

ESCRITORES JORNALISTAS NO BRASIL
1904/2004

CRISTIANE HENRIQUES COSTA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro - ECO/UFRJ como pré-requisito para a obtenção do grau de Doutor.

Orientador: Professor Doutor Muniz Sodré,
Professor Titular – UFRJ/ECO.

RIO DE JANEIRO
2004

Costa, Cristiane Henriques
Escritores jornalistas no Brasil – 1904/2004.
Rio de Janeiro: UFRJ/Eco, 2004.
390 p.

(Tese doutorado) Universidade Federal do Rio
de Janeiro, Eco, 2004. Orientador: Muniz
Sodré de Araújo Cabral.

1. Jornalismo. 2. Literatura. 3. História do
Brasil.

COSTA, Cristiane. *Jornalistas escritores no Brasil*. 2004. 390 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Orientador: Muniz Sodré de Araújo Cabral.

RESUMO

O jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária? Um século depois de João do Rio ter levantado esta questão numa enquete reproduzida no livro *O momento literário*, este trabalho refaz sua pesquisa, analisando como escritores jornalistas contemporâneos convivem com o mesmo dilema. A pergunta original de João do Rio é desdobrada em 13, que buscam identificar as condições de trabalho, objetivos e dilemas dos autores que continuam a procurar a imprensa como forma de garantir sobrevivência financeira, ganhar visibilidade ou mesmo ter acesso a um universo mais rico de experiências. A partir dos exemplos tirados da vida e obra dos principais escritores jornalistas brasileiros em quatro momentos literários, demonstra-se como as fronteiras entre real e ficcional foram erguidas e constantemente desafiadas ao longo dos últimos 100 anos.

ABSTRACT

Journalism, specially in Brazil, is a good or a bad term to literature? This question was made by João do Rio, in his book *The literary moment* (*O momento literário*), published in 1904. After a century, this work remake his question, analysing how contemporaneous journalists/ authors get along with the same fix. João do Rio's original question was dismember in 13, as a way to identify work's condition, aims and dilemmas of the authors that keep working at press to survive financially, get visibility or just to be in touch with riches and different experiences. From the examples of the life and the composition of the most importants brazilian journalists/ authors, this work demonstrate how the frontier between reality and fiction was raised and constantly challenged during the last hundred years.

1 INTRODUÇÃO

Voltemos a 1904. Neste ano, o jornalista e escritor João do Rio publica, na Gazeta de Notícias, uma enquete com os principais intelectuais do período. A série partiu de 11 entrevistas e 25 cartas de autores, que responderam a cinco perguntas, originalmente enviadas a mais de 100 pessoas. Após três anos, as respostas foram reunidas no livro *O momento literário* – hoje considerado um dos principais documentos sobre a vida intelectual brasileira na virada do século 20.

Entre as cinco questões, está uma que o próprio autor considerava capital: o jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária?

Um século depois, a proposta desta pesquisa é dar conta das possíveis respostas, em vários momentos literários brasileiros, à questão que angustiava o repórter João do Rio provavelmente tanto quanto um autor contemporâneo como Bernardo Carvalho: trabalhar na imprensa atrapalha ou ajuda alguém que pretende ser escritor?

E ainda acrescentar outra pergunta: para a literatura, o que significou essa aproximação entre o escritor e o jornalista? Será que é apenas um salário no fim do mês a contribuição que a imprensa vem dando à ficção e à poesia brasileiras desde meados do século 19, quando os primeiros homens e mulheres de letras começaram a se infiltrar nas redações? É possível que, trabalhando com a mesma matéria-prima, a palavra, em algum momento o muro que separa um discurso do outro tenha se tornado apenas uma linha tênue? Ou que alguns aspectos da narrativa jornalística tenham acabado por se incorporar ou mesmo renovar o texto literário (e vice-versa)?

Esta pequena história comparada da literatura e da imprensa brasileiras divide-se em cinco períodos, concentrando-se em seus principais representantes. Em resumo:

- O primeiro dá conta dos primórdios da imprensa, especialmente o período que vai de 1808 a 1830, quando o Brasil publica seus primeiros jornais e livros.
- Uma segunda etapa, que vai de 1840 a 1910, narra a transição entre o reinado do publicista e a república dos homens de letras. Seus principais personagens

são José de Alencar, Machado de Assis, Olavo Bilac, Coelho Neto, Lima Barreto e João do Rio.

- O terceiro período discute a era da modernização, entre 1920 e 1950, com destaque para nomes como Graciliano Ramos, Monteiro Lobato, Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues, Carlos Drummond de Andrade, Jorge Amado e Erico Veríssimo.
- O quarto sustenta que, de 1960 a 1980, houve um *boom*, com o crescimento considerável da ficção feita por jornalistas no Brasil. Aí a lista é enorme, e inclui quase todos os ficcionistas e boa parte dos poetas do período: Carlos Heitor Cony, Ferreira Gullar, Paulo Francis, Carlinhos Oliveira, João Antônio, Caio Fernando Abreu, Ivan Angelo, Antônio Callado, José Louzeiro e Antônio Torres, para ficar só entre os principais.
- O quinto e último período vai de 1980 a março de 2004 e mostra o descarte da experiência tradicionalmente fornecida pela imprensa. Os escritores que trabalham em jornal progressivamente se afastam das editorias de *hard news*, como Política e Polícia, e passam a preferir as editorias de cultura, dialogando diretamente com o mundo intelectual e o meio editorial.

Vale explicar que só considerei jornalistas aqueles que efetivamente trabalharam na imprensa como repórteres, pauteiros, chefes de reportagem, redatores e editores, assim como escritores apenas os que produziram ficção ou poesia. Não estão incluídos colaboradores avulsos, que se dedicaram ao articulismo, à crônica ou à crítica, nem jornalistas que escreveram livros de não-ficção, como biografias, grandes reportagens e ensaios. Esta divisão nos leva de volta à questão “o que é um autor?”, já levantada por Michel Foucault, desta vez sob uma ótica comparativa. O que é um autor jornalista e o que é um autor literário? Como e quando os dois campos se constituem em separado? Quais as diferenças entre o trabalho do escritor na literatura e na imprensa? De que forma os dois gêneros se cruzam? A partir de que momento as hierarquias entre eles são naturalizadas? Historicamente, qual é o papel reservado para o escritor e para o jornalista?

Se na fase dos grandes publicistas, como Hipólito da Costa; dos políticos-jornalistas-escritores, como José Bonifácio; e mesmo a dos polígrafos, como Olavo Bilac, os dois tipos de homens de letras ocupavam praticamente o mesmo espaço no jornal e na vida literária, a partir da virada do século a literatura se constituiu como um

campo em separado, em que um ideal de arte pura e desinteressada se contrapõe à possibilidade de profissionalização, sinônimo de massificação, do texto jornalístico.

Aos poucos, os escritores vão se afastando e sendo afastados do jornal. O processo se exacerba a partir do *great divide* modernista, entre as décadas de 20 e 50, que, não por acaso, coincide com o primeiro *boom* do mercado editorial brasileiro e com a crescente industrialização dos jornais. Mas já nas respostas à questão de João do Rio sobre a influência do trabalho na imprensa nas obras literárias pode-se verificar uma certa ansiedade de contaminação entre os reinos da arte e da técnica.

De um lado, há posições como a de Luis Edmundo, para quem o jornalista mata a sua arte por causa de 300 mil réis por mês. De outro, defesas radicais da imprensa, como a de Medeiros e Albuquerque, que compara a baixa produtividade dos literatos a uma prisão de ventre intelectual, para a qual o exercício braçal do jornalismo seria o melhor remédio. O resultado é um empate: dos 36 intelectuais que responderam ao questionário, 10 afirmaram que o jornalismo prejudica a vocação literária, 11 disseram que não, 11 responderam que tanto ajuda quanto atrapalha e quatro não quiseram ou souberam responder.

Uma vez demarcadas as fronteiras, a literatura será identificada com a alta cultura e o jornalismo com a cultura de massa. Esta separação será tão naturalizada que se esquecerá que as duas atividades começaram juntas no Brasil, em 1808, quando finalmente foi permitida a publicação de impressos, com a vinda da Coroa Portuguesa. E também que a primeira se beneficiou enormemente da segunda para sua difusão, em forma de folhetim, durante todo o século 19 e início do 20.

Na prática, as fronteiras entre arte e mercado começam a desaparecer justamente quando parecem mais fortemente estabelecidas. Com a modernização da indústria editorial brasileira, surge uma literatura de mercado que já ousa dizer seu nome, praticada por autores como Benjamin Costallat, Monteiro Lobato, Erico Verissimo e Jorge Amado, todos eles *best-sellers* com experiência prévia na imprensa.

