiente, entreguei o currículo sem nenhum comprovante; e, apesar de ter ido muito bem na prova didática, acabei ficando em terceiro lugar. Em 1989, no novo concurso, entreguei o currículo certo, fiz uma ótima prova escrita e didática e fui aprovado. Me tornei, então, professor de Literatura na Universidade Paranaense.

Paralelo às aulas, me mantive escrevendo. Na década seguinte, foi publicado quase um livro por ano, somando 17 obras até 2008. E muita coisa ainda vem por aí... Estão sempre me surgindo idéias de novos textos. Elas podem vir de uma cena de um filme, de uma música, de um perfume. Eu não dirijo, dependo de ônibus, e dentro dele estou sempre observando as pessoas, ouvindo o que elas falam. Às vezes, olho uma pessoa e ela é uma personagem completa. Penso: 'que tipo de história essa pessoa pode ter?' A partir daí, surgem infinitas idéias.

Eu também ando sempre com um caderno, em que anoto tudo o que me vem à cabeça. Sábado, que é um dos meus dias mais livre, eu pego esse caderno e dou uma repassada no que está anotado, vejo qual idéia está boa. Começo a trabalhar nela. Às vezes, uma foto num jornal; ou então, a leitura de um livro, uma cena, uma frase, uma palavra, e está dado aquele pontapé inicial. Depois é só laborar em cima.

Apesar do início parecer fácil, demoro bastante para terminar um livro. São dois, três, às vezes quatro anos de muito trabalho. A idéia pode surgir num rompante, mas depois tem todo o processo minucioso de alinhar o texto, de dar densidade a ele. Eu escrevo tudo primeiro à mão, deixo um tempo, me afasto, e depois volto. Aí reescrevo, deixo mais um tempo... e

quando estou bem distante dele, releio e vou refazendo os detalhes. Só então, vou para o computador; ao digitar, estou reescrevendo novamente. Tiro cópias, deixo mais um tempo amadurecendo, vou e volto para esse texto várias vezes. Para publicar, só quando estou muito convicto de que ele 'está em pé', tem algo a dizer a alguém.

Mas eu não tenho nenhum interesse comercial! Meu interesse é essencialmente estético, ideológico, cultural. Eu quero mexer com as pessoas em alguns sentidos, quero incomodar. Acho que a grande função da literatura é incomodar, é arrancar a casca da ferida e jogar vinagre dentro... é fazer a pessoa perceber o mundo de um outro ângulo, de um jeito que ela ainda não tinha percebido.

Por tudo isso, só posso dizer que a literatura tem sido, até hoje, meu suporte existencial, filosófico. É o filtro pelo qual eu vejo e sinto o mundo. Eu sou bastante depressivo, mas a literatura é quem me segura, me dá respaldo para enfrentar os demônios que tenho na cabeça e conviver diariamente. Meu dia-a-dia é sobre os livros; quando estou lendo, fico bem; quando não estou, falta alguma coisa em mim. A leitura me alimenta e, me alimentando, me dá suporte para escrever. O que tenho feito com muita satisfação", sintetiza Paulo Venturelli, com toda sua calma e didatismo, apreendendo o sentido de uma vida inteira em poucas horas de conversa.

Detentor de uma invejável biblioteca com mais de 15 mil títulos – e que ocupa todo um apartamento –, ele encontra nos livros a proteção contra o universo pragmático e cruel que insistem em chamar de real. Em seu mundo particular, tem como missão contagiar os alunos – "Formar leitores", como ele mesmo repete. Já como escritor, transforma em literatura muito do que discute em sala de aula. Para além disso, problematiza sobre os temas mais caros ao homem.

Com um projeto literário que extrapola os limites da criação por si mesma, em 2006, o escritor lançou um dos mais ousados livros de sua carreira: *Fantasma de Caligem*, uma coletânea de 21 contos, em que ele mostra todo seu trabalho com a linguagem – um dos pontos altos de uma obra repleta de picos, segundo a crítica. Em meio a personagens intrincados, poesia em consonância com a prosa, diálogos com a literatura e com as outras artes, há um intenso labor com as palavras. “Eu procuro criar uma nebulosa de linguagem que tenha a ver com a própria nebulosidade do contexto do conto. Por isso, em meus trabalhos aparecem expressões não tão usuais assim, mas que têm a ver com o clima da ficção”, justificou, em entrevista à revista *Idéias*, de junho de 2006.¹³

Frutos da experiência acumulada de um senhor de cabelos ralos e corpo magro, que já passou dos 50 anos, os contos que compõem o livro estão em íntima conexão com o realismo fotográfico e, ao mesmo tempo, com o não-realismo da prosa poética. São musicais; fogem da literatura trivial. “Não me interessa muito contar uma história em si. Uma história em si é banal; um enredo em si é banal. Então, procuro fugir dessa banalidade e construir um universo ficcional mais mítico, que é um mundo em que os personagens convivem com os seus fantasmas”, acrescentou.

Considerado um dos acontecimentos literários daquele ano, *Fantasma de Caligem* foi inspirado em uma Curitiba urbana, povoada por alguns figurões e dona de um senso de cidade questionável. “Caligem é esse nevoeiro denso que há em Curitiba e faz referência, direta ou indireta, à própria cidade e aos fantasmas que perambulam por aí”, explicou na entrevista à revista *Idéias*.

“Pestilenta, minha bela cidade pestilenta. Minha magnífica vitrine de misérias e desamparos. Seus parques, suas ciclovias, seu lixo reciclado,

o espanto e a admiração do mundo, o outro mundo, sua arquitetura de arrojados em arame e estufas cintilantes pra clarear um pouco a noite próxima da favela, suas ruas da cidadania, onde pipoca a burocracia indiferente com os seres humanos, atenta à cifra de usuários.”¹⁴

É pelas ruas desta mesma movimentada Curitiba, em que os postos verdes e ocos tentam, inutilmente, trazer de volta os ares dos anos 1930 e 1940, que tem caminhado um homem com um longo bigode. Um rosto familiar, que dizem ter por costume assaltar livros, chocolates e roupas pelas lojas da cidade. Às vezes ele anda rápido, desaparecendo em meio à multidão; ou então, entra por engano no banheiro feminino de um *shopping* qualquer. Seu vício, no entanto, é sentar-se nos bancos da Praça Osório, todos os dias, e observar homens e mulheres anônimos.

“O meu maior prazer na vida ainda é observar as pessoas nas ruas. Herdei esse costume de uma tia que, logo após ter sofrido um sério acidente de carro – quatro anos depois de eu nascer –, ficou impossibilitada de andar e, portanto, não tinha muito o que fazer a não ser ficar sentada em sua cadeira de rodas lendo um livro ou observando as pessoas que passavam em frente à sua varanda. O costume dela me pegou. Comecei então a ficar o dia todo entornando olhares para as pessoas que caminhavam no centro da cidade, tentando descobrir quem eram, o que faziam, por que estariam passando por ali etc.

Minha mãe não se conformava com essa ‘esquisitice’ – é isso que ela pensava que era – e por diversas vezes me impediu de ficar sentado no banco da Praça Osório olhando as pessoas. Nesses dias, tinha que sair escondido e não ficar sentado em lugar algum para não correr o risco de se pego por ela. Para despistá-la, eu seguia as pessoas, como um detetive, sem deixá-las saber que estava atrás e sem minha mãe descobrir.

Eu era como o homem das multidões de Poe, ou um *flâneur* de Baudelaire. Mas, conforme fui ficando mais velho, minha mãe parou de me importunar com essa história e passei, então, a estabelecer observatórios fixos nas praças e ruas mais movimentadas de Curitiba, e um horário. Eu não consigo explicar por que gosto de fazer isso, e, para ser bem sincero, por muitas vezes achei que estava cansado dessa vida – poucas vezes, é certo –, mas logo via que era impossível controlar esse impulso, então deixava acontecer. São quase trinta anos saindo às ruas religiosamente, quase que todos os dias, às cinco horas da tarde”, narra o personagem misterioso.¹⁵

“Ah, eu ia me esquecendo de um detalhe muito importante que pode ser ainda mais difícil de entender nessa história toda: só me satisfaço observando pessoa em Curitiba! Não importa se são curitibanas ou não – até mesmo porque sou eu quem invento suas vidas –, mas tem que ser aqui.”

Apesar de não cultivar tufo de pêlos sobre os lábios, este *flâneur* de Curitiba – que, por vezes, confessa assemelhar-se a Dalton Trevisan e Cristovão Tezza –, responde pela alcunha de Carlos Machado, escritor. É professor, músico e compositor; um leitor voraz de literatura que encontrou na escrita a única saída para tudo aquilo que absorve nos livros.

Considerado uma síntese do que ele mesmo faz, o conto intitulado *O homem com um longo bigode* – transcrito, em parte, anteriormente – foi um de seus primeiros textos publicados, nos anos iniciais do século XXI. De lá para cá, ele adotou o ambiente urbano como cenário de suas narrativas e tem desenvolvido, aos poucos, um caminho certo rumo ao reconhecimento literário.

Sem a mesma obsessão pela observação neurótica de seu personagem, ele se contenta apenas em espreitar a cidade, seus habitantes e os grandes escritores que aqui residem – “E depois, escrever”, acrescenta, com sua

típica agilidade com as palavras. E escreve todos os dias desde 1996.

Na verdade, o interesse pelos livros, sejam os escritos ou aqueles por escrever, surgiu ainda na adolescência, por volta dos 15 anos, quando o jovem leitor descobriu o fascinante universo literário de *Trapo*, romance de Cristovão Tezza. Na época, morando em Londrina, norte do Paraná, ele era apenas um estudante de ensino médio. “Além de ler a história daquele poeta suicida, no mesmo ano, o ator Marcos Winter estava em cartaz na cidade, com um espetáculo baseado no livro. Meu professor de Literatura levou-nos, então, ao Teatro Ouro Verde para assistir a peça. Como eu já conhecia o texto, fiquei maravilhado”, relembra.

Pouco depois, de volta a Curitiba para completar os estudos – cidade onde nasceu, em 1977 –, ele entrou em contato com a prosa de Dalton Trevisan, em seu magistral *Em busca de Curitiba perdida*, livro obrigatório no vestibular da época. O mergulho no submundo do Vampiro curitibano foi revelador. “A vontade de escrever que havia nascido com Cristovão se consolidou com os contos de Dalton. E eu decidi que era isso que iria fazer”, conta sorridente, como se ainda fosse um menino.

Aspirante a escritor, Machado escolheu cursar Letras na Universidade Federal do Paraná. Em meio aos estudos de Lingüística e Teoria Literária, nos últimos anos da década de 1990, surgiram seus primeiros textos. Emaranhados inacabados de palavras e frases que nasciam na companhia de leituras sistemáticas das obras de Trevisan e Tezza, além de autores como João Gilberto Noll, Rubem Fonseca, José Saramago e Clarice Lispector, entre tantos outros. Eram linhas e mais linhas de história sobre pessoas reais, amigos de infância, professores da faculdade e vidas inventadas, imaginariamente criadas pelo homem com um longo bigode.

“Em todos esses anos, muitos personagens passaram pela minha

visão, e muitas histórias foram criadas para eles. Muitos tipos: homens que, aparentemente, estavam bêbados, podiam ser vistos pela minha fantasia como grandes empresários que resolveram se deliciar com os prazeres da cachaça depois de um difícil dia de trabalho, ou então homens extremamente sóbrios poderiam ser pintados como ex-bêbados que criaram vergonha na cara e resolveram tomar um banho, fazer a barba e procurar um emprego, ou ainda mulheres que em princípio me pareciam tímidas podiam, na verdade, levar vidas promíscuas longe de seus maridos. *La belle du jour*. Enfim, tudo era possível, e essa era minha necessidade: inventar vidas e situações apenas com a aparência das pessoas nas ruas de Curitiba.”

Tomado pelo velho costume da observação e pelo recente hábito de registrá-la em palavras, desde então, o tenro contista não parou mais. Formou-se professor de Literatura e começou a dar aulas. Por influência paterna, interessou-se pela música e montou a banda *Sad Theory*. Por fim, somou a tudo isso a carreira de escritor, que já havia escolhido. Iniciava-se, então, uma maluca rotina diária, resumida por ele mesmo como: “trabalho, café, música, leitura, café, trabalho, esporte, café, escrita, música, cama”.

“No meu íntimo, é incompatível dar aulas de Literatura e escrever. Ao mesmo tempo, minha música caminha nas páginas dos meus livros. Eu tento separar todas essas coisas que são quase sempre inseparáveis. Mas no final, acabo vivendo em permanente conflito”, revela com simplicidade.

Como resultado dessa ‘maluquice’ que tomou conta de sua vida, em maio 2004, Carlos Machado alçou seu primeiro vôo ao publicar o livro *A voz do outro*. Uma coletânea de 20 contos, todos escritos durante os quatro anos de universidade. Com a fluência de quem parece ter redigido-os em um só fôlego, o autor – um iniciante ainda –, conseguiu superar, desde cedo, a escrita automatizada, construindo, segundo a crítica, narrativas

muito bem elaboradas. Nas páginas do livro, uma Curitiba personagem, pela qual circulam seres desajustados, leitores a confundir a vida com a arte. Entre homens de bigode, vampiros escondidos e vozes alheias, a repercussão foi imediata.

“O novo escritor chega, não pede licença, circula discretamente pela sala onde acontece uma reunião de escritores consagrados, deixa seu livro em cima da mesa de centro e desaparece; e quando a festa dos mestres termina – depois de algumas trocas de tapas, grosserias, afrontas intelectuais cheias de afetações, descasos de pura inveja e outras indisposições (tudo isso também faz parte da literatura) –, nós passamos para fazer a faxina e então encontramos o tal livro, que repousa ao lado dos cinzeiros abarrotados, dos copos vazios e, visto a preguiça que nos acomete só de pensar em limpar tanta sujeira deixada pelos mestres, nós, desanimados e absortos, pegamos o tal livro e, quando percebemos, a leitura foi concluída numa só tacada. Ao fechar o livro, e só depois disso, é que a gente lê o nome do autor e descobre que é obra de um estreante. A surpresa maior se dá quando concluímos que o novo autor, logo de cara, preenche os requisitos básicos para se tornar um daqueles escritores de quem a gente já espera por um próximo trabalho. Ou seja, ele fabula, usa de inventividade, põe lenha no imaginário, tem ritmo, ironia, lírica bem dosada e faz um questionamento sobre a existência de modo alegórico, manuseando criativamente símbolos e parábolas”, fabulou o escritor Paulo Sandrini sobre a recepção do livro, na crítica *O vôo do mandarim*, publicada em agosto de 2004.¹⁶

“Este *A voz...* deve ser lido (e ouvido) como se fosse uma caixa de ressonâncias ou mesmo uma cabeça atormentada por vozes de outros: Poe, Noll, Florbela Espanca, Kafka e Dalton Trevisan. E isso, que bem

poderia tornar a obra enfadonha e pernóstica (caso de tantos escritores que vivem por aí a querer elevar o nível de suas obras promovendo diálogos e encontros com outros autores bem mais talentosos do que eles), no entanto, é o que dá o cinetismo, o movimento que nos impulsiona a seguir com a leitura.

Enfim, com esse livro de estréia, Carlos Machado deixa seu tributo aos mestres, mas não abre mão de um destino próprio. E quando o assunto é literatura feita em Curitiba, sobre a qual muitos insistem em dizer que o Vampiro Dalton lança uma sombra inexorável e inexaurível, é possível dizer também que com este *A voz do outro*, Carlos Machado assesta seu holofote contra essa temida sombra e desse modo vai abrindo passagem para uma outra Curitiba, estranha e densamente habitada por seres de alta periculosidade criativa como Manoel Carlos Karam, Valêncio Xavier, Jamil Snege, Wilson Bueno e Luci Collin. Seres esses, também, sempre dispostos a fazer o lado monocórdico de Curitiba desaparecer do mapa”, completou Sandrini.

Além da crítica otimista, que o alçou, indiscutivelmente, ao patamar de um dos representantes da nova literatura contemporânea brasileira, seu livro de estréia também lhe rendeu novas possibilidades de reconhecimento. Inicialmente, apenas o conto *Um homem com um longo bigode* foi traduzido, para ser publicado em uma coletânea de breves narrativas urbanas, nos Estados Unidos. Depois disso, o livro inteiro foi transposto para a língua inglesa e lançado no país norte-americano.

Dando continuidade ao vôo em busca de sua própria voz, no ano seguinte, o escritor lançou seu segundo livro, *Nós da província: diálogo com o carbono* (2005). Uma espécie de continuidade ao primeiro, no qual os 19 contos que o compõe preservam o estilo simples e engenhoso, repleto de auto-ironia e sarcasmo. “Depois de me render às vozes dos

outros, me concentrei na procura da minha. Talvez demore a encontrá-la. Aliás, não sei nem se vou conseguir. Mas, mesmo assim, continuo buscando”, afirma introspectivo.

Explorando o horrendo e a exibição de tudo aquilo que ainda é tabu, a obra desafia a linha delicada que separa pudores de perversões, mergulhando fundo nos meandros de uma metrópole pós-moderna e em sua profusão de hibridismos culturais. A preferência intuitiva pelos contos – “Gosto mais de escrever contos que romances, pois eles, os primeiros, são breves, mais rápidos e fugazes, compatíveis com o mundo contemporâneo”, justifica – lhe renderia novas fortunas críticas. Algumas até mesmo inesperadas.

“Os anos 1920 do século passado foram dominados pela poesia modernista, com escandalosa ausência da prosa de ficção, que só reapareceu no final da década, inaugurando a ‘idade do romance’ que foram os anos 1930; na década seguinte, a poesia e a ficção mantiveram-se por velocidade adquirida, cedendo lugar e interesse ao ensaio crítico e à historiografia, nomeadamente na estante dos chamados estudos brasileiros, página que o programa implícito dos primeiros modernistas havia deixado em branco – até ao aparecimento do ‘Retrato do Brasil’, em 1928”, contextualizou o crítico literário Wilson Martins, em seu *Momento do conto*.¹⁷

Em tudo isso, é notável a ausência do conto, àquela altura apenas acidental ou incidental, para reaparecer, com a abundância que se conhece, nos anos 1960 e 1970. Com o romance em clara fase de astenia, o conto voltou a ser o gênero favorito, porque, também em literatura, a natureza tem horror ao vácuo. A retomada, se pensarmos em termos de longa duração, pode se datar dos primeiros livros de Rubem Fonseca, o que nos transporta a uns bons sessenta anos atrás, mas, de qualquer maneira, ele permanece

como o grande mestre do nosso conto moderno – mestre, digamos desde logo, a quem pouco ou nada devem os contistas mais recentes, muitos dos quais estão abandonando o realismo ortodoxo em favor de um surrealismo não menos ortodoxo.

Ninguém exemplificaria melhor que Carlos Machado essa mudança de paradigmas, tanto mais significativa quanto se trata de um contista de Curitiba, uma Curitiba que já nada mais tem em comum com a de Dalton Trevisan”, postulou o crítico, em uma referência explícita ao que a literatura nacional podia esperar do promissor escritor.

Contrariando – e surpreendendo – as expectativas, em seu livro seguinte, o contista decidiu embrenhar-se pelos sabores de uma novela. Publicou, em 2006, *Balada de uma retina sul-americana*, um diário de viagens em que seu narrador abandona Curitiba por 31 dias, para vagar de carro pelo sul do continente americano. Durante o trajeto, embalado por uma trilha sonora com canções de Noel Rosa, Whitesnake, Adriana Calcanhoto, Portishead, Lenine, Piazzola, entre outras, a narrativa vai ganhando velocidade, ritmo e fluidez.

Aos poucos, ele descreve suas observações e impressões sobre a fronteira meridional, a Argentina, o Chile, o Uruguai, as águas salgadas e geladas do Pacífico e as areias do deserto; as ruas, as praças, os prédios, o ar. Contudo, em todos os lugares por que passa ou pára, ele se depara com Curitiba, uma cidade presente em qualquer canto do continente – “Tão longe, tão diferente: mas apenas mais uma Curitiba.” Como se seus sentidos, seus sentimentos, seu imaginário, tudo nele estivesse contaminado, e a cidade permanecesse com ele, onde quer que fosse.

Ao final do livro, já de volta à inescapável capital paranaense, o narrador sente-se renovado. Pronto para usar suas retinas para rever a Rua

XV, reinventar o paladar diante de um prato de sopa no bar Gato Preto, espiar, mais uma vez, a casa onde o Vampiro se esconde. Ou, quem sabe, apenas sentar-se nos bancos da Praça Osório e, às cinco horas, observar calma e lentamente os homens e mulheres anônimas que por ali circulam; o velho costume do *flâneur* curitibano.

“Às cinco e quinze da tarde vi um homem com um longo bigode – como aquele que Paulo Leminski usava, sabe qual? –, que me chamou a atenção não sei por quê. Talvez pelo fato de seu rosto ser bastante familiar. Desde os meus dez anos de idade eu não perseguia as pessoas na rua, só ficava sentado na Praça Osório sem ir atrás de ninguém. Mas nesse dia – quando já contava com vinte e sete anos – não me controlei. Na verdade, acho que nem quis me controlar, levantei e comecei a andar atrás de seus passos, tomando o velho cuidado de não deixar minha ‘vítima’ descobrir que estava por perto – como um detetive.

Aquele homem já cruzou pelo meu caminho muitas vezes depois daquele dia, mas, logo que aparecia, sumia na mesma hora. [...] E sabe quem eu vi ontem (às cinco horas da tarde) e segui por alguns minutos? O homem com um longo bigode, lógico! [...] Tinha muita gente na minha frente. Sem demorar, e invadido pela aflição, adentrei a multidão e o vi: estava usando minhas roupas. Reconheci: era o homem com o longo bigode. Olhei bem nos seus olhos e me apavorei. Meu Deus, esse homem... esse homem sou eu!”.

NOTAS

¹ Trechos de TREVISAN, Dalton. *Em busca de Curitiba perdida*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

² POLZONOFF JR., Paulo. Deus. *Digestivo Cultural*. Disponível em: < <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=141> > .

³ COSTA, Flávio Moreira. Do maior e do melhor. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 01 de setembro de 2008.

⁴ Trechos de SAMWAYS, Marilda Binder. *Introdução à literatura paranaense*. Curitiba: Livros HDV, 1988.

⁵ MARTINS, Wilson. Primeiras considerações sobre o contista Dalton Trevisan. *Joaquim*, n.º 14. Curitiba, outubro de 1947.

⁶ PEREIRA, Rogério. A mordida que virou apenas carícia. *Rascunho*, n.º 46. Curitiba, junho de 2004.

⁷ SANCHES NETO, Miguel. O vampiro viaja. *Rascunho*, n.º 46. Curitiba, junho de 2004.

⁸ NETTO, Irineo. O ser, o nada e o vampiro. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 16 de maio de 2005.

⁹ PAIOL Literário. Wilson Bueno. *Rascunho*, n.º 77. Curitiba, janeiro de 2007.

¹⁰ Trechos de ORTE, Paola de. *A vida ilustrada de Wilson Bueno* (livro-reportagem). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

¹¹ PEREIRA, Rogério. O otimismo de Wilson. *Rascunho*, n.º 48. Curitiba, agosto de 2004.