Paralelamente, cresce a necessidade de especialização da atividade jornalística. O que faz com que escritores já consagrados, como Graciliano Ramos, passem a ser incorporados não mais como cronistas, críticos ou articulistas, mas como mão-de-obra interna, vestindo em geral o uniforme do copidesque, cuja função era consertar erros, vícios e defeitos do texto jornalístico.

Curiosamente, será por meio do trabalho de um Oswald de Andrade, de um Carlos Drummond de Andrade e de um Graciliano Ramos na imprensa, a

partir dos anos 20, que a literatura, ou, antes, o beletismo, será expulsa do jornal. Limpando o terreno para uma separação radical das técnicas literárias e jornalísticas que culminou com a importação do modelo americano de objetividade, nos anos 50, estes escritores transformaram sua busca por um texto moderno, expurgado de barroquismos e seco de adjetivos, numa cruzada contra ornamentos e penduricalhos na imprensa. Mas o manual de redação baseado na cartilha modernista/realista teria que enfrentar a ira de autores como Nelson Rodrigues, para quem a divisão entre texto jornalístico e literário era inviável. Inconformado com as novas regras, que proibiam os pontos de exclamação, as reticências e os adjetivos, Nelson pregou nos copidesques o rótulo de idiotas da objetividade.

De mero coadjuvante, como o repórter sensacionalista que freqüentou praticamente toda a obra de Nelson Rodrigues, o jornalista se transformou no grande protagonista da literatura brasileira. Entre os anos 60 e 80, ele se fez presente, por exemplo, em *A festa*, de Ivan Angelo; *Cabeça de negro* e *Cabeça de papel*, de Paulo Francis; *Um novo animal na floresta* e *Domingo 22*, de Carlinhos Oliveira; no romance-reportagem e nas memórias da guerrilha. Seu engajamento propiciou uma revisão no conceito benjaminiano de narrador. Quem tem melhores condições para contar a história: quem a vê a partir de um ângulo privilegiado ou quem a vive na própria pele marcada pela tortura, marginalidade, engajamento, patrulhismo ou cooptação? O que acontece quando o mesmo personagem ocupa as duas posições?

Em meio ao embate com a censura da ditadura militar, a ficção brasileira viveu seu melhor momento em termos de vendas. Uma ficção parajornalística de certa forma substituiu a imprensa amordaçada em sua missão de informar. Mas não apenas isso. Se, hoje, os escritores se ressentem de uma brutal retração do interesse dos leitores pela literatura brasileira contemporânea, ela deve ser creditada não apenas ao fim da censura, que devolveu à imprensa suas tarefas usurpadas, mas ao fim de um projeto de Brasil, que nasceu com o romantismo, viveu seu auge entre os anos 30 a 50, orientou praticamente toda a literatura dos anos 60 aos 80 e quase desapareceu nos anos 90. Que país é este deixou de ser a grande questão que move a ficção brasileira. Pelo menos até que a violência saltasse das manchetes dos jornais para as páginas dos livros, telas de cinema e faixas de CD.

A aparente despolitização da ficção contemporânea está relacionada ao novo perfil do escritor jornalista. Para identificá-lo, reeditei o projeto do repórter João do Rio e fiz uma nova enquête, entre 2001 e 2004. Meu objetivo principal era saber como os

novos autores responderiam à pergunta-chave de O Momento Literário, que acabou desdobrada em 13. Por exemplo: pretendia ser escritor quando ingressou no jornalismo? A linguagem dos jornais oferece um aperfeiçoamento formal ou bloqueia o texto literário? A profissionalização via imprensa permite a sobrevivência financeira do escritor ou o afasta de seu caminho? Até que ponto a obra literária é influenciada pela atividade jornalística?

Foram ouvidos 22 escritores jornalistas de todo o Brasil que começaram a se destacar a partir dos anos 90: Antonio Fernando Borges, Arnaldo Bloch, Bernardo Ajzenberg, Bernardo Carvalho, Cadão Volpato, Carlos Herculano Lopes, Cintia Moscovich, Fernando Molica, Heloisa Seixas, Heitor Ferraz, João Gabriel de Lima, José Castello, Juremir Machado da Silva, Luciano Trigo, Luiz Ruffato, Marçal Aquino, Michel Laub, Paulo Roberto Pires, Ronaldo Bressane, Sergio Alcides, Sergio Rodrigues e Toni Marques. Suas respostas permitem compreender os dilemas específicos de um momento em que literatura e jornalismo já não frequentam mais as mesmas páginas. E como, nestes 100 anos de convivência, a separação entre os dois campos foi naturalizada, eventualmente apagada e hierarquicamente invertida.

2 MOMENTO LITERÁRIO 1900

Machado de Assis prometeu, mas não respondeu. Aluísio Azevedo mandou uma carta para dizer que não tinha tempo. Artur Azevedo nem isso. Lima Barreto não foi procurado. Apenas 36 intelectuais aceitaram participar da pesquisa de João do Rio, publicada inicialmente na Gazeta de Notícias, entre os anos de 1904 e 1905 e editada em livro em 1907. Destes, 11 foram entrevistados pessoalmente e 25 responderam por cartas. Suas respostas dividem-se basicamente em:

- 10 acham que o jornalismo prejudica a vocação literária
- 11 acham que é favorável
- 11 acham que ajuda o aspirante a escritor, mas também atrapalha
- 3 não responderam à questão
- 1 não entendeu a pergunta

As posições contrárias ao jornalismo podem ser exemplificadas por Luis Edmundo, para quem há “nesta terra duas instituições fatídicas para o homem de letras: uma é a política, a outra é o jornalismo”, profissão em que “o desgraçado mata sua arte

a 300 mil réis por mês”.¹ Ou Guimarães Passos, que compara o jornalismo a um balcão. Ou ainda Clóvis Beviláqua, quando afirma que o jornalismo “esgota as energias, dispersa os esforços e alimenta a superficialidade”, não passando de “uma forte projeção de luz envolvida em densa fumaça”.² Elísio de Carvalho é ainda mais enfático. Para ele, o jornalismo é “o mais pernicioso dos fatores”, resumindo seus três efeitos mais nefastos: perverte o estilo, rebaixa a língua e relaxa a cultura.³

Há os que ficam em cima do muro, como Pedro Couto. “Como função habitual, evidentemente aniquila boas vocações literárias”, afirma. Mas, sem essa mediação entre escritor e público, “como poderiam começar a aparecer belos talentos que posteriormente chegam a impor-se até aos editores?”⁴

Padre Severiano de Resende também acha que é bom e mau ao mesmo tempo. “O poeta ou prosador que quiser ver a sua obra passar de coisa escrita a coisa impressa tem que se submeter ao jornal. O jornal é inevitável, precisamos sofrê-lo”, diz.⁵ Mas, para ele, se abre caminho, a imprensa esteriliza um escritor _ porque esgota as forças e exaure o tempo _ e o dispersa _ porque não admite a reflexão e o esmero da forma. “Como Saturno, devora a vida de seus próprios filhos.”⁶

O melhor exemplo de ambigüidade é dado por Silva Ramos, para quem o jornalismo “para a arte literária é mau, para o literato é bom”. Mau por seu aspecto mercantil, incompatível com a arte pura. Bom, ou melhor, “ótimo”, porque torna “impossível para todo o sempre a reprodução do quadro lendário: o poeta morrendo de fome...”⁷ Já outro adepto do meio-termo, Rocha Pombo, inverte os termos: para o jornalista é mau, mas para a arte é bom, porque revela e destaca a produção literária.

É justamente essa chance de divulgação da obra ficcional ou poética que faria do jornalismo um mau necessário, como afirma Gustavo Santiago. Mas o preço seria alto: a maleabilidade exigida do jornalista, a pressa com que é obrigado a trabalhar, a “banalidade” e “leveza” a que seria forçado são vistos pelo poeta como “uma lenta asfixia da originalidade, o assassinato frio e pausado do poder criador peculiar a cada

¹ RIO, 1994, p. 96.

² Ibidem. p. 104.

³ Ibidem. p. 247.

⁴ Ibidem. p. 120.

⁵ Ibidem. p. 134.

⁶ Ibidem. p. 135.