¹² Trecho de BUENO, Wilson. *Mar paraguayo*. Curitiba: Secretaria da Cultura do Estado do Paraná, 1992.

¹³ SANTOS, Marcio Renato dos. Em busca da linguagem possível. *Revista Idéias*, n.º 47. Curitiba, junho de 2006.

¹⁴ Trecho de VENTURELLI, Paulo. *Fantasma de caligem*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2006.

¹⁵ Trechos de MACHADO, Carlos. *A voz do outro*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2004.

¹⁶ SANDRINI, Paulo. O vôo do mandarim. *Rascunho*, n.º 48. Curitiba, agosto de 2004.

¹⁷ MARTINS, Wilson. Momento do conto. *O Globo*. Rio de Janeiro, 02 de outubro de 2004.

Exercício de solitários

Curitiba não tem mercado editorial, bradam seus literatos em uníssono. Ressentidos das frustrantes iniciativas de uma cidade, por vezes, culturalmente subdesenvolvida, lamentam a ausência de leitores, de casas de publicação, de incentivo oficial, de um empurrãozinho da imprensa local. Falta-lhe, na verdade, uma grande editora, garantem alguns. Daquelas com expressão nacional, investimento pesado. Só assim, a cidade de escritores invisíveis e solitários poderia ser integrada ao restante do Brasil literário.

Para outros, diante de um cenário editorial nacional que sofreu profundas mudanças desde a década de 1980, com a ampliação das oportunidades e a multiplicação do número de editoras, além de uma surpreendente profissionalização da relação autor-editor, a capital paranaense se manteve alheia à evolução do país. Talvez, tenha faltado interesse comercial; ou o clima frio não tenha contribuído. De uma forma ou de outra, foi a produção local que, ao longo dos anos, padeceu no esquecimento.

Sentindo os efeitos drásticos deste isolamento editorial, floresceram, aqui e ali, algumas poucas e louváveis iniciativas independentes. Impulsos que, quase sempre, se mantiveram à margem dos grandes circuitos comerciais e que, mesmo acometidos por inúmeras dificuldades – sobretudo financeiras –, renderam ou continuam rendendo bons frutos literários. Todos

eles empreendidos por escritores audaciosos, insatisfeitos com os rumos do mercado local, e que desejavam, simplesmente, publicar o 'impublicado'.

Uma das tentativas editoriais que sobreviveram aos primeiros anos do século XXI foi a Criar Edições, do desbravador Roberto Gomes. Fora do eixo Rio-São Paulo, a editora, fundada em 1981, sofreu todos os males inerentes a uma iniciativa autônoma. Mesmo assim, dirigida com bravura e resistência, viveu momentos gloriosos nos tempos em que a cidade conseguia dar vazão ao que era produzido por seus literatos.

Considerado um escritor de qualidade narrativa e perfeição estética comparáveis a Flaubert e Eça de Queirós, Roberto Gomes nasceu em Blumenau, Santa Catarina, em 1944. Por volta dos 12 ou 13 anos, adquiriu seu maior 'vício': a leitura. Sempre muito tímido, encontrou nos livros o sabor inigualável da experiência solitária de transformar amontoados de palavras em mundos inteiros, construídos com toda força de sua imaginação.

Tentando descobrir como os autores operavam os meandros literários, começou por *As aventuras de Tom Sawyer* (1876), de Mark Twain. Era, ele mesmo, o próprio personagem saído das páginas do livro. Leu também *O encontro marcado* (1956), de Fernando Sabino. Alguns anos mais tarde, descobriu três outras obras que revolucionariam a concepção tradicional de narrativa presente em seu imaginário: *Olhai os lírios do campo* (1938), romance de Érico Veríssimo, *Contraponto* (1929), do inglês Aldous Huxley, e *Com a morte na alma* (1949), de Jean-Paul Sartre.

“Juntos, esses livros, que aparentemente não tinham nada em comum, constituíram uma trilogia importantíssima na minha formação, que desencadearam todas as leituras subseqüentes. Mergulhei, então, em Machado de Assis, Guimarães Rosa e, até mesmo, no indescritível universo de Dalton Trevisan; conheci os russos Tolstói e Dostoiévski e, a partir de

então, fui trilhando todo um percurso literário”, relembra.

Filho de jornalista, ele também vivenciou desde muito cedo, entre rotativas e papel-jornal, a rotina diária da escrita e da publicação. Aos 16 anos, o jovem bisbilhoteiro, encantado pelo mundo dos livros, começou a rabiscar seus primeiros textos. Iniciava-se, assim, o segundo ‘vício’: o gosto pela escrita. A paixão pela criação literária, que passou a ser uma necessidade, uma preocupação constante em sua vida. “Só não sei de onde saiu essa idéia maluca”, brinca, como se fosse possível reviver aquele período.

Terminados os estudos secundários, o leitor voraz e aspirante a escritor se viu obrigado a mudar-se para uma impiedosa e fria Curitiba. Cidade em que ele descobriria o viver como um exercício de solidão e que, algum tempo depois, se tornaria o berço de sua produção. O calendário marcava o ano de 1964, e o jovem Roberto Gomes, então com 20 anos, buscava adentrar o meio acadêmico.

Reprovado nos vestibulares de Engenharia e Arquitetura, formou-se em Filosofia pela Universidade Católica, curso que se configuraria, muito em breve, na fonte de temas e reflexões de suas obras. Prova disso foi sua estréia literária: em 1977, publicou *Crítica da razão tupiniquim*, um ensaio sobre a prática filosófica no país. Na época, o livro causou impacto imediato pela forma irreverente e desafiadora com que abordava uma das questões nacionais, no campo da razão, mais inquietantes: ‘o que significa pensar na periferia do capitalismo?’.

“Neste ensaio sobre filosofia, qualificado modesta e espertamente como uma boa molecagem brasileira, Roberto Gomes se revela um autor inquieto, original, com uma linha de pensamento e de compreensão do Brasil um tanto quanto estranha às tradições acadêmicas. Provocativo, o livro faz conhecer ao público, ao lado do ensaísta arguto, irônico e de forte

veia satirizante, um excelente escritor”, escreveu Antonio Manoel dos Santos Silva, na revista *Série Paranaenses*, em 1987.¹

Com o raro senso profissional e a invejável ousadia apontados pelo crítico, aos poucos, Gomes foi se fazendo notar. Um ano após o lançamento de seu primeiro livro, ficou entre os dez melhores do Concurso Unibanco de Literatura; e, em 1979, conquistou projeção nacional com o romance *Alegres memórias de um cadáver* – que recebeu o prêmio José Geraldo Vieira, em São Paulo. Mais um exame detalhado, desta vez, da universidade brasileira. Um texto divertido, ágil e impiedoso, que surpreendeu os leitores e a crítica literária pela qualidade e força imaginativa.

Desde então, ano a ano, novos livros foram surgindo, juntamente com as reedições dos primeiros. Publicou a coletânea de contos *Sabrina de trotoar e de tacape* (1981); um primoroso romance sobre a juventude dos anos 1964 e sua memória atual, *Antes que o teto desabe* (1981); o infantil *O menino que descobriu o sol* (1982) – selecionado entre os melhores do Primeiro Concurso Nacional de Contos Infantis e vencedor do Jabuti de 1982; o livro de crônicas *O demolidor de miragens* (1983); o também infantil *Carolina do nariz vermelho* (1985); e o romance juvenil *Terceiro tempo de jogo* (1985), uma homenagem divertida aos últimos dias da infância, que mistura o universo das histórias em quadrinhos e dos filmes de faroeste.

“Diferente de Dalton Trevisan, por exemplo, que desde seus primeiros livros iniciou um projeto literário voltado para o conto – ou de outros escritores que almejam ser romancistas, ensaístas –, eu sempre me dediquei a coisas muito variadas. Iniciei com uma obra de filosofia, publiquei romances, coletâneas de contos e até literatura infantil. Nunca pensei: ‘quero ser romancista, contista, filósofo ou escrever somente para crianças’. Eu quero ser escritor, esta é minha categoria. Sou um sujeito que, simplesmente,

escreve... e escreve várias coisas! Por isso, essa variedade presente nas minhas obras”, justifica Gomes, com toda sua convicção e sensatez.

Embora sua produção possa parecer dispersiva, ele conseguiu estabelecer um conjunto temático alinhavado por questões fundamentais como a educação, a formação do homem, o conflito de gerações, o poder e suas diversas instâncias sociais. Com um estilo marcado pelo prazer do bom texto, alcançou, segundo a crítica, uma unidade de forma e conteúdo que o alçaram a uma tradição literária muito distante da escrita ‘maçante’ ou ‘intelectualóide’.

Ao captar profundamente as relações afetivas, ele também desenvolveu uma linguagem primorosa e com extrema força de apreensão do leitor. “Chama a atenção a perspectiva humorada com que trata suas personagens e as diferentes situações dramáticas. Tal humor, freqüentemente, deriva para a ironia e, desta, para a sátira, ambas dirigidas contra tudo que cheira conservadorismo, prepotência e hipocrisia”, completou Antonio Manoel dos Santos Silva, na *Série Paranaenses*.

Em paralelo a sua dedicação à escrita, Roberto Gomes empreendeu uma verdadeira cruzada nos terrenos editoriais curitibanos. Afastado da universidade, onde lecionava Filosofia desde 1970 – pelo arbítrio e intolerância ditatoriais que o acusavam de pregar a subversão nas aulas –, ele participou de algumas iniciativas independentes representativas. Começou pela fundação da cooperativa de escritores Co-editora, que, em 1979, agrupava 20 literatos da cidade; descontente com os rumos da empreitada, que já enfrentava dificuldades – a exemplo da extinta Editora Beija-Flor, de Werner Zotz –, deu início a sua própria casa de publicações.

No primeiro semestre de 1981, fundou, ao lado do amigo Cristovão Tezza e da esposa Iria Zanoni Gomes, a Criar Edições. Um besouro

voador que, da mesma forma como o inseto, não possuía aerodinâmica para alçar vôo, mas, mesmo assim, o fazia. “Queríamos publicar literatura brasileira. Não só aquela produzida aqui, mas a de toda uma geração que estava escrevendo naquele período”, explica. Os primeiros livros, editados discretamente, foram *O terrorista lírico* (1981), de Tezza, e *Sabrina de trotoar e de taca-pe* (1981), do próprio Gomes.

Apesar da timidez inicial, em pouco mais de quatro anos de existência, a editoria já possuía um catálogo com 30 títulos e 100 mil exemplares impressos; e ocupava o quinto lugar entre as cem maiores casas publicadoras do país, como anunciavam os jornais em meados da década de 1980. Tornou-se, então, um exemplo salutar, diante de um cenário dominado por tentativas quase sempre aniquiladas.

Em um trabalho lento, porém seguro, os três editores se dedicavam, primorosamente, aos livros em prosa e verso, aos ensaios e até mesmo às obras infantis. Configurando-se como a mais profissional das editoras de Curitiba daquele período – desde a década de 1940, quando existiu a Guaíra –, muitos projetos começaram a ser postos em andamento. Para enfrentar os dissabores da tacanha indústria editorial local, Gomes se empenhou até mesmo em formar uma distribuidora nacional, com moderado sucesso.

No entanto, a Criar não suportou os golpes de instabilidade da economia brasileira e, no ano 1989, já com mais de 50 títulos publicados, seu fundador se viu obrigado a fechar as portas da empresa – assim como um grande número de pequenas e médias casas editoriais nacionais que não resistiram à chegada da década de 1990.