⁷ Ibidem. p. 164.

individualidade”. O que não significa que não seja “um magnífico meio de reclame ... para nossas obras”, diz.⁸

O jornalismo também seria um mau “necessário, inevitável”, nas palavras de Raimundo Correia. No entanto, a imagem que tem da profissão não é das melhores: “O jornalismo não é um fator, mas um subtraendo”, dispara.⁹

Medeiros e Albuquerque é, entre todos os entrevistados, quem faz uma defesa mais ferrenha do jornalismo, desmerecendo mesmo os literatos “puros”, a quem chama de *ratasé e fruits secs*, “que, produzindo com largos intervalos, pequenas coisinhas chocas, fazem de si mesmos uma alta idéia, atribuindo a raridade da produção à sua preciosidade.”¹⁰ Sem papas na língua, ele compara a baixa produtividade do artista a uma espécie de prisão de ventre intelectual, para a qual o exercício braçal do jornalismo seria o melhor remédio. E adota uma postura que já antevê a discussão pós-moderna sobre a divisão artificialmente construída entre cultura popular e erudita.

Sempre que uma profissão usa dos recursos de qualquer arte para fins industriais, os cultores da arte se indignam e depreciam sistematicamente os profissionais, que assim se põem na vizinhança. Quanto mais o emprego dos meios é o mesmo e há, portanto, perigo de serem às vezes confundidos, mas também os artistas os tentam o seu desprezo e procuram cavar um fosso profundo entre os dois domínios¹¹

Num movimento dialético, Medeiros e Albuquerque dialoga consigo mesmo, ou com um interlocutor imaginário que bem poderia ser o próprio João do Rio (ainda mais que a principal hipótese para a identidade do mentor anônimo que aparece no início e no fim do livro é de que ele seja justamente Medeiros e Albuquerque, a quem a obra é dedicada). Como um advogado do diabo, este interlocutor questiona: “Mas o jornalismo muitas vezes não se faz por convicção e sim por negócio.”

Medeiros e Albuquerque argumenta que também “há poemas friamente rimados por indivíduos que não vibraram absolutamente nada ao fazê-los”. O interlocutor replica: “Mas os recursos do jornalismo são grosseiros.” O escritor discorda.

Não vejo bem por quê. São diferentes dos romance ou do conto, mas visam o mesmo fim: usar de palavras escritas para impressionar cérebros humanos, fazer vibrar inteligências e corações [...] Por que razão há nisso menos arte do que em amassar meia dúzia de substâncias

⁸ Ibidem. p. 268.

⁹ Ibidem. p. 287.

¹⁰ Ibidem. p. 72.

¹¹ Ibidem. p. 73.

coloridas, borrar uma tela, e dar assim a impressão de uma paisagem [...]¹²

Para o acadêmico, “os que acham que não produzem obras-primas, porque estão jungidos aos trabalhos da imprensa, se dispusessem de todo o tempo preciso e não tivessem necessidade de trabalhar, talvez não produzissem nem nada na imprensa nem na literatura”. Certamente, a necessidade de ganhar a vida pode impedir “que homens de certo valor deixem obras de mérito”, mas isso poderia acontecer se tivessem qualquer outro emprego, acredita.¹³

Curvelo de Mendonça _ que faz questão de frisar que é insuspeito, porque nunca foi jornalista _ também é enfático: considera a imprensa mais importante do que a literatura. “[Os jornalistas] são agentes mais poderosos do nosso movimento literário do que os egoístas que, insensíveis ao meio, de quando em quando se apresentam, vaidosos, de ponto em branco, com um livro na mão. Esses livros, algumas vezes, são tão úteis ao Brasil ... como à China.”¹⁴ Além de útil, o jornal é ainda, como afirma Garcia Redondo, o espaço de consagração por excelência para o escritor, sem o qual “a arte estaria às escuras”.¹⁵

Se infelizmente “só tem grande razão os que assim vivem” presos ao jornal, como afirma João Luso, a frustração com a impossibilidade de se tornar um escritor profissional no Brasil não é exclusiva dos jornalistas. Inglês de Souza chama a atenção para o fato de que “também há diretores e amanuenses de secretaria e outros rabiscadores de papel que são excelentes poetas e grandes romancistas. O que não quer dizer que a burocracia seja fator bom para a arte literária”.¹⁶ O mal não seria o jornalismo em si, mas a falta de mercado para a literatura. É o que também admite o magistrado, advogado e poeta Rodrigo Otávio.

Em nossa terra, salvo exceções que se contam, as letras ficam no domínio do diletantismo. Muitos de nós, os chamados homens de letras brasileiros, somos realmente, na generalidade, professores, empregados públicos, advogados, jornalistas, muitos de nós, eu mesmo talvez, poderíamos ser, na França, por exemplo, homens de letras no sentido preciso, restrito da expressão. Aqui, ainda o não somos e não será possível sê-lo enquanto a literatura não for uma profissão, um meio remunerador e confessável. Por enquanto é uma ocupação de segunda,

¹² Ibidem. p. 75.

¹³ Ibidem. p. 73.

¹⁴ Ibidem. p. 151.

¹⁵ Ibidem. p. 171.

¹⁶ Ibidem. p. 213.

trabalho para as horas vagas, para o tempo que nos deixam as lides de nossa ocupação normal e principal.¹⁷

Essa frustração toma corpo num momento inédito para a literatura nacional, em que os homens de letras se tornam celebridades. Momento, como descreve João do Rio, em que “há da parte do público uma curiosidade malsã, quase excessiva. Não se quer conhecer as obras, prefere-se indagar a vida dos autores”.¹⁸ Em que o Brasil, ou pelo menos o Rio de Janeiro em torno da Rua do Ouvidor, torna-se “um país de poetas”, onde fervilham aspirantes a literatos nos cafés e nas livrarias. E não eram poucos os que acalentavam o desejo de ter seu nome “impresso em pequenas letras de ouro nas lombadas de marroquim, enfileiradas nas estantes ao lado de outros e outros”, como confessa Rodrigo Otávio a João do Rio.¹⁹

Muitos viriam das camadas médias e baixas da população. Grande parte das províncias. Centro político e cultural do país, o Rio de Janeiro viu sua população saltar de 691 mil habitantes em 1900 para 1.157 mil habitantes, 20 anos depois. Se a *Belle Époque* tropical é considerada um período de estagnação literária, em termos estritamente estéticos, por outro lado ela desenvolveu as condições sociais para a profissionalização do trabalho intelectual. E também para a sua massificação. Mas, ao contrário do que sonhavam os escritores, essa profissionalização se daria não por meio da arte, a literatura, mas do jornalismo, a indústria. Mudanças econômicas, sociais, tecnológicas e demográficas permitiram a proliferação de jornais na virada do século, criando centenas de empregos. E a criação de um público para a literatura nacional.

Periódicos como o Correio Mercantil, Diário do Rio de Janeiro, Jornal do Comércio, O Estado de S. Paulo, Jornal do Brasil, O País, Gazeta de Notícias, Correio da Manhã, A República, A Noite e O Mequetrefe, dividiam espaço com a Revista Brasileira, A Revista Ilustrada, a Fon-Fon, a Floreal, A Careta, a Ilustração do Brasil, O Riso e a Kosmos e muitos outros jornais e revistas nascidos a partir da rápida evolução das técnicas de impressão. Durante este processo de modernização, conceitos como massificação e profissionalização passam a ser sinônimos, o que explica o misto de empolgação e resistência com que é visto o trabalho da imprensa nos depoimentos a João do Rio. Os jornais e revistas tinham como trunfo servirem de berçário, vitrine, pedestal e mesmo trampolim para o homem de letras, encarregando-se do recrutamento,

¹⁷ Ibidem. p. 206.

¹⁸ Ibidem. p. 4.

¹⁹ Ibidem. p. 207.

da visibilidade e dos mecanismos de consagração dos escritores. Era a imprensa que dava as condições de sobrevivência e de divulgação para a produção dessa massa crescente de intelectuais brigando por um lugar ao sol.

Em termos concretos, toda a vida intelectual era dominada pela grande imprensa, que constituía a principal instância de produção cultural da época e que fornecia a maioria das gratificações e posições intelectuais. Os escritores profissionais viam-se forçados a ajustar-se aos gêneros havia pouco importados da imprensa francesa: a reportagem, a entrevista, o inquérito literário e, em especial, a crônica.²⁰

Como resume o poeta simbolista e redator do Jornal do Comércio Félix Pacheco: “Toda a melhor literatura brasileira dos últimos 35 anos fez escala na imprensa.”²¹ Daí a ansiedade quanto à questão jornalismo/literatura. Estaria o trabalho burguês e assalariado aniquilando o artista, desinteressado e boêmio? Ou, ao contrário, abrindo as portas da fama, da prosperidade e do coração dos leitores? São perguntas difíceis, como comprova o quase empate nas respostas da enquete de O momento literário.