Reintegrado à universidade, nos anos seguintes à reabertura política, ele passou a se dedicar a projetos acadêmicos. Sem deixar de atuar no mercado de publicações, dirigiu ainda, por oito anos, a Editora da

Universidade Federal do Paraná, empreendendo transformações significativas do ponto de vista administrativo e editorial.

O autor compulsivo e irregular, como ele mesmo se define, só voltaria a atuar mais ativamente no cenário curitibano de produção literária após sua aposentadoria, em 1998. Nesse mesmo ano, lançou *Exercício de solidão* (1998), obra em que empreende uma definição completa da cidade provinciana que já o habitava há tanto tempo. Curitiba é um exercício de solidão, desabafa no livro composto por dez contos.

“Neles, vai implícita a própria experiência de Roberto Gomes, escritor quase subterrâneo que, avesso à autopromoção, pôde habitar os forros de uma cidade que tenta controlar a produção literária local. Por ter optado ficar à margem, Roberto conseguiu fazer uma radiografia desta maneira solitária de habitar uma Curitiba impiedosa com os elementos estranhos. Sentindo-se sempre como um estrangeiro, devido à sua condição de catarina, o autor teve o necessário distanciamento para fazer esta leitura herética, mas extremamente feliz, da metrópole provinciana. É com este olhar de fora que ele capta com precisão a invisibilidade (um verdadeiro assassinato) que Curitiba impõe aos que não compactuam dos valores oficiais”, resumiu Miguel Sanches Neto, na resenha *Uma poética do isolamento*, publicada pela *Gazeta do Povo*, em outubro de 1998.²

“Sem a pressa típica dos que envelheceram na infância da arte, ele não aparece no cenário nacional como uma promessa, mas como um criador maduro, que suportou o exílio provinciano, os 40 dias bíblicos no deserto, com a altivez de quem sabe que está no caminho correto. Em sua produção não existe o deslumbre por modismos, nem o grave defeito (tipicamente paulista) de escrever para agradar a crítica, nem a postura comercial de provocar escândalos – a sua é sempre uma literatura serena, que não

chama a atenção sobre si, que prefere o silêncio do tugúrio à espalhafatosa badalação das efemérides midiáticas. É desta longa estadia na sombra, onde se gestam as grandes obras, que Roberto Gomes, criador autêntico num período de meros simulacros, surge para ocupar, definitivamente, o seu espaço na literatura brasileira contemporânea”, completou Sanches Neto.

No encaço de *Exercício de solidão*, vieram o cômico e irreverente *Alma de bicho* (2000), composto por 27 crônicas; *Os dias do demônio* (2001), livro que retrata as lutas pela terra no sudoeste do Paraná na década de 1950 – e foi considerado pela crítica um ‘romance histórico modelar’; o infantil *A difícil arte de ser urubu* (2001); e *Todas as casas* (2004), romance que mescla memórias, desejos e fantasias de um personagem que viveu em vários lares.

Em 2008, o autor publicou ainda *Julia*, uma obra ficcional baseada na biografia de Julia Maria da Costa, poetisa paranaense, que viveu desde a infância na ilha catarinense de São Francisco. A história, que se passa na segunda metade do século XIX, recria literariamente a trajetória da personagem, perpassando os períodos de monarquia, luta de republicanos e fim da escravidão. Com uma trama complexa e surpreendente, o enredo é elaborado, maduro, fabuloso; e o desfecho, genial.

“Aludindo a Flaubert e Eça de Queiroz não pretendo estabelecer paralelos gratuitos, mas, ao contrário, acentuar desde logo que o romance de Roberto Gomes pertence ao mesmo plano de qualidade narrativa e perfeição estética. Aqueles são clássicos da literatura universal porque o tempo os consagrou, mas ainda não o eram em 1857 e 1878 quando apareceram, beneficiando-se aos nossos olhos pela tradição crítica e respectivas idéias feitas desde então acumuladas. Roberto Gomes se inscreve na família do realismo flaubertiano – aquela na qual o romancista

deve dar a impressão de jamais haver existido”, elogiou-o Wilson Martins, na crítica *Um caso de bovarysimo*, publicada em junho de 2008.³

Mesmo diante de um mercado editorial ainda acanhado e resistente, Gomes também se manteve firme na solitária missão de incentivar a circulação do que vinha sendo produzido por autores brasileiros. No ano de 2000, reabriu a Criar Edições, com o objetivo de publicar livros de Lingüística, Sociologia, Filosofia, mas, sobretudo literatura nacional. Em sete anos de atividade, a editora lançou mais 30 títulos.

Contudo, apesar de localizada em uma Curitiba detentora de produções literárias da maior importância, a empresa iniciou o século XXI enfrentando uma série de dificuldades. “Barreiras que vão desde os impedimentos técnicos para se profissionalizar até a difícil tarefa de capitalizar recursos, conseguir investimentos e lançar novos títulos”, exemplifica um editor já desenganado com as possibilidades de melhora no mercado editorial paranaense. Sediada em um terreno árido, que não permite o florescimento de experiências comerciais significativas na área editorial, contemporaneamente, a louvável iniciativa de Gomes começou a dar seus últimos suspiros. Parece que o besouro já não pode mais voar.

“Em nenhum outro momento da literatura paranaense tivemos tantas pessoas escrevendo tantas coisas. E são todos escritores com produções de bom nível, praticando narrativas e linguagens bastante variadas. No entanto, nossa representatividade nacional é muito limitada. Falta-nos divulgação, críticos literários. Falta-nos, sobretudo, espaço profícuo para publicação. Nossos literatos não poderiam se sentir obrigados a publicar fora”, lamenta. “Existe uma tremenda incapacidade de divulgar e discutir nossos trabalhos por parte da imprensa. Há entraves até mesmo nas universidades, que não adotam autores locais, não conversam com quem

produz literatura. Os livreiros estão desaparecendo, perdendo sua função cultural; tornaram-se postos de entrega de livros, vendedores de best sellers. Tudo isso dificulta muito nosso trabalho, não há mais espaço para aventuras mais ou menos românticas na área”, acrescenta um experiente Roberto Gomes, que chegou ao fim da primeira década do novo século em vias de abandonar o trabalho que empreendeu durante longos anos.

Apesar das desventuras, outros sopros de esperança floresceram. Foi na mesma Curitiba, metrópole provinciana, que, enquanto a Criar Edições mantinha-se adormecida, surgiu a Travessa dos Editores. Estabelecida na década de 1990, a editora nasceu da junção dos ideais de dois outros escritores inconformados com o mercado: o jornalista Fábio Campana e o publicitário Jamil Snege.

Em uma tarde de conversa, regada a muita literatura, eles decidiram que havia chegado o momento de dar o pontapé a uma iniciativa independente, que pudesse editar o que as grandes casas de publicação estavam descartando. Fundaram, então, no ano de 1994, uma editora plantada em solo paranaense que iria se esmerar em publicar o que vinha sendo produzido de melhor na área literária; e que, em pouco tempo, ficaria nacionalmente conhecida por valorizar a produção regional.

Começaram pelos próprios títulos: editaram *O jardim, a tempestade* (1989) e *Como eu se fiz por si mesmo* (1994), ambos de Snege, e *O guardador de fantasmas* (1996), de Campana. Mesmo enfrentando as barreiras de circulação impostas pelo isolamento da capital e as dificuldades financeiras que, naquela época, esmagavam magistralmente as pequenas e médias iniciativas, deram seqüência ao árduo, porém gratificante trabalho de pôr ao alcance dos leitores o que vinha sendo produzido na literatura brasileira.

Assim, aos poucos, a empreitada foi ganhando contornos mais

sólidos. Lançou autores nacionais e estrangeiros, nomes premiados e pouco conhecidos, inéditos e reeditados. Em uma década e meia de existência, editou mais de 60 títulos – além das revistas culturais *Et Cetera*, bimestral, e *Idéias*, quinzenal. Sob o comando de um editor otimista, a empresa alcançou, nos últimos anos do século passado, o auge de sua trajetória, firmando definitivamente sua participação no mercado livreiro do país.

A paixão de Fábio Campana pelos livros, todavia, é bem anterior a sua investida editorial solitária. Nascido em Foz do Iguaçu, extremo oeste do Paraná, no ano de 1947, ele foi criado em um período em que o único meio de acesso ao conhecimento, ao mundo exterior àquela pequena cidade, era a leitura. Assim, desde a infância, entre brincadeiras e traquinagens, lia muito e com prazer; e imaginava um universo inteiro de possibilidades.

“Houve um menino. Um quintal, uma cetra, o alvo e o seu vô. Algararra de pássaros e crianças. Primeira geografia. Território das descobertas. Movia-se como suserano dos atalhos, dos becos e dos campinhos. Houve o pai e a proteção que recendia a medo. A mãe e os remédios. No domingo um sorriso e a mesa farta. Houve a avó de olhos ressecados curvada sobre um versículo do Novo Testamento. O avô, cravo branco na lapela, bailando uma valsa imaginária no silêncio da sala. Houve um horizonte sem morte. O menino imantado de estrelas submerso entre lambaris e rabos dourados. Águas do desafio, medos crepusculares, auroras flamejantes, chuvas, tempestades, dias cheios de luz.”⁴

Ainda na fronteira, exílio involuntário de um sem fim de tipos interessantes, ele mergulhou fundo nas páginas literárias. Leu os norte-americanos Pearl Buck e Jack London; os brasileiros Monteiro Lobato, José de Alencar e Eça de Queirós. Apaixonou-se por Balzac, Flaubert e os representantes da literatura francesa.

Em busca de novos horizontes, aos 14 anos, Campana mudou-se para Curitiba. Na época, uma aldeia de sujeitos conservadores, com pouco mais de 300 mil habitantes. Na ânsia de completar os estudos e descobrir o mundo, o jovem escritor deixou as ruas poeirentas, as casas rústicas de madeira, a provisoriedade de sua terra natal – o último torrão do solo pátrio. Trocou a babel de línguas e sonhos por uma cidade bem comportada, povoada por personagens da noite metamorfoseados em dignos cidadãos.

Admitido no Colégio Estadual do Paraná, uma das mais respeitadas instituições de ensino da época, aqui, manteve-se em íntimo contato com os livros. As bibliotecas de estantes enormes tornaram-se, então, seu esconderijo favorito. Por entre as prateleiras, conheceu também muitos dos amigos que iriam se tornar companheiros de militância e algazarras literárias.

Enquanto lia, aproximou-se ainda mais da escrita. Em continuidade às investidas infantis – em concursos de redações e contos, na escola –, começou a publicar os primeiros textos nos jornais locais. Em uma Curitiba de burocratas exemplares, tomou gosto pelo cinema, pelo teatro, por uma agitação cultural fervilhante; envolveu-se também com a política.

“Então, houve um jovem em sua rebelião de porcelana e aço. Houve um tropel de justos. Cavaleiros da utopia, ébrios de slogans, anjos da anunciação, deuses instantâneos, luzes das profecias. Houve ousadia nos músculos. Houve o impulso da pedra, a frieza do insulto, o corte das facas, o tiro. Queria mudar o mundo destruindo as estátuas.

Houve um bosque sem palavras. Houve uma pomba negra, houve um animal faminto, houve a resistência da pedra, houve coragem e medo. Houve o fogo. O ferro e o aço rebelados contra os donos. Houve a noite lóbrega de matanças. Houve execução e extermínio. E eis que se viu em

um bosque sem palavras.”

Diante da agitação que sucedeu o famigerado ano de 1964, o jovem rebelde trocou a leitura dos clássicos e os contos inacabados pelas canções de protesto, as passeatas e os panfletos. E, antes mesmo de terminar os estudos secundários, aos 16 anos, foi trancafiado nos porões da ditadura militar; era considerado pelos generais da tirania um subversor.

“Restou um moço na atmosfera do sonho. E eis que esse tempo foi curto como um relâmpago. E eis que o sonho foi despertado pelo soco. Algemas. Uma sala, os golpes os choques. Paredes manchadas de sangue. Um corpo despido no cimento áspero. Uma voz insistente. Perguntas. E o mundo era feito de sons. Gemidos, tiros, gritos, lamentos, sirenes, murmúrios, ordens.

Houve o jovem e seu pânico. O limite das grades e do medo. A violência em galões dourados. Houve um menino no jovem e suas lembranças. Tinha amigos e eles nada podiam fazer. Houve uma ilha, gaivotas, mar, o mar noturno, invisível e trágico, outras ilhas, vagas, ressacas, o mar pleno de luz. A morte se insinuava em uniformes de guerra, fuzis, gargalhadas, pistolas, afogamentos, perguntas, choques, golpes nas espáduas e nos rins. Eis que tinha pais e irmãos e eles nada podiam fazer.”

Terminado os anos de chumbo, o aspirante a escritor voltou a se dedicar às letras, nos livros e nos jornais. Duramente marcado pela experiência ditatorial, publicou suas quatro primeiras obras sobre o tema. Estreou, no ano de 1978, com *Restos mortais*, uma coletânea de contos feitos dos estilhaços de um mundo que acabava de implodir. Três anos depois, compôs um novo conjunto de textos breves, intitulado *No campo do inimigo* (1981). E, após um longo período de silêncio, voltou, em 1994, com *Paraíso em chamas*, um livro de poesias, também construído de

fragmentos, mas, desta vez, refeitos e ordenados em uma espécie de vitral – “Uma obra horrorosa”, segundo o próprio criador arrependido.

No ano de 1996, Campana iria inscrever, de uma vez por todas, seu nome entre os escritores mais representativos de Curitiba. Com o romance *O guardador de fantasmas*, um dos primeiros títulos publicados pela Travessa dos Editores, ele concretizou a mais importante obra literária sobre a ditadura brasileira, de acordo com a crítica. Por meio de um protagonista continuamente desencantado com um universo que se revela cada vez mais hostil, o escritor retorna à infância para encontrar os fantasmas enterrados pelo regime militar; espectros que são recompostos em um enredo ficcional extremamente ágil.

“Fábio Campana, pai, e Fábio Campana, filho, marcam um encontro na casa adormecida. Madrugada após madrugada, frente a frente, entregam-se à penosa faina de descrever ponto por ponto a trama da vida. Mas não se detêm no ponto em que se fundem num só. Recuam em direção à infância, invadem-na, e lá – onde se instaura a memória – reencetam o caminho de volta. Pior o retorno, pois já não se vêem sós. Uma corte de fantasmas os seguem”, escreveu Jamil Snege, na orelha do livro.⁵

Desentalado o grito de liberdade, que há anos mantinha preso na garganta, na década seguinte o autor se renderia a uma complexa experiência literária. Em 2003, publicou *Todo o sangue*, uma coletânea de memórias, breves ensaios, prosa poética e poemas em prosa, tudo ao mesmo tempo. Um livro em que não se sabe o que é fato ou ficção, fundo ou figura, e que extrapola as fronteiras que separam o Paraná de seus vizinhos, o presente do passado, as personalidades históricas do povo; um relato histórico em miscigenação com a reelaboração imaginária.

“Houve um homem que se desgarrou do jovem e lançou o menino

no limbo e refugiou-se na indiferença dos cínicos. Houve o sonho branco do esquecimento. Houve uma foto em revista da província. O osso de uma flauta derramava música áspera sobre a sua solidão de pedra. [...] E eis que diante dele se estendeu uma paisagem de silêncio e solidão. E coisas extraordinárias aconteciam. O moço encontrou o homem e mostrou-lhe o menino em sua noite de olhos cerrados, pedindo os sóis que lhe prometeram.”

Diante da experiência bem sucedida, no ano seguinte, ele deu seqüência aos enredos e personagens mesclados de ficção e memória. Em *O último dia de Cabeza de Vaca* (2005), relata a trajetória de Don Alvar Nuñez Cabeza de Vaca, um explorador espanhol do século XVI, primeiro europeu a pôr os olhos nas Cataratas do Iguaçu. Com uma narrativa que se arma feito um quebra-cabeça, o livro se estrutura sobre uma seqüência não cronológica dos principais fatos da aventura internacional do personagem, instigando o leitor.

“Depois de incisivo acerto de contas com um passado marcado pela militância política e pela resistência à mais recente ditadura brasileira, em quatro importantes livros – sendo o último deles de 1996, com o não pouco insinuante título *O guardador de fantasmas*, um ‘romance-memória’ –, o escritor Fábio Campana está de volta. Agora, à exuberante prosa já iniciada em *Todo o sangue* (2004) e que atinge desta feita, com o recém-lançado *O último dia de Cabeza de Vaca*, o seu ponto, a meu ver, mais alto”, contextualizou o escritor Wilson Bueno, em resenha publicada no site da *Travessa dos Editores*.⁶

“Uma obra que coloca Campana, sem erro, na linha de frente da atual prosa brasileira. Humano até o osso, sem perder jamais, ao longo deste livro desconcertante, as manhas e artimanhas da ‘invenção’ de uma

linguagem – aqui, particularmente maravilhosa e maravilhada –, sem a qual, aliás, desnecessário lembrar, nenhuma literatura se constitui ou se cria”, complementou Bueno.

Em 2007, o escritor publicou ainda *Ai* – assim mesmo, sem pontuação ou acentuação –, um título simples para um romance complexo. Um livro que trata, simultaneamente, de diversos assuntos, como o conflito entre o utópico e o real, os dramas familiares, as impossibilidades, a relação a dois, os fantasmas do passado. Personagens que vão se deixando sufocar por teias intermináveis e que desembocam em um final sem esperanças: tudo se corrompeu ou foi destruído; nada escapou! Com essa aguda sensação de asfixia, o escritor tece uma trama sedutora, que resulta em um texto claro, uma leitura visceral.

Em paralelo à dedicação aos livros, Campana também se firmou um atuante jornalista, sobretudo no terreno político. Ao longo dos anos, foi editor do extinto *Correio de Notícias*, colunista do jornal *Gazeta do Povo*, secretário de Comunicação da Prefeitura de Curitiba e secretário do Estado em três governos. Iniciou o século XXI como colunista político dos jornais *O Estado do Paraná*, *Tribuna do Paraná* e *Gazeta do Paraná*, além de comentarista da *Rádio Banda B* e dono de um dos mais comentados *blogs* – que leva como título apenas o nome do escritor – do universo virtual paranaense.

Como editor, que acredita que publicar é fundamental para qualquer literato, ele deu continuidade ao esmerado trabalho desenvolvido pela Travessa dos Editores – sua casa de publicações, que deveria estar localizada na rua curitibana homônima, que corre paralela à Júlia da Costa e Alameda Izabel, mas que por força do destino foi parar no Bom Retiro.

Após o momento de intensa atividade que marcou a primeira década da empresa, ela chegou ao novo centenário editando ‘somente o previsível’.

Concentra-se em poucos projetos, tiragens pequenas, dá passos menores e mais lentos; mantém um ritmo bastante condizente com o de Curitiba, cidade em que o número de escritores parece superar até mesmo o de leitores. Mas, mesmo diante das dificuldades e da solidão editorial, a Travessa e seu idealizador se mantêm otimistas, sempre em busca de novos talentos; esperançosos de que as coisas ainda possam melhorar.

E foi, justamente, como fruto dessa esperança 'travessiana' que, no ano de 2004, brotou nos solos curitibanos uma outra experiência de publicação bastante particular. Nomeada inicialmente de Kafka Edições Baratas, a iniciativa surgiu para editar novas vozes da literatura local de forma rápida, com baixo custo e fácil acesso. Mais do que isso, seus idealizadores desejavam movimentar o lento mercado editorial da capital paranaense. "Intervir de algum modo, sobretudo provocativo em nossa pacata cena literária", explica o escritor Paulo Sandrini, que, ao lado do poeta Fernando Koproski, deu contornos à empreitada.

Na época, Sandrini, mais um paulista que adotou Curitiba como sua, já mantinha uma estreita e intensa relação com os livros. Além de leitor arguto e literato iniciante, trabalhava, ao lado de Fábio Campana, como editor e *designer* gráfico na Travessa dos Editores. Em contato diário com a face mais dura da literatura, conhecia de perto os entraves comerciais que tolhiam os vôos das casas de publicação. Mesmo assim, com o otimismo típico da jovialidade, sonhava com um projeto editorial mais livre, algo que fosse minimamente representativo do que realmente estava acontecendo nas letras nacionais. Decidiu, então, traçar um caminho totalmente alternativo e iniciou uma experiência que ele mesmo definiu como ao estilo do 'faça você mesmo'; uma empreitada bastante artesanal.

"Não consigo dizer com certeza que precisamos de uma grande editora,

que dê conta de dar vazão a toda nossa produção. Talvez, seja suficiente termos um bom número de pequenas casas de publicações, ou várias atitudes editoriais que componham um painel da cidade. O mais importante, aliás, é que Curitiba não só dê voz à produção local, mas, principalmente, abra um diálogo com o restante do país, para que esse isolamento cultural que impera por aqui possa ser quebrado”, opina Sandrini.

Subsidiados pela lei municipal de incentivo à cultura – “Que, continuamente, vinha sendo muito pouco aproveitada no campo da literatura”, relembra o escritor –, os primeiros exemplares publicados pela Kafka foram caracterizados como de demonstração; livros de bolso, em prosa ou poesia, para lá de experimentais. Com apenas 24 páginas e vendidos a um preço muito baixo, eram, na verdade, fragmentos de obras para divulgar a produção dos autores locais e chamar a atenção das editoras tradicionais. Entre os até então desconhecidos, que deram vigor ao projeto, estavam o próprio Koproski e o frescor de sua poesia, a poetisa e romancista Bárbara Lia, a linguagem vertiginosa de Luiz Felipe Leprevost e os textos melódicos de Alexandre França, dentre outros curitibanos.

Em pouco mais de três anos, os resultados foram tímidos, mas motivadores. Ao conseguir movimentar uma leva de escritores da nova geração e fomentar novas idéias na província, em 2008, a iniciativa ganhou fôlego. Nesta segunda fase, na companhia da poetisa e prosadora Luci Collin – que também compartilha da visão de que o ermo mercado curitibano estava precisando de uns safanões –, Sandrini apostou em uma proposta mais consistente e profissional. “Passamos a agir, de fato, como uma editora”, sintetiza, em um misto de confiança e cautela.

Com vista à necessidade de uma casa que trouxesse uma proposta de literatura diferenciada para a cidade, os dois escritores apuraram

o foco da empreitada, que passou a se chamar apenas Kafka Edições. Deixaram de lado a preocupação excessiva com o baixo custo de edição e distribuição, para se concentrar na abertura de um diálogo entre a produção local e o restante do Brasil literário; seja na prosa ou na poesia, nas obras de tônica inovadora ou tradicional.

Havia chegado o momento de querer abraçar outros horizontes. Assim, aliaram ao novo projeto editorial a busca pela excelência gráfica, unindo artes plásticas e *design*. Exemplares bem acabados, em tamanho convencional, papel macio, capas surrealistas muito bem trabalhadas, tudo para compor um convite à leitura. Era a ingenuidade dos primeiros livretos cedendo espaço para edições mais cuidadas e adeptas às formalidades do livro como objeto de apreço.