2.1 Entre a arte e o dinheiro

Somando-se prós e contras, as impressões dos entrevistados de João do Rio sobre a influência do jornalismo na arte literária podem ser divididas em:

Positivos	Negativos
Pagamento	Mercantilismo
Divulgação	Banalização
Experiência	Esterilidade
Exercício	Falta de tempo
Legitimação	Favorecimento

As respostas mais frequentes são, sem dúvida, as que põem em lados opostos arte e dinheiro. A polarização entre os que ainda acreditavam numa arte pura e ciumenta e os que defendiam o papel primordial do jornalismo na formação de um escritor é típica de um momento literário que experimenta as novas regras da arte. Estão em jogo duas lógicas opostas: a do artista desinteressado pelo aspecto econômico, que busca

²⁰ MICELI, 2001, p. 17.

²¹ RIO, 1994, p. 159.

apenas lucros simbólicos por sua obra, como a glória, e a do artista que deseja viver de seu talento, e que, portanto, precisa ter lucros reais com seu trabalho. O problema não dizia respeito somente ao momento (e ao mercado) brasileiro.

Ao analisá-lo em *As regras da arte*, Pierre Bourdieu cita especificamente o trabalho do jornalista Jules Heuret, organizador de uma *Enquête sur l'évolution littéraire*, com 64 escritores, publicada originalmente no jornal *L'Echo de Paris*, em 1881. Não por acaso, foi neste livro que João do Rio se baseou para realizar sua pesquisa. As duas obras e as questões que colocam são reflexos da crescente conquista da autonomia do campo literário. Campo que se acredita sujeito às próprias leis, pregando a arte pela arte, mas que tem sua autonomia alcançada justamente num momento de expansionismo industrial, que ameaça com a subordinação de todos, jornalistas e escritores, ao mercado.

Doravante, trata-se de uma verdadeira subordinação estrutural, que se impõe de maneira muito desigual aos diferentes autores segundo sua posição no campo, e que se institui através de duas mediações principais: de um lado o mercado, cujas sanções ou sujeições se exercem sobre as empresas literárias, seja diretamente, através das cifras de venda, do número de recebimentos etc., seja indiretamente, através dos novos postos oferecidos pelo jornalismo, a edição, a ilustração e por todas as formas de literatura industrial; do outro lado, as ligações duradouras, baseadas em afinidades de estilo de vida e de sistemas de valores que, especialmente por intermédio dos salões, unem pelo menos uma parte dos escritores a certas frações da alta sociedade, e contribuem para orientar as generosidades do mecenato de Estado.²²

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

O movimento é circular. O desenvolvimento da imprensa é indício do aumento da população escolarizada, expansão do mercado de bens culturais e sua democratização no Brasil. Ela alimenta-se de uma crescente população de jovens literatos sem fortuna,

²² BOURDIEU, 1996, p. 45.

que, incentivados pela valorização social da figura do escritor, vão tentar “viver de uma arte que não pode fazê-los viver”.²³

Do romantismo de José de Alencar (1829 - 1877) à *Belle Époque* de João do Rio (1881-1921), processou-se uma grande mudança no papel social do escritor. Encantados com o prestígio do homem de letras que só fez crescer desde o romantismo, “políticos, militares, médicos, advogados, engenheiros, jornalistas ou simplesmente funcionários públicos, todos buscavam na criação poética ou ficcional o prestígio definitivo que só a literatura poderia lhes dar”.²⁴ E que só uns poucos poderiam alcançar.

Nesse sentido, a figura de Machado de Assis funciona como um mito fundador, que serve de modelo para as outras gerações, como se as conquistas de um determinado indivíduo num determinado contexto histórico estivessem abertas, a partir de então, para todos os que se aventurassem a trilhar o seu caminho. Contra essa ilusão retrospectiva, Bourdieu propõe que se analise as condições históricas e sociais da produção artística. Assim, é possível ver que mesmo nosso mito fundador baseou-se na experiência de predecessores, Teixeira e Souza e Paula Brito, para encontrar seu caminho.

Machado seguiu a mesma estratégia destes escritores, jornalistas marcados pela cor. Afinal, como um jovem mulato, pobre, órfão e epiplético poderia se firmar como o maior escritor brasileiro de uma sociedade escravagista? Entrado nos salões da literatura pela porta de serviço: o jornalismo. E, se alguém tão estigmatizado conseguiu, por que não eu, pensaram outros tantos literatos pobres e mestiços que seguiram seu exemplo. Era uma questão de empurrar a porta.

Em algum momento entre os anos de 1854 e 1855, Machado forçou a mão do destino ao tomar coragem e entrar na livraria de Paula Brito. Ali o jovem de pouco mais de 15 anos daria início a uma atividade como jornalista e escritor que só terminaria 53 anos depois. Mas também na imprensa não entraria pela porta da frente. Trabalhou como caixeiro na livraria e depois como empregado da tipografia de Paula Brito. Lá era editada a *Marmota Fluminense*, jornal que publicou seu primeiro poema, em 6 de janeiro de 1855.²⁵ *Jornalzinho cultural*, a *Marmota Fluminense* saía às terças e sextas-feiras, com apenas seis páginas, pelo menos três delas ocupadas por poesias e glosas.

²³ Ibidem. p. 44.

²⁴ SEVCENKO, 1983, p. 226.

²⁵ A informação se baseia em declaração de Salvador de Mendonça, muito ligado ao jovem escritor, embora Jean Michel Massa, em *A juventude de Machado de Assis*, diga que não pôde ser comprovada em

Não é difícil imaginar por que o popular Paula Brito teria aberto as portas ao rapaz desconhecido. Na biografia desse poeta, jornalista, editor e livreiro, um mulato *self made man* que parecia mesmo subverter a lógica escravagista do Segundo Império, há inúmeros pontos de contato com a vida de Machado de Assis.

Filho de carpinteiro, Paula Brito não teve uma educação formal. Na verdade, nunca chegou a ir à escola e aprendeu a ler com uma irmã. Mesmo assim, tornou-se poeta e tradutor. Foi aprendiz da Tipografia Nacional e na tipografia de René Ogier,

antes de trabalhar na tipografia de Plancher, que produzia o Jornal do Comércio, onde trabalhou como administrador e editor. Em 1831, comprou uma pequena loja com suas economias, além de uma prensa, em que publicava o jornal O Restaurador. Dois anos depois, já tinha dois endereços e duas impressoras. Em 1848, possuía seis prensas manuais e uma mecânica, tida como “a maior do Brasil”.²⁶ Em 55, quando Machado teria trabalhado para Paula Brito, suas empresas tinham nada menos do que 60 empregados, nove deles franceses.

O escritor não foi o primeiro a ser ajudado por Paula Brito. Antes dele, o mulato Teixeira e Sousa (autor que teria escrito o primeiro romance da literatura brasileira, O filho do pescador, de 1843) encontrou apoio financeiro e literário no editor, que publicou, entre outros livros de importância, os Últimos cantos, de Gonçalves Dias, as comédias de Martins Pena e o tão polêmico A confederação dos tamoios, de Gonçalves de Magalhães.

A Petalógica, sociedade literária e artística fundada por Paula Brito, tinha caráter absolutamente democrático, como comentou o próprio Machado, e sarcástico. O objetivo da “Peta” (mentira) “lógica” era “contrariar os mentirosos, mentindo-lhes a fim de que eles, tomando como verdade tudo o que ouviam, o fossem repetindo por toda a parte e se desmoralizassem inteiramente, ou perdessem o vício”.²⁷

Assim como tinham entrada os conservadores e os liberais, tinham igualmente entrada os lagruístas e os chartonistas: no mesmo banco, às vezes, se discutia a superioridade das divas do tempo e as vantagens do

nenhum documento (p. 88), e Lucia Miguel Pereira, em Machado de Assis, comente que a história se baseia na “tradição” (p. 54).

²⁶ HALLEWELL, 1982, p. 63.

²⁷ PEREIRA, 1988, p. 61.

ato adicional, os sorvetes de José Tomás e as nomeações de confiança aqueciam igualmente os espíritos; era um verdadeiro *pêle-mêle* de todas as coisas e de todos os homens.”²⁸

Apesar de sua condição social, Machado fez parte desse círculo que reunia _ na casa de Paula Brito e, aos sábados, no Largo do Rossio, em dois bancos em frente à livraria _ alguns dos principais escritores da corte, como Casemiro de Abreu, Gonçalves Dias e o jornalista Joaquim Manuel de Macedo. Lá, Machado também conheceu Francisco Otaviano, relação que lhe seria extremamente útil mais tarde.