“A base dessa nova etapa passou a ser a *Coleção Antena*, composta por cinco obras de autores de gerações distintas, que juntos formam um pequeno painel da literatura feita no sul do Brasil. Ao transpormos o ideal primeiro de trazer apenas autores novos, conseguimos agregar à coletânea a força de escritores já consagrados com a novidade de alguns nomes. Mas não posso dizer que a editora tenha um paradigma de publicação no sentido estético-literário. Estamos abertos tanto para o experimental como para os textos produzidos nos moldes clássicos. Queremos mesmo é literatura de qualidade, instigante”, detalha Sandrini.

Carinhosamente chamada de “um lar para a ficção absurdista” pelo jornalista e crítico Roberto de Sousa Causo, a editora apresentou, na primeira investida, uma certa predileção pelo viés literário mais lúdico, do absurdo, do fantástico. A coleção de abertura, lançada em homenagem a Manoel Carlos Karam, reúne *Guerra contra os Taedos*, do mesmo escritor; *Acasos pensados*, de Luci Collin; *Osculum obscenum*, do próprio Sandrini; *Inverno*

dentro dos tímpanos, do curitibano Luiz Felipe Leprevost; e *Arquivo morto*, do gaúcho Marcelo Benvenuti.

Apesar da composição heterogênea – são três livros de contos, uma novela e um romance –, as obras têm em comum exatamente o trabalho diferenciado em torno da linguagem. Um misto de ironia, humor, absurdo, sarcasmo, barbárie e surpresa; um trato temático diferente do caráter realista que predomina na literatura brasileira.

“Interessante que esta coleção se chame *Antena*, sugerindo, ao mesmo tempo, que seus autores e os enfoques que eles adotam, dentro mesmo do absurdismo, estão mais antenados à realidade atual – e que a coleção funciona como uma antena irradiando a mensagem do grupo para o restante do Brasil. É de se perguntar o que há no clima de Curitiba, cidade simpática, que leva a uma intimidade tão grande com o absurdo”, apontou Roberto de Sousa Causo, em sua coluna no *site Terra Magazine*, em janeiro de 2009.⁷

Embora ainda engatinhando, a Kafka Edições foi considerada um dos cem projetos editoriais brasileiros mais importantes do ano de 2008. Para seus próximos passos, já foi aprovado pela lei municipal a reedição de três obras de Karam, todas esgotadas: *Fontes murmurantes* (1985), *O impostor no baile de máscaras* (1992) e *Cebola* (1987). E ainda vêm por aí propostas literárias mais amplas: a editora ambiciona editar, em um breve porvir, traduções, poesias, ensaios e até publicações de outras áreas artísticas, como fotografia, artes plásticas, arquitetura e teatro. Ou, quem sabe, diálogos mais rasantes com textos latino-americanos ou portugueses. “Além de uma idéia que vem me entusiasmando bastante ... a reedição da obra completa de Jamil Snege e a recuperação de alguns livros de Paulo Venturelli”, adiciona o idealizador da solitária empreitada.

Sempre muito inquieto com o estado das coisas, Paulo Sandrini se esmerou em movimentar o cenário cultural desde que chegou a Curitiba. Nascido em março de 1971, na cidade de Vera Cruz, estado de São Paulo, ele se mudou para capital paranaense aos 23 anos. Trazendo na bagagem experiências juvenis com a publicidade, a música e a poesia, começou, então, a tatear o mundo das artes a procura de seu lugar.

Encontrou-o quando, percorrendo um caminho sinuoso, percebeu que poderia unir composição musical, redação publicitária, cinema e linguagem literária na construção ficcional de textos em prosa. Havia descoberto os contos, narrativas densas e breves, que o envolveriam por completo dali para frente.

Ao dar início à busca pela sua própria linguagem, aproximou-se do universo literário dos escritores latino-americanos já consagrados – como Jorge Luis Borges e Julio Cortázar –, dos transgressores norte-americanos e dos modernistas russos. Deparou-se também com ecos de uma literatura menos realista em obras nacionais; e elegeram três delas como modelos a serem seguidos: *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, e *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa.

Inspirado nas narrativas inconformadas, no ano de 1997, fez sua primeira tentativa, participando de um concurso de contos que levava o nome de Paulo Leminski, realizado no interior do Paraná. O segundo lugar foi suficiente para que ele soubesse que era àquilo que se dedicaria. A partir de então, entrou em contato direto com o tímido universo literário curitibano. Começou a participar mais ativamente de eventos culturais, estabeleceu contato com outros autores e passou a partilhar das mesmas insatisfações com o mercado editorial local.

Formado em Desenho Industrial, sua entrada no mundo da escrita também coincidiu com os primeiros trabalhos na área gráfica. Entre um amigo e outro, conheceu os escritores Jamil Snege e Fábio Campana. Vislumbrando um talento promissor, eles o levaram direto para trabalhar na Travessa dos Editores, editora que o acolheu durante mais de cinco anos – e foi provedora da experiência que, mais tarde, seria fundamental para dar desenvoltura à Kafka Edições.

Foi ali também que Sandrini fez sua estréia literária oficial. Dois anos depois de ter publicado de forma independente seu primeiro livro, *Vai ter que engolir!* (2001), ele lançou, com o selo da Travessa, *O estranho hábito de dormir em pé* (2003). Uma coletânea de críticas política e social, construídas por meio da alegoria poética desconcertante, que se aproxima dos mistérios da vida, mas só permite intuí-los, jamais compreendê-los.

“As regras são estranhas, complicadas, profundas e significativas, mas sua compreensão é inalcançável e sua validade flutua constantemente segundo o capricho de forças dominantes desconhecidas. Em todos os contos deste livro há um clima de indagação filosófica e de aguda reflexão sobre a inutilidade do poder. Num mundo mecânico e opressivo, Paulo Sandrini representa a encarnação da anti-retórica e da dignidade”, apresentou-o Fábio Campana.

Desde então, o autor iniciante foi impondo densidade ao seu trabalho literário. Ao entrar em contato com algumas obras transgressoras, frutos da inventividade de habitantes de uma Curitiba narrativamente inconformada, ele agregou um inconfundível experimentalismo aos seus trabalhos; a convivência literária com Valêncio Xavier, Paulo Venturelli, o próprio Karam, entre outros nomes decisivos para a renovação da prosa contemporânea brasileira, também foi fundamental na sua formação.

Nascia, aos poucos, o escritor Paulo Sandrini; um curitibano convicto – “Não consigo pensar em mim mesmo escrevendo fora daqui”, insiste – que teceu um projeto literário mestiço, para absorver todas as formas de comunicação, sintetizar todas as manifestações artísticas.

Audacioso, queria fazer uma literatura que não se baseasse meramente na transposição do real. Para isso, agregou aos discursos político, religioso e científico as mais íntimas inquietações humanas, temperando tudo com um saboroso tom fantástico.

Como resultado do amadurecimento, em 2004, ele publicou, pela Kafka Edições Baratas, fragmentos de *O capacete da imortalidade*. E, no ano seguinte, o seu polêmico *Códice d’incríveis objetos & histórias de lebensraum* (2005) – este, novamente pela Travessa. Um só livro dividido em duas partes: na primeira delas, o autor se utiliza do fantástico para dar vida aos objetos, como o capacete alemão da Segunda Guerra que torna imortal quem o usa ou as sandálias que fazem voar; já na segunda, são explorados os conflitos entre o homem e o ambiente, resultantes do convívio nas grandes metrópoles. No conjunto, uma grande paródia da ingenuidade humana em relação ao poder hegemônico.

Apesar de criticada por uma suposta mistura daninha entre o discurso pomposo e o coloquial, a obra recebeu avaliações elogiosas pela fertilidade imaginativa de seu criador. Para os mais otimistas, o escritor conseguiu trabalhar em uma estrutura que bebe nas fontes do realismo fantástico sem repetir as experiências iniciadas pelos precursores do estilo José J. Veiga, Murilo Rubião ou Rosário Fusco.

“Se, de um lado, há uma atmosfera de fábula em seu trabalho, por outro o absurdo e o incompreensível funcionam como representação de uma realidade que beira o desajuste e a estranheza. Essa outra forma

de encará-la é um recurso semântico e formal que remete o leitor a uma compreensão do mundo, a partir de uma reflexão incomum, que comporta questionamentos filosóficos. Sem se preocupar com exercícios de falsa ousadia formal ou intencionais malabarismos de linguagem, Paulo Sandrini seduz o leitor justamente pela coerência e maturidade de suas construções, demonstrando segurança e versatilidade no delineamento dos personagens e no fluxo das histórias. Realiza uma obra singular, garantindo, com certeza, um longo percurso para suas futuras criações”, adiantou o crítico mineiro Ronaldo Cagiano, na resenha *O novo conto brasileiro*, publicada na ocasião do lançamento do livro.⁸

Atendendo às expectativas, na primeira investida do projeto da Kafka Edições como editora, o escritor lançou *Osculum obscenum* (2008), uma incrível aventura moderno-tecnológica em busca de uma esposa e um herdeiro. Uma novela do absurdo, composta por elementos da ficção científica e diálogos bem humorados e irreverentes, que transparece a perturbadora atmosfera de um universo metaforicamente inventado; uma leitura veloz, que propicia inúmeras interpretações.

“Sim, Franz, resolvi ter um filho. Alguém precisa herdar meus bens. ‘Assim de repente, um filho, senhor?’ Exato, Franz, resolvi agir. Todo homem de sucesso tem de saber a quem legar suas conquistas. Por isso, o herdeiro. ‘Eu também gostaria de ter um, mas estou velho demais pra pensar nessas coisas.’ Realmente, Franz, como iria você, um velho, viúvo, encomendar e manter um filho, ainda mais com esse seu miserável salário? ‘Não se esqueça, senhor, de que herdei grandes empresas e valiosíssimos bens anos atrás e hoje sou mais rico do que pode imaginar. Se quisesse, nem mais precisaria trabalhar, disso o senhor também sabe. Porém, me coloco nesta situação de semi-escavidão apenas pra poder bradar aos quatro

cantos que nós, os abastados, também nos submetemos aos sacrifícios materiais.' A respeito disso, nem sei o que lhe dizer, nobre Franz. Bem... você é um otário. Agora, vamos."⁹

Dono de um espírito crítico aguçado e irreverente, Paulo Sandrini vem, assim, traçando um caminho bastante disciplinado rumo ao reconhecimento literário; e, aos poucos, inscrevendo seu nome, com coragem e sem concessões, entre os melhores escritores de sua geração. Habitante de uma Curitiba ora oficialista, ora marginal, em que circulam, diariamente, dezenas de literatos invisíveis, ele tem feito mais do que apenas publicar seus próprios contos. Tem trabalhado, mesmo que solitariamente, com otimismo na tarefa de dar visibilidade às novas vozes curitibanas.

Apesar de a capital paranaense parecer rejeitar, quase sempre, as intenções mais dinâmicas e inventivas, especialmente as empreitadas editoriais – e quantas tentativas foram feitas e fracassaram! –, ela não tem impedido o despertar de uma geração de escritores que vem sendo nomeada pela crítica de 'novíssima'. Pupilos de Paulo Venturelli; iniciantes influenciados pela inventividade de Valêncio Xavier ou Manoel Carlos Karam; herdeiros da completa desconstrução da literatura tradicionalista e pomposa implementada pelos contos de Dalton Trevisan. Jovens com pouca experiência, mas com muito a dizer.

NOTAS

¹ SILVA, Antonio Manoel dos Santos. Resistência inquieta. *Série Paranaenses*, n.º 1. Curitiba: Editora da UFPR, 1987.

² SANCHES NETO, Miguel. Uma poética do isolamento. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 19 de outubro de 1998.

³ MARTINS, Wilson. Um caso de bovarysimo. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 28 de junho de 2008.

⁴ Trechos de CAMPANA, Fábio. *Todo o sangue*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2003.

⁵ CAMPANA, Fábio. *O guardador de fantasmas*. Curitiba: Travessa dos Editores, 1996.