Em 1856, Machado arrumou emprego como tipógrafo aprendiz na Imprensa Nacional, tendo como diretor o também escritor Manuel Antônio de Almeida. Não teria sido o melhor dos operários. Alfredo Pujol, citado por Lucia Miguel Pereira, diz que “descuidava do serviço para ler nos cantos” e, por isso, foi chamado pelo diretor. A conversa entre os dois escritores, em vez de uma repreensão, teria rendido a Machado a proteção de Macedo e uma grande amizade.

Embora até hoje esteja guardada no Museu da Imprensa Nacional a prensa manual em que o escritor trabalhava como tipógrafo, pesquisadores como Godim da Fonseca e Jean-Michel Massa duvidam da história. Segundo Massa, apesar de narrada por Capistrano de Abreu, nenhum documento prova que o nosso autor tenha sido aprendiz ou operário na Imprensa Nacional. Mas deixa em aberto: “Nenhum documento prova o contrário.”²⁹

Lenda ou não, o que se sabe é que Machado teria ficado dois anos na tipografia da Imprensa Nacional. Em 1858, deixaria o emprego para ser revisor de provas de Paula Brito e, no ano seguinte, ocuparia o mesmo cargo no Correio Mercantil, de Francisco Otaviano, o mesmo poeta diletante, jornalista e político brilhante que deu a Alencar a coluna Ao correr da pena. Subindo esse degrau, Machado deixou de ser operário para trabalhar no andar de cima do jornalismo, embora ainda em um cargo subalterno. No mesmo ano, publicou no Correio Mercantil, que tinha posições políticas muito claras contra a escravidão e o poder clerical, alguma poesias.

Resquícios do sentimento de inferioridade que acometia o aspirante a escritor naquela época podem ser percebidos no conto “Miloca”, escrito em 1874. Quase 20 anos depois de ter escapado desta condição, o autor narrou a história de um poeta pobre, ex-tipógrafo promovido a revisor de provas, que percebe, no olhar do dono da casa onde

²⁸ MASSA, 1971, p. 87.

²⁹ Ibidem. p. 173.

vai a uma festa, que desprezo não sentiria se confessasse sua profissão: “Pois este pelintra tem a honra de jantar aqui comigo, ver dançar os outros, estar aqui confundido com pessoas de certa ordem, e se há de ouvir e calar, responde quando ninguém lhe pergunta e por fim confessa-se revisor de provas.”³⁰

Mas a ascensão social do jovem e pobre revisor não parou no andar intermediário. Quando publicou *Memórias póstumas de Brás Cubas*, pela Imprensa Nacional, onde começara como aprendiz de tipógrafo mais de 20 anos antes, Machado já não era mais um desconhecido, mas um nome ilustre da literatura nacional. A consagração podia ser percebida quando, depois do trabalho, parava para a habitual prosa com os literatos nas editoras Garnier e Lombaerts, ou nas redações de *A Semana* e da *Revista Brasileira*.

Do último grupo, jornalistas e colaboradores da revista, dirigida desde 1895 pelo crítico José Verissimo, seria arregimentada a base da Academia Brasileira de Letras, fundada em 20 de julho de 1897, com vários escritores jornalistas ocupando suas 40 cadeiras, entre eles Machado, Coelho Neto e Olavo Bilac. Em seu primeiro discurso como presidente da nova instituição, Machado lançou a idéia de se batizar as cadeiras com nomes de escritores fundadores da literatura nacional e sintomaticamente escolheu como patrono para a sua José de Alencar. O presidente fez ouvidos moucos às críticas de que a criação da Academia correspondia à instauração de uma aristocracia intelectual pouco compatível com os ares republicanos, mera importação de um modelo europeu inútil num país de iletrados.

Logo ele que, 35 anos antes, tinha ironizado o adjetivo imortal, num artigo no *Diário do Rio de Janeiro*, sobre a inauguração da estátua de D. Pedro I, chamando atenção para o ridículo de toda a cerimônia. “Mas sabe o leitor quem teve grande influência na festa de anteontem? O adjetivo. Não ria, leitor, que o adjetivo é uma grande força e um grande elemento”, afirmava, para logo depois disparar:

Bem empregado, com jeito e a tempo, como do ferro aconselha o poeta para o tornar mezinha, o adjetivo fez nos artigos ministeriais um grande papel. Veja o leitor como esta palavra _ imortal _ veio sempre em auxílio de um substantivo desamparado de importância intrínseca.”³¹

Agora, o adjetivo “imortal” agregava a escritores como Machado valor de mercado e legitimidade social. Seus livros tinham mais chances de serem publicados e

³⁰ Parte do conto, publicado sob o pseudônimo de JJ em 1874 no *Jornal das Famílias*, está reproduzido em Pereira, 1988, p. 61.

³¹ MACHADO /s.d./ apud PEREIRA, 1988, p. 79.

de chamar a atenção da crítica. E seus nomes de constarem nas listas de convidados dos salões da alta sociedade e do circuito de conferências. Logo, o presidente da academia seria saudado como “o chefe consagrado dos nossos literatos”, “o mestre das letras brasileiras”, “o primeiro de todos”, “o único”.³² De fato, Machado de Assis foi o elo entre a geração romântica de José de Alencar e a pragmática de Lima Barreto e João do Rio. Era um ícone fincado no meio do caminho entre o império do homem das letras e a república dos jornalistas.

Se a definição mais restrita do escritor, que aceitamos hoje como evidente, é o produto de uma longa série de exclusões e rejeições, a enquete de João do Rio pode ser lida como um espelho deste processo. Com o fim do mecenato imperial e início do processo de industrialização, estratégias conciliatórias, como a de Machado, seriam substituídas por posições mais acirradas, como a de Lima Barreto. A dicotomia arte e dinheiro faria o campo literário (da arte pela arte) se constituir no Brasil em oposição ao jornalismo (da pena de aluguel), embora a ele vinculado. E o modelo ideal (aqui quase irreal) de escritor *full time* em distinção ao de trabalhador braçal (ou melhor, industrial) do jornalismo.

Nessa divisão do trabalho intelectual, acabaria cabendo ao jornalista as “tarefas mercenárias”, ligadas à indústria e ao comércio, e, ao escritor, as artísticas. A questão é que, na virada do século 19 para o 20, os campos literário e jornalístico ainda não eram tão distintos assim. E mesmo Machado de Assis foi obrigado a jogar nos dois lados para sobreviver.

A oposição entre arte e dinheiro se impôs como uma das estruturas fundamentais da visão de mundo dominante à medida que o campo literário e artístico afirmava sua autonomia, impedindo os agentes e também os analistas [...] de perceber que, como diz Zola ‘o dinheiro emancipou o escritor, o dinheiro criou as letras modernas.’³³

Do final do século 19 até hoje, quando os postos de trabalho no jornalismo começam a escassear, por conta da informatização, forte recessão e exigência de diploma, o sonho de uma carreira literária continuamente tem movido aspirantes a escritor de todo o Brasil aos grandes centros, como Rio de Janeiro e São Paulo. Eles formam uma espécie de exército de reserva intelectual. Mas dificilmente escapam, como os entrevistados de João do Rio, de ter com o mercado uma relação ambígua.

³² PEREIRA, 1988, p. 186.

³³ BOURDIEU, 1996, p. 111.

O jornalismo costuma ser a porta de entrada, a forma de divulgação e até a instância de consagração de seus nomes. No entanto, muitos permanecem presos ao mito de que o verdadeiro escritor é o que consegue ser artista em tempo integral, consagrado à sua obra de forma total, exclusiva e sem concessões, sem se dar conta de que se trata de um personagem social construído pela mesma modernidade que os aproxima e afasta da literatura, integrando-os ao meio literário, mas obrigando-os a vender seu tempo e talento. Presos à visão ambivalente do escritor como um intelectual aristocrata ou um marginal da sociedade burguesa, eles não vêem que produzem seus livros contra essas determinações e, ao mesmo tempo, graças a elas.

3 MOMENTO JORNALÍSTICO 1900

Como o próprio Paulo Barreto, mais conhecido como João do Rio, responderia à célebre pergunta de O momento literário: O jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária?

Escritor e jornalista, certamente João do Rio tinha posições próprias a respeito de uma questão que, se não o angustiasse, dificilmente seria explicitada como “a pergunta capital” da enquete. É provável que, dado o caráter contraditório do personagem e da questão, João do Rio se identificasse com Olavo Bilac quando o poeta diz que o jornalismo é um meio de chegar ao leitor. Mas dificilmente escaparia intocado pela confissão logo a seguir:

Mas se um moço escritor viesse, nesse dia triste, pedir um conselho à minha tristeza e ao meu desconsolado outono, eu lhe diria apenas: Ama a tua arte sobre todas as coisas e tem a coragem, que eu não tive, de morrer de fome para não prostituir o teu talento.³⁴

Já que o próprio João do Rio tentou fazer isso com Machado de Assis, a quem confessa ter perseguido para pinçar uma ou outra resposta, não seria um abuso buscar suas respostas a partir de fragmentos e pequenos comentários dispersos aqui e ali no livro. Como quando ironiza o escritor Fabio Luz, um dos que acreditam que:

O jornalismo estraga e esteriliza os escritores e artistas que fazem dele profissão. Para a literatura é sempre prejudicial, com suas apoteoses aos amigos e conluiados, enchendo-os de vento e vaidade, e o silêncio matador para os desafetos ou indiferentes. Dos conciliábulos das redações e dos *chopps* íntimos saem sempre as *coteries* e as consagrações das mediocridades, em torno das quais chocalham os guizos da fama (!), desviada a atenção pública do verdadeiro mérito, iludida pelas fanfarras, entontecida pelo fumo do incenso queimado em turíbulo de folha de Flandres.³⁵

Como se respondesse ao entrevistado, João do Rio vai dizer que “o autor do Ideólogo, aliás uma alma delicada e simples, não compreende que já não estamos no tempo dos gênios ignorados[...]”.³⁶ Na verdade, o tempo mostraria que João do Rio

³⁴ RIO, 1994, p. 19.

³⁵ Ibidem. p. 188-189.

³⁶ Ibidem. p. 189.

estava enganado. Muitos dos escritores incensados do período, se entraram para a história da literatura, foi como nulidades. E pelo menos um gênio ignorado em seu tempo foi recuperado pela posteridade: Lima Barreto.

João do Rio também faz-se ouvir após a resposta de João Luso, para quem “o jornalismo não favorece no Brasil a literatura; mas é igualmente verdade que a literatura não favorece o jornalismo”. Comenta o entrevistador: “É na sua essência a maior verdade que eu tenho ouvido.”³⁷

No último capítulo, João do Rio volta a dialogar com seu mentor anônimo. Confessa, depois de tudo, só ter uma convicção: “que positivamente elevara ao auge a confusão de idéias, de biografias, de opiniões, de raivas, de satisfação com tanto esforço colecionadas.”³⁸

Já seu interlocutor conclui que o inquérito aponta o nascimento de um novo escritor. Surgido num momento em que “o Brasil civiliza-se” é o oposto do literato romântico, “do tempo em que os poetas morriam dipsômanos e só escreviam por *chic* em estado de embriaguez”, ou mandavam _ como Alencar e Joaquim Manuel de Macedo _ “vender suas obras de porta em porta”.³⁹ João do Rio interrompe-o para dizer que considera a crítica muito “feroz”, o que, aparentemente, demonstra certa simpatia pelo antigo modelo.

Na resposta, o interlocutor de João do Rio pega ainda mais pesado, transportando para a literatura o conceito do furo jornalístico e deixando antever que a concorrência seria a partir de então acrescida pela entrada das mulheres no mercado das letras, citando nominalmente a colunista e escritora Carmem Dolores.⁴⁰ “Se hoje o escritor não trabalha em vinte e quatro horas mais do que um seu colega trabalhava em dois meses há 20 anos, vê os seus assuntos aproveitados, as suas idéias escritas, o seu pão comido pelos outros e talvez com maior originalidade”, comenta.⁴¹ Para ele, o mundo se divide entre os vencedores, que são a favor do jornalismo, e os perdedores, geralmente os poetas, “que tendem a ver o seu mercado diminuído, porque o momento

³⁷ Ibidem. p. 193.

³⁸ Ibidem. p. 298.

³⁹ Ibidem. p. 294.

⁴⁰ Pseudônimo de Emilia Moncorvo Bandeira de Melo (1852-1910), que assinava a coluna dominical A semana na primeira página de O Paíz, entre 1905 e 1910, então o jornal de maior tiragem da América do Sul. Foi ainda romancista, contista e dramaturga. Para um levantamento bio-bibliográfico sobre a autora consultar MUZART, 2000, p. 500-525.

⁴¹ RIO, 1994, p. 295.

não é de devaneios, mas de curiosidade, de informação, fazendo da literatura [...] uma única e colossal reportagem”.⁴²

Se a reportagem é o futuro da literatura, ele não tem dúvida: o literato do futuro será o repórter. Idéia sob medida para concluir a obra daquele que é considerado o primeiro repórter investigativo do Brasil: João do Rio.

3.1 Escritor, profissão repórter

Antes de João do Rio, grandes escritores, como José de Alencar, Machado de Assis e Olavo Bilac, embrenharam-se nas redações. Mas o jornalismo que faziam estava muito mais próximo da crônica e dos editoriais de hoje. Baseado no modelo francês, privilegiava a análise e o comentário, em detrimento da informação. Na história do jornalismo, o rodapé alencariano evoluiu para a crônica de Machado e Bilac e, só no início do século 20, abriu espaço para a reportagem e a entrevista, até então rarissimamente usada. Foi ela que marcou o nascimento do jornalismo moderno. A crítica literária passou a contar com um espaço regular e permanente, no rodapé, assim como as colunas sociais.

Cronista por excelência do 1900 brasileiro seria Paulo Barreto (João do Rio). E uma das principais inovações que ele trouxe para a nossa imprensa literária foi a de transformar a crônica em reportagem – passagem por vezes lírica e com vislumbres poéticos. Machado de Assis, Bilac e outros eram cronistas sem o temperamento de repórteres; o primeiro, principalmente, [...] jamais lhe passaria pela cabeça ir à cadeia ver de perto o criminoso e conversar com ele. Foi essa experiência nova que João do Rio trouxe para a crônica, a do repórter.⁴³

Conta Brito Broca que, na época em que João do Rio preparou O momento literário, o jornalismo passava por uma fase de modernização, cuja primeira etapa tinha começado mais de 20 anos antes, com as ousadias da Gazeta de Notícias e do Cidade do Rio, que acolhiam os literatos e a literatura, pagando até 70 mil réis por sua colaboração. Na segunda etapa dessa modernização, de 1900 em diante, os jornais se voltariam claramente para o noticiário e a reportagem.

Os jornais, sem desprezarem a colaboração literária, iam tomando um caráter cada vez menos doutrinário, sacrificando os artigos em favor do noticiário e da reportagem. As notícias de polícia, particularmente,

⁴² Ibidem. p. 296

⁴³ BROCA /s.d./ p. 236.

outrora, mesmo quando se tratava de um crime rocambolesco, não mereciam mais do que algumas linhas, agora passavam a cobrir largo espaço; surge o noticiário esportivo, até então inexistente, tudo isso no sentido de servir o gosto sensacionalista do público que começava a despertar. Consequência: facultando trabalho aos intelectuais, aos escritores, os jornais lhes pediam menos colaboração literária _ crônicas, contos ou versos _ do que reportagem, noticiário, tarimba de redação.⁴⁴

Em 1899, às vésperas do novo século, João do Rio começou a trabalhar no jornal A Tribuna, de Alcindo Guanabara e logo passou a escrever regularmente para A Cidade do Rio, de José do Patrocínio. Com 18 anos, presenciou um momento de transição da imprensa brasileira, que passava da fase artesanal para a industrial. O noticiário ainda oscilava entre um diário oficial, uma gazeta literária e uma seção de caricaturas. Mas também já havia os primórdios de uma crítica literária séria, com Araripe Júnior, Sílvio Romero e José Veríssimo. Foi neste momento que João do Rio começou a inovar, fazendo jornalismo investigativo e de comportamento, em que crônica e reportagem se misturam nas histórias narradas em A alma encantadora das ruas.