⁶ BUENO, Wilson. Aventuras e desventuras de Don Alvar Nuñez Cabeza de Vaca. *Travessa dos Editores*. Disponível em: <<http://www.travessadoseditores.com.br/index.php?tras=secao.php&area=10&id=62&aresenha=1>>.

⁷ CAUSO, Roberto de Souza. Um lar para a ficção absurdista. *Terra Magazine*. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,O13483616-El6622,00-Um+lar+para+a+ficcao+absurdista.html>>.

⁸ CAGIANO, Ronaldo. O novo conto brasileiro. *Verdes Trigos Cultural*. Disponível em: <http://www.verdestrigos.org/sitenovo/site/resenha_imprimir.asp?id=164>.

⁹ Trecho de SANDRINI, Paulo. *Osculum obscenum*. Curitiba: Kafka Edições, 2008.

Ensaio de uma vida literária

Não havia mais como adiar; nem escapar da promessa que, em breve, iria tomar conta de seu destino. Em um ímpeto de coragem, juntou a bravura juvenil, o medo da inexperiência e a angústia que aquelas palavras sufocadas estavam lhe causando. Pôs-se, então, a escrever. Quatro dias, ininterruptamente; absorto em um processo catártico que uniria, indistintos, sonho e realidade, autobiografia e ficção.

“Quando fui procurado para transcrever a história que se segue não entendi primeiramente o motivo pelo qual fui eu escolhido. Foi em uma manhã de domingo que recebi aquela ligação em que um jovem autor convidava-me para uma conversa. Afirmou ter interesse em contratar-me para narrar um enredo que tinha em mente”, começou rabiscando as primeiras frases, na *Nota de Abertura*.¹

Diante das páginas por escrever, autor e narrador foram, então, se entremeando aos poucos; exercendo juntos o mais puro direito de que gozam os escritores: misturar fantasia e vida, vida e invenção. O encontro que se materializa. A história de amor narrada com a precisão de quem deseja convencer o outro. “Deveria eu aceitar essa proposta e escrever este breve romance? Havia nele algo de encantador e real. A paixão com que ele havia me contado suas idéias de certa forma me comoveu e me

trouxe um pouco daquele calor jovial que um dia eu tivera. Mas seria isso suficiente?”, indagou-se, querendo atizar o leitor curioso, que logo em seguida, encontraria a resposta.

“Assim, tão breve sentei-me à escrivaninha, comecei este trabalho. Não é nada fácil este ofício de narrador, meu caro leitor. Registrar expressamente todos os fatos necessários, expor publicamente a intimidade de autores e personagens, contar o que não se vê, relatar o que se sente. E não fazer parte dessa massa. Eis o meu trabalho. Trabalho árduo. Porém, recompensatório. A obra pronta é um filho que temos de deixar para que o mundo dele cuide. Nela também nos tornamos imortais.”

Foi assim que nasceu o primeiro livro do jovem escritor Leandro França – “Um acidente”, insiste ele. Lançada no final de 2006, a obra, que recebeu o título de *Ária: primeira variação do fim de tudo*, representou, inicialmente, apenas a desculpa para a realização de uma viagem. Mais do que isso, ela se configurou, com o passar do tempo, no ensaio literário de um principiante. Um dos representantes da ‘novíssima’ geração de autores curitibanos, que começaram o século XXI se arriscando, incertos, pelos caminhos da prosa.

O enredo, ao estilo romance policial, retrata a investigação de um crime que, descompromissadamente, toma rumos inesperados. Em uma noite estrelada, uma bela jovem de cabelos castanhos ondulados é encontrada morta à beira-mar. O corpo despido, em posição desconfortável, repete o último momento de sensualidade que tivera, observando a si mesma a oferecer suas curvas a um homem.

A poucos quilômetros dali, o suspeito: um rapaz misterioso, vestido em trajes sociais encharcados e deformados pelo peso da água salgada. Sentado na areia, ele se agita, chora, soluça como uma criança. Ao seu lado, uma arma e algumas folhas de papel rabiscadas. Movido apenas pela

tristeza, não percebe a chegada da polícia, que o arranca de seu devaneio idílico e o leva dali para a delegacia.

Após a construção da intrigante cena principal, o narrador se apressa em alertar que aquela não se trata de uma história de amor; não na acepção romântica do termo. “É uma história de amor humano, que nasce em forma de paixão e se extingue, como uma vela derretida, sem mais pavio, mais nada. Amor que brilha em chama bela e alta, mas que torna à cinza. Não há final feliz e nem poderia ser diferente, pois, se a própria vida em seu termo não agrada a ninguém, por que cobraremos então que as relações passionais humanas terminem bem? Não há troca de olhares. Não há beijos. Não há sexo. Nem serenatas. Nem promessas de eterno e mútuo carinho. O que, pergunta, resta então? Resta-me apenas o amor não correspondido.”

Plantada a semente da incerteza, a investigação é, então, retomada. Mas, ao contrário do que se espera, os personagens da narrativa não se concentram nos fatos que levaram ao delito. São conduzidos, pelo próprio suspeito, um exímio contador de histórias – ou, quem sabe, despercebidamente, pelo narrador engenhoso e intrometido –, a uma viagem por suas próprias vidas. A reconstrução minuciosa de uma paixão inventada.

Pablo Romano, nome pelo qual se identifica o possível assassino aprisionado, envolve o delegado incumbido do caso em sua trama passiona. Integrante confesso do grupo dos apaixonados de coração mole, ele conta que teria se encantado, inesperadamente, por uma famosa violinista romena, ao vê-la em um concerto musical pela tevê. “E foi assim que comecei a amá-la. Desnecessário dizer que passei dias com meus pensamentos voltados a ela, desconcentrando-me na sua lembrança.”

Empreendendo uma busca desenfreada pela identidade da moça, ele descobre seu nome: Ana Ária; seu endereço, seus mais íntimos segredos.

Após algumas breves palavras ao telefone, a identificação imediata entre ambos teria feito com que ele abandonasse tudo rumo aos Estados Unidos, para viver com ela uma fugaz história de amor.

Seduzido pelas fantasias do suspeito ardiloso, o delegado ouve atentamente cada frase proferida. E, dividido entre o enredo romanesco e seus próprios sentimentos, passa a agir em uma velocidade inalcançável, encaminhando o leitor ao final. Assim, de súbito, (quase) todos os mistérios são desvendados: o assassino da moça era, na verdade, um deputado federal com quem ela mantinha um caso escondido. Já o prisioneiro... não passava de um fantasma literário.

“Os *Autores Fantasmas* são um grupo de jovens escritores. Somos estudantes, advogados, médicos, engenheiros, pilotos, políticos, pessoas das mais diversas áreas que fazem literatura sob pseudônimos. Escrevemos contos, romances, poemas, peças teatrais e assinamos com outro nome nossos textos. Periodicamente, nos reunimos e apresentamos ao grupo nosso trabalho. Diversos títulos e publicações já estão em livrarias. Temos produzido livros de ótima qualidade, e os leitores têm gostado. Porém, não sabem eles que passam a admirar obras de autores fantasmas. Seu amigo, por exemplo, é um dos nossos. Aliás, Pablo Romano é o nome de um conhecido dele que está morando em outro país”, revela um personagem introduzido na trama apenas no desfecho final. O leitor, no entanto, é surpreendido ao descobrir que restam ainda cinco outras páginas de texto. Estas sim, denominadas de *Grand Finale*, desnudam o tão esperado desenrolar do caso amoroso.

Com um enredo acidentado, *Ária* é, sem dúvidas, um romance de estréia, que traz as marcas de um literato ainda em formação. Com forte carga emotiva e estilo explosivo, é composto de frases impactantes, detalhes delicados; uma trama que, nas entrelinhas, revela a busca pela

própria voz entre as tantas influências literárias que circundam um aspirante a escritor do novo centenário.

Escrevê-lo significou, segundo seu autor, uma entrega dolorosa, porém inadiável a um ofício que o consumia desde a adolescência. E o resultado foi o retrato exato da imersão de um jovem em suas próprias experiências, alguém movido pela necessidade de expor suas insatisfações e frustrações com o mundo contemporâneo. Trata-se, de fato, de uma fusão indistinguível e confusa do relato autobiográfico com porções de ficção.

Leandro França nasceu em São Paulo, no verão de 1983. Filho de mineiros, com ancestrais bandeirantes e portugueses, viveu praticamente toda a infância na capital paulista. Saía de lá apenas durante as férias escolares, quando costumava ir a Campanha, uma minúscula cidade ao sul de Minas Gerais, para visitar os avós maternos. Criado no seio de uma família de classe média-baixa, foi submetido a uma educação de excelente qualidade, o que lhe rendeu, desde muito cedo, grande apreço pela leitura.

Aos 12 anos de idade, com o pai transferido profissionalmente, o menino foi obrigado a abandonar sua cidade natal, as praças, os museus, as noites paulistanas que tanto amava, para se realocar em uma provinciana Curitiba, a capital dos desenraizados. Deixou para trás as lembranças infantis, as molecagens na Avenida Paulista; trouxe consigo apenas o coração e o espírito cosmopolitas. “Saí de um grande centro cultural e mudei-me para uma cidade que mais se parecia com uma vila interiorana que havia se desenvolvido, crescido bastante... Assustadoramente, não encontrei os mesmos ares de capital com que estava habituado”, relembra o jovem, que logo se acostumou com a apatia curitibana.

Ambientando-se à nova morada, aqui, ele deu seqüência aos estudos. Um pouco inquieto e indignado, envolveu-se, no colégio, com grupos de

teatro, confecção de jornaizinhos juvenis e até mesmo com o movimento estudantil – mais tarde, tornar-se-ia diretor cultural do Diretório Central dos Estudantes. Apesar de bom aluno, naquela época, freqüentava as aulas apenas por obrigatoriedade; interessava-se mesmo pelas possibilidades do que poderia criar a partir daquele convívio.

Em tempos de adentrar a universidade, o jovem França escolheu cursar Direito, profissão que lhe agradava desde os tempos de moleque. Ao aproximar-se de um novo universo que ganhava vida diante de seus olhos atentos e curiosos, interessou-se, paulatinamente, pelo pensamento social, as relações de poder e, sobretudo pelas questões da área criminal – temas que marcariam profundamente sua incipiente literatura.

No ano de 2005, o advogado em formação deu um passo decisivo na sua futura trajetória como escritor. Insatisfeito em ainda morar na casa dos pais, ele alugou um apartamento pequeno, no Centro da cidade, e passou a se sustentar por conta própria. Uma mudança brusca e repentina que o levou ao encontro direto dos livros – e, posteriormente, da escrita.

“Eu me lembro que, logo que cheguei ao apartamento novo, percebi algo realmente incômodo: não tinha televisão! Todos os dias, ao voltar para casa, eu me deparava com um silêncio atormentador, um vazio de sons e imagens. Fui, no decorrer da primeira semana, passear em *shopping centers* para encontrar movimentos, cores, pessoas. Mas descobri que era desnecessário, que eu não precisava de uma televisão. Passei, então, a desfrutar de dois dos meus maiores prazeres: o de ficar só e o de ler”, relembra.

Ao se assumir um ‘sem tela’ convicto, ele mergulhou nas páginas sugestivas de Lygia Fagundes Telles e José Saramago – duas de suas grandes influências literárias. Encantou-se pela literatura de Milan Kundera, Emil Cioran, Voltaire, Franz Kafka, Gabriel García Márquez, Albert Camus,

Henry Miller entre tantos outros gênios do romance. Sem saber ao certo por qual deles começar, iniciou uma verdadeira orgia literária. E mais do que simplesmente ler, viu-se impelido a participar ativamente daquele festim.