Escrevendo um gênero novo na imprensa brasileira, a crônica-reportagem, observará e encaminhará análises do meio e do momento em que viveu, tendo consciência do efêmero citadino, e quase sempre abdica da percepção distraída que passa ligeiro, apenas roçando a superfície da realidade. Nas reportagens, o olhar é mais atento e vagaroso e abre mais espaço à reflexão. Aí, ao invés de correr para frente, no ritmo da vida presente, vai justamente apurar e trazer para a cena de sua escrita o que Bilac e outros eufóricos da Belle Époque carioca queriam expulsar: as manifestações da cultura popular tradicional e os aspectos da miséria.⁴⁵

O método de apuração de João do Rio já era o de um repórter moderno: o questionamento das fontes, a circulação por diversos bairros em busca de diversidade, o uso privilegiado das descrições *in loco*. A curiosidade do repórter era semelhante à dos leitores, confirmada pelo sucesso da série Mistérios do Rio que, editada em livro, vendeu mais de 8 mil exemplares em seis anos, um marco para a época.

João do Rio soube se encaixar como poucos nessa nova imprensa e transitar entre os dois meios (o literário e o jornalístico) e mundos (o *grand* e o sub, do *bas fond* e o do pobre trabalhador). Como escritor, foi antes de tudo um jornalista. Boa parte da bibliografia que apresentou ao se candidatar para a Academia Brasileira de Letras _ só

⁴⁴ Ibidem. p. 207.

⁴⁵ GOMES, 1996, p. 65.

na terceira vez foi eleito _ veio direto das folhas da imprensa ou então da realidade ficcionalizada. As reportagens investigativas de *As religiões do Rio* e *A alma encantadora das ruas* foram produzidas a partir de textos já publicados na revista *Kosmos* e na *Gazeta de Notícias*. Em *A correspondência de uma estação de cura*, inovou ao levar a técnica jornalística para dentro da ficção, procedimento que voltaria a ser utilizado pelos escritores jornalistas da década de 60.

Paulo Barreto multiplicou seus trabalhos em jornais e revistas, como *O Dia*, *O Paíz*, *Correio Mercantil*, *O Coiô*, *O Tagarela*, *Gazeta de Notícias*, *Kosmos*, *A Noite*, *A Ilustração Brasileira*, tanto quanto pseudônimos, Claude, P. , João Coelho, Caran D’Ache, Joe, José Antônio José, Paulo José, e, principalmente, João do Rio. Usava também o nome de Godofredo de Alencar como uma espécie de heterônimo, com vida própria, que assina o livro *Crônicas e frases de Godofredo de Alencar* e aparece como um jornalista cavador em *A profissão* de Jacques Pedreira. Paralelamente à carreira literária, chegou a redator-chefe da *Gazeta de Notícias*, fundando ainda alguns jornais, como o luso-brasileiro *Atlântida*, o vespertino *Rio-Jornal* e *A Pátria*, ligado à colônia portuguesa. Como jornalista, cobriu, entre outros assuntos palpitantes, a conferência do armistício, em Versalhes, após a Primeira Guerra Mundial.

Tradutor de Oscar Wilde, esse estranho dandi balofo, mulato e sabidamente homossexual, driblou os preconceitos da época, tornando-se um dos escritores mais populares do período. Em 1921, às vésperas da revolução modernista, seu enterro parou o Rio, acompanhado por uma multidão que se estima em cerca de 100 mil pessoas.

Qual o segredo dessa popularidade? Antes de tudo, a perfeita identificação do escritor com o tempo e o lugar em que viveu. Entre 1889, quando pisou pela primeira vez num jornal, e 1921, quando morreu num táxi a caminho do trabalho, João do Rio narrou como ninguém as transformações de uma cidade que se modernizava, vivendo uma verdadeira revolução tecnológica, que afetou mentes e máquinas, e política, com a troca da monarquia pela república. O tempo, que já andava lépido ao correr da pena de Alencar, fascinado pelo movimento dos pés das costureirinhas nas máquinas de costura, e acelerava-se no ritmo dos bondes pegos por Machado, agora se mostrava vertiginoso, elétrico, cinematográfico. A sensibilidade romântica foi sendo corroída por esse tempo sem contemplação.

Na literatura, a imaginação ficcional abria passagem para o senso de realidade jornalístico. “O mais belo elogio que se podia fazer a um romancista, outrora, era dizer: ‘Ele tem imaginação’. Hoje, esse elogio seria visto quase como uma crítica. É que todas

as condições do romance mudaram. A imaginação já não é a qualidade mestra do romancista”, ditava o naturalista Émile Zola, cujas indicações para o novo escritor sugerem a criação de obras a partir de notas, fontes e documentos, tendo o autor apenas o trabalho de distribuir logicamente os fatos.⁴⁶ Exatamente como faz um repórter.

Seria um estudo curioso dizer como trabalham nossos grandes romancistas contemporâneos. Quase todos estabelecem suas obras a partir de notas, tomadas longamente. Quando estudaram com um cuidado escrupuloso o terreno onde devem caminhar, quando se informaram em todas as fontes e têm em mãos os múltiplos documentos dos quais necessitam, somente nesse momento decidem-se a escrever [...] Vê-se, nesse trabalho, o quanto o imaginário tem pouca importância.⁴⁷

Como nota Flora Süssekind, toda a literatura da *Belle Époque* das cartas-reportagens de A correspondência de uma estação de cura aos ornamentos beletristas de Coelho Neto, relacionam-se direta ou indiretamente com as novas formas de impressão, reprodução e distribuição do período.⁴⁸ Elas não apenas coincidiram com a profissionalização dos escritores, como foram fundamentais para que isso acontecesse. Entre 1840 e 1910, as técnicas de impressão viveram um aperfeiçoamento técnico sem precedentes em todo o mundo, permitindo uma diagramação mais sofisticada, a multiplicação de oficinas de fotografia e galvanoplastia e a substituição da litografia pela fotomecânica. A tiragem do Estado de São Paulo não ultrapassava 8 mil exemplares, no fim do século, quando enviou a Canudos Euclides da Cunha para reportagens que, depois aprofundadas, se transformariam no clássico *Os sertões*, em 1902. Mas, a importação dos novos prelos, como os Koenig, em 1911, e, dois anos depois, os possantes Werk-Augsburgo, possibilitou a impressão de milhares de exemplares por hora. Dava-se início à era das grandes tiragens e ao jornalismo industrial. E onde essa indústria encontraria uma mão-de-obra previamente qualificada?

Na literatura.

⁴⁶ ZOLA, 1995, p. 23.

⁴⁷ Ibidem. p.24-25.

⁴⁸ SÜSSEKIND, 1977, p. 59.

4 O PAPEL E A PENA DE UM ESCRITOR JORNALISTA

“Eu te sentencio a escrever para os jornais pelo resto de seus dias, tendo ou não alguma coisa a dizer, estando ou não doente, desejando ou não escrever!”, diz uma espécie de Mefistóteles a um escritor interessado em vender sua alma em troca do sucesso, numa crônica publicada por Olavo Bilac, em 1887, na Gazeta de Notícias..⁴⁹

Se esta era a pena, o discurso abaixo, proferido duas décadas depois, demonstra o papel que o jornalismo teria na literatura brasileira no novo século. Ainda não era possível viver da literatura, mas já era viável, com certo esforço, ganhar dinheiro com o trabalho intelectual. Os jornais experimentavam uma franca expansão, abrindo caminho para os anatolianos _ o primeiro tipo de intelectual profissional do país _, que ganharam esse apelido pelo excesso de vezes em que repetiam o nome do escritor francês, símbolo de uma nova era das letras. Em 1907, um ano antes da morte de Machado de Assis, “o príncipe dos poetas” Olavo Bilac definiria a contribuição de sua geração às letras nacionais: a profissionalização.

Bilac completava o vigésimo aniversário da publicação de Poesias e o décimo da crônica dominical na Gazeta de Notícias, o que mereceu uma grande festa. Nomes ilustres da política nacional foram à comemoração, de caráter quase oficial. Na homenagem ao poeta que passara quatro meses preso na Fortaleza da Lage e dois anos exilado em Minas Gerais por seus textos de jornalismo político, compareceram os ministros da Guerra, da Marinha, da Fazenda, da Viação e Obras Públicas e o prefeito do Rio, além de senadores e deputados. O maiores nomes do meio intelectual também prestigiaram a festa. Entre eles, Machado de Assis, Coelho Neto, Graça Aranha, Oliveira Lima, Manuel Bonfim e João do Rio.

Em meio a discursos elogiosos, o homenageado tomou a palavra e ressaltou o papel do jornalismo na transformação da literatura numa profissão, dando ao homem de letras brasileiro a tão sonhada legitimação social:

Que fizemos nós? Fizemos isto: transformamos o que antes era um passatempo, um divertimento, naquilo que hoje é uma profissão, um culto, um sacerdócio; estabelecemos um preço para o nosso trabalho, porque fizemos desse trabalho uma necessidade primordial da vida moral e da civilização da nossa terra; forçamos as portas dos jornais e vencemos a inépcia e o medo dos editores; e como, abandonando a tolice das gerações anteriores, tomamos o lugar que nos era devido no

⁴⁹ BILAC, 1887 apud SUSSEKIND, 1977, p. 47.

seio da sociedade, e incorporamo-nos a ela, honrando-nos com a sua companhia e honrando-a com a nossa; e nela nos integramos de tal modo que, hoje, todo verdadeiro artista é um homem de boa sociedade, pela sua educação civilizada, assim como todo homem de boa sociedade é um artista, se não pela prática da Arte, ao menos pela cultura artística.⁵⁰

Apesar de ter sido uma espécie de *best-seller* da poesia, com tiragens de até 4 mil exemplares, não era com os livros que Bilac mantinha seus confortos de solteirão viajado. Nem mesmo Coelho Neto, seu contemporâneo, com mais de 50 livros escritos, conceberia essa façanha. Assim como boa parte dos integrantes do meio intelectual de então, era o jornal e não o livro que pagava as contas do escritor no fim do mês.

Além de sustentar o literato, seria o cronista de texto leve e coloquial quem iria resgatar, para as novas gerações, o nome de um poeta símbolo de um estilo caracterizado pelo excesso de formalismo. O nosso príncipe parnasiano tinha apenas um ano de idade quando o movimento eclodiu na França, com a edição de *Le parnase contemporain*, em 1866, numa reação à exuberância do romantismo. Seus primeiros versos foram publicados na *Gazeta Acadêmica*, quinzenário estudantil da Faculdade de Medicina, em 1883, dois anos depois de ingressar no instituto com autorização imperial, aos 15 anos. Para desespero do pai, médico renomado, Bilac jamais terminaria a faculdade, mas desenvolveria ali o gosto pela vida boêmia. Irritado, cortou a ajuda financeira ao rapaz às vésperas de completar 20 anos. Mas o ex-futuro doutor recebeu um presente melhor: teve dois sonetos publicados por Artur Azevedo na *Gazeta de Notícias*, com um comentário favorável que lhe assegurava um brilhante futuro.

Para se ter uma idéia do que era escrever para a *Gazeta* naquela época, é útil ouvir o próprio Bilac, que mais tarde confessou o que representava o jornal – “o único que dava espaço para a literatura” – para um aspirante a escritor.

Com a cabeça cheia de versos, eu parava muitas vezes ali defronte, naquela feia esquina da Travessa do Ouvidor, e ficava a namorar, com olhos gulosos, essas duas portas estreitas que, para a minha ambição literária, eram as duas portas de ouro da fama e da glória. Nunca houve dama, fidalga e bela, que mais inacessível parecesse ao amor de um pobre namorado: escrever na *Gazeta*! ser colaborador da *Gazeta*!; ser da casa, estar ao lado da gente ilustre que lhe dava brilho! que sonho! [...] É que a *Gazeta*, naquele tempo, era consagradora por excelência. Não era eu o único que a namorava: todos os da minha geração tinham a alma inflada daquela mesma ânsia ambiciosa. Não era o dinheiro o que queríamos: queríamos consagração, queríamos fama, queríamos ver os

⁵⁰ BILAC, 1907 apud MAGALHÃES JR., 1974, p. 298.

nossos nomes ao lado daqueles nomes célebres. Nós todos julgávamos, então, que a publicidade era um gozo e que a celebridade era uma bem-aventurança [...]”⁵¹

Bilac partiu para São Paulo dois anos depois, decidido a estudar Direito e trabalhar para juntar dinheiro e se casar. Arrumou emprego no Diário Mercantil e, com isso, a faculdade de Direito, única opção para os homens de letras da época (50% dos fundadores da ABL passaram por ela), também foi abandonada pela metade. Para quem não era capaz de seguir regularmente uma das profissões imperiais _ Medicina, Engenharia e Direito _ o único caminho era mesmo o jornalismo que, se exigia do seu postulante uma habilidade com as palavras acima da média, não fazia questão de diploma. No entanto, ainda não contava com o prestígio das profissões tradicionais. “Antes de nós, Alencar, Macedo e todos os que traziam a literatura para o jornalismo eram apenas tolerados: só o comércio e a política tinham consideração e virtude.”⁵²

Ao voltar para o Rio, o poeta arrumou emprego no Novidades, jornal abolicionista de propriedade de seu ex-colega da Faculdade de Medicina Alcindo Guanabara. Bilac também publicava versos no Cidade do Rio, de José do Patrocínio, para onde se mudaria, com Pardal Mallet e Raul Pompéia. Com eles fundou o semanário A Rua.

Em 1889, no entanto, o sonho de ter o próprio jornal acabou e os “desertores” da Cidade do Rio começaram a voltar para o Cidade do Rio. O primeiro foi Bilac, numa atitude que Pardal Mallet tomou por traição e que resultou em duelo, do qual ambos se salvaram.

O poeta parnasiano teve forte atuação política como jornalista. Em 1892, pagou caro por ter se juntado ao grupo que fundou o periódico antiflorianista O Combate, ficando quatro meses preso. Quando o Cidade do Rio, jornal em que chegara a secretário de redação, teve a circulação suspensa por causa de um manifesto revolucionário, achou por bem se esconder em Minas Gerais e só voltou dois anos depois, em 1894, quando o estado de sítio ao Distrito Federal foi levantado. Do exílio, trouxe um livro, Crônicas e novelas, em que contava as aventuras do período.

Sua vocação para a política foi ficando cada dia mais forte, como mostram as páginas de A Cigarra, semanário colorido e ilustrado, criado em 1895, em que era o único redator, escrevendo desde a crônica de abertura até as notas, sob pseudônimos

⁵¹ BILAC, 1916 apud MAGALHÃES, 1974, p. 38-39.

⁵² BILAC, 1916 apud BROCA /s.d./ p. 206.

como Puck e Fantasio. A revista era ilustrada pelo caricaturista português Julião Machado, que, em 1886, fundaria com Bilac A Bruxa, publicação em que o poeta pôde exercitar toda sua veia cômica. E, mais ainda, seu humor negro, sob pseudônimos como Belial, Diabo Coxo, Mefisto, Belzebu, Lúcifer e Diabinho, enquanto Coelho Neto escrevia escondido sob o pseudônimo de Caliban.

Depois que saiu de A Cigarra, Bilac também passou a escrever na Gazeta de Notícias, com o pseudônimo de Fantasio ou anonimamente. O humorismo estava realmente na moda e, em agosto de 1896, o jornal criou o suplemento gaiato O Filhote, no qual se publicavam gozações em prosa e em verso. Tantas peripécias não impediram que o Diabinho e o Caliban fossem escolhidos para fazer parte do seletto grupo de fundadores da Academia Brasileira de Letras, em 1896. Mas é certo que a pompa e a circunstância exigida pela Academia acabaram por lentamente transformar o boêmio no homem sério. Não sem desencanto.

Quando o amor dos versos rimados foi diminuindo à medida que crescia a responsabilidade da vida; quando deixei de crer (com que tristeza!) que o homem capaz de fazer versos não tem necessidade de fazer mais nada; então, um novo cerco, mais paciente e mais longo, começou. O que eu queria era ter ali o meu dia marcado, o meu cantinho de coluna, o meu palmo de posse. Já não me bastava a glória de entrar às vezes na casa, para beijar a mão da linda senhora, e segredar-lhe ao ouvido um galanteio rimado: o que eu queria era um quarto no castelo, um lugar certo na mesa, um posto na fileira.⁵³

Esse lugar de honra seria nada menos que a cadeira que foi de Machado de Assis. Um Bilac sério e maduro substituiria o principal cronista da tão desejada Gazeta de Notícias, onde publicara seus primeiros poemas. É tocante a forma como o poeta narra a sucessão:

Machado de Assis, um nababo egoísta, que, um belo dia, ali por volta de 1897, meteu dentro de um saco as luzes e os perfumes, as estrelas e as rosas que costumava espalhar por esta seção, e levantou acampamento, obrigando o leitor, habituado ao livro precioso do seu estilo, a contentar-se com a água chilra do meu.⁵⁴

Na crônica _ que, em 1916, seria reescrita no livro Piedade e ironia _, Bilac fala poeticamente do tempo em que admirava os homens de letras como o que mais tarde ele

⁵³ BILAC, 1996, p. 57.

⁵⁴