Contudo, o ofício de escritor não era ainda seu objetivo de vida. Sua primeira narrativa longa só seria escrita no ano seguinte à mudança – até então ele só tinha se arriscado nas redações escolares, em contos rápidos ou poemas insignificantes. Em meados do ano de 2006, tomado por uma paixão arrebatadora, ele prometeu escrever um livro à mulher que havia roubado seu coração e que estava a milhas de distância. A facilidade com as palavras, manifestada desde o colégio, tornou-se, então, sua aliada; e, em apenas quatro dias, ele redigiu as quase cem páginas que compõem *Ária: primeira variação do fim de tudo*.

“Sempre tive uma ligação forte com a literatura. Para mim, ela era como um lago congelado. Muitos simplesmente sentam-se diante dele e o admiram. Eu caminhei pela sua beirada por vários anos, fitando-o, mas fui além do que me era permitido: quis tocá-lo! Fui dando passos medrosos rumo ao seu centro. Meu primeiro romance surgiu quando o gelo se quebrou e caí nas águas gélidas. Foi um acidente; um argumento para chamar a atenção. A reação imediata seria sair da água, gritar por socorro, buscar onde se apoiar. Não fiz isso...”, explica, metaforicamente, a íntima necessidade de expressão que começava a tomar forma.

Contando com um bocado de sorte, em novembro do mesmo ano, França – que, na época, ainda não havia completado 23 anos – conseguiu a publicação da obra. Naquele mês, fez seu lançamento e comprou um bilhete aéreo para os Estados Unidos. Deixou para trás a universidade, os amigos e a família para entregar o livro pessoalmente à sua amada. E, em uma aventura quase tão fantástica quanto aquela narrada em seu

romance, acabou passando 40 dias, entre pesquisas para o trabalho final da faculdade, leituras e madrugadas inteiras ao lado de quem impulsionou sua estréia literária, do outro lado da América.² “E sobre esse episódio, nada mais comento, pois já foi escrito mais do que se deveria”, desconversa.

De volta a Curitiba, em 2007, o jovem literato encontrou, aqui, um porto seguro. Aproximou-se da cidade, estabelecendo uma relação de cumplicidade com sua multifacetada e plural fauna urbana. Diante das expectativas dos poucos que leram seu primeiro romance, rendeu-se à vaidade. Sem mais desculpas ou farsas, mergulhou de cabeça – e sem o próprio consentimento – no mundo das letras.

“Literatura é entrega, é deixar-se levar, é gritar aos quatro cantos: foda-se! E essa entrega é dolorosa, o frio faz os músculos doerem. Mas é só deixar o tempo passar, que a dor dá lugar à dormência; o desespero, à paz; e o medo se torna curiosidade. A metáfora é trágica, mas quem disse que fazer literatura é prazeroso? Eu não escolhi ser escritor, fui me tornando um. Destino, dom, vagabundice, solidão, não sei... só posso dizer que é na literatura que encontro um meio que absorve minha raiva, é nele que me exponho”, justifica, as mãos se agitando no ar ao ritmo das palavras raivosas, típicas da juventude.

Naquele mesmo ano, ele faria sua primeira investida consciente. Quando soube que a Fundação Cultural havia instituído o prêmio Cidade de Curitiba, não hesitou. Com o fragmento de uma idéia em mente, fez a inscrição cinco dias antes do fim do prazo para a entrega dos originais – sem tê-los escrito ainda. E foi nesse curto intervalo de tempo que surgiu *Ensaio de uma vida bandida* (2008), uma novela ficcionalizada da trajetória do carismático criminoso Leonardo Pareja, e que ficou em terceiro lugar no concurso curitibano – avaliada pelos escritores Cristovão Tezza e José Castello.

Na obra, a história do ladrão e seqüestrador que estampou as capas das revistas da década de 1990 se transforma em uma peça teatral. Uma encenação que leva para os palcos as ousadias de um jovem branco, de classe média, que optou por uma vida fácil, permeada de dinheiro, vícios, mulheres; mas que terminou morto, vítima da própria fama. Se, na época, Pareja desafiou as autoridades e instituições nacionais, nas páginas do livro, França provoca seus leitores, fazendo-os repensar sobre o papel do bandido social no cenário político e econômico brasileiro.

“Uma breve trama policial. Tragicômicas proezas de um cangaceiro pós-moderno. Ah, como fui criticado pelo patrocínio leal que lhe proporcionei, atacado por hipócritas palavras que me condenavam, sem se darem conta de que seu ódio me incitava a torná-lo um semideus. Não conseguiram perceber que, em seu íntimo, saboreavam-se com as façanhas do palhaço de circo em uma encenação solo. Guardamos todos um segredo: nós gostávamos de vê-lo atuando. Ao final, queríamos aplaudir – era instintivo – porém, reprimimos, receosos, as palmas, sem coragem de olhar para o lado pelo risco de sermos reconhecidos.”³

Combustível sobre a chama branda, a premiação no certame literário iria incitar o tenro e impulsivo escritor. Tomado pela raiva que a realidade dos livros no Brasil estava lhe causando, escreveu, em apenas uma madrugada, sua terceira obra: *A trama das nuvens* (2008). Um romance fotográfico; um triângulo sentimental que se configura como uma crítica ácida ao comportamento comercial das grandes livrarias e aos escritores que freqüentam as listas dos mais vendidos, entre eles, os notáveis Paulo Coelho, Zíbia Gasparetto, Augusto Cury e Edir Macedo.

“Nunca encontrei um livro meu em uma estante de livreria, jamais me deparei com eles – que realização seria! – na vitrine de uma loja. O que

testemunhei nesses locais foi um rol de nomes de vigaristas sob títulos que ousavam chamar de literatura: eram magos com poderes de transformar lixo em produto rentável, receitas mil de como alcançar a felicidade, lições de uma estranha moral a administradores, tudo romanceado!”, começou disparando, na *Nota do Autor*.⁴

Sem pretensões de se tornar um *best seller*, nem mesmo de angariar fortuna – “Literatura não é mercado”, adverte –, ele, simplesmente, brada: “Não quero frutos, nem filhos. Com o perdão da rima, também não quero futuro, nem conflitos. Quero apenas ser lido, devorado, dissecado.” E com essas palavras pontiagudas, manifesta também sua insatisfação com uma Curitiba arraigada na cultura do silêncio e da inveja; uma cidade vitrine que, para ele, ao invés de abraçar seus literatos, expulsa-os com frieza.

Aprendiz assumido do ofício de manejar a linguagem, Leandro França vai, assim, pouco a pouco, edificando sua contribuição para a literatura realizada na capital paranaense. Apesar de ser ainda uma promessa incerta – só o tempo será capaz de mensurar suas qualidades –, ele integra, com as mesmas preocupações e anseios, uma geração de ‘novíssimos’ autores, que vem causando um intenso movimento no cenário cultural. Um zigzague elétrico próprio dos iniciantes.

Para os mais pessimistas, vive-se, com esse ‘sem-fim de aspirantes equivocados’, um péssimo momento literário. Um tempo em que os projetos de escritores não passam de engodos, apostas furadas; sujeitos sem experiência de vida, com pouca leitura, mas que se consideram aptos a realizar o próximo romance do século.

Já os críticos mais sensatos sabem que a literatura contemporânea, como sempre, vai bem. Prossegue em seu caminhar lento e cauteloso, se recriando a cada nova tentativa. Apontam que, em tempos permeados de

hesitação, Curitiba – que abriga em suas entranhas nomes já consagrados como Dalton Trevisan, Cristovão Tezza, Roberto Gomes e Wilson Bueno, entre outros –, vê nascer, tímido e inquieto, um grupo de jovens escritores indecisos, porém prodigiosos. Uma geração ainda inexperiente, que, neste início do século XXI, rabisca suas primeiras páginas, ora dentro ora fora das órbitas que eles mesmos estão traçando; e que tem se arriscado a publicar trabalhos bastante diversificados – alguns deles, até mesmo, muito superiores aos dos estreantes de épocas passadas. Contudo, pouco se pode afirmar com relação a quais deles irão perdurar e quais serão esquecidos.

“A literatura é uma arte muito lenta para se consolidar. Quando falamos de um escritor, qualquer um, tem-se em mente um conjunto estilisticamente unitário, com marcas recorrentes de uma visão de mundo que se traduz numa obra literária. E isso precisa de tempo... leva tempo para um escritor deixar sua marca. Quando se olha para a literatura brasileira dos anos 1960, por exemplo, há certas referências marcantes, como Antonio Callado, Clarice Lispector, Guimarães Rosa – conjuntos de obras que se consolidaram em uma visão de mundo, um estilo”, contextualiza o experiente escritor Cristovão Tezza.⁵

“Porém, quando se trata do presente, nós sempre estaremos vivenciando uma fase turbulenta, difícil de localizar esse conjunto na nova geração. Não há ainda um perfil marcante que possibilite dizer ‘está indo nesta direção ou naquela direção’. Estamos em uma fase de transição, no meio de um furacão. Há uma geração fantástica produzindo, mas demora para sabermos o que vai se consolidar como visão de mundo, quais serão as linhas dominantes.”

NOTAS

¹ Trechos de FRANÇA, Leandro. *Ária: primeira variação do fim de tudo*. Curitiba: Juruá Editora, 2007.

² SANTOS, Marcio Renato dos. Febre de palavras. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 02 de março de 2009.

³ Trecho de FRANÇA, Leandro. *Ensaio de uma vida bandida*. Curitiba: Juruá Editora, 2008.

⁴ Trechos de FRANÇA, Leandro. *A trama das nuvens*. Curitiba: Juruá Editora, 2008.

⁵ PAIOL Literário. Cristovão Tezza no Paiol Literário. *Rascunho*, n.º 89. Curitiba, setembro de 2007.

Agradecimentos

[aos que falaram]	[aos que ouviram]
Anamaria Filizola	Belmira Ortega Moritz
Beto Carminatti	Celso Moritz (<i>in memoriam</i>)
Carlos Machado	Delma Maskow
Cláudia Gruber	Dolores Ortega Zanetone
Cristovão Tezza	Fabio Souza
Fábio Campana	Fernanda Trisotto
José Castello	Guilherme Souza
Jussara Salazar	Iasa Monique
Leandro França	Jaqueline Bartzén
Luci Collin	José dos Santos Júnior
Luiz Felipe Leprevost	Luam Felipe Batista
Marcio Renato dos Santos	Lucas Sarzi
Marilene Weinhardt	Manuel Helmfelt
Paulo Sandrini	Manuela Salazar
Paulo Venturelli	Mariana Cioffi
Roberto Gomes	Myrian Del Vecchio
Rogério Pereira	Patrícia Meyer
Wilson Bueno	Salvador Ortega

CURITIBA
2009

“ Todas as vezes que me pego pensando nos poetas e nos prosadores mais arrojados dos últimos tempos, acabo chegando sempre ao mesmo ponto geográfico. Não tem jeito, o país é gigantesco, mas as reflexões sobre a linha mais inquietante da literatura brasileira sempre me conduzem ao mesmo lugar. Não, não se trata de São Paulo ou do Rio de Janeiro. Tampouco de Porto Alegre. Refiro-me a Curitiba. Se o assunto é talento e transgressão, detalhes de determinadas ruas e de certas praças ressurgem cheios de cor e brilho, trazidos pela livre associação de idéias. Mas detalhes de qual Curitiba? Há a Curitiba de Paulo Leminski e a de Dalton Trevisan, dois de seus filhotes mais célebres, que revolucionaram a poesia e a prosa. Mas há também a Curitiba menos conhecida, porém tão revolucionária quanto, de Jamil Snege, Valêncio Xavier, Manoel Carlos Karam, Fábio Campana, Wilson Bueno.” *Nelson Oliveira*

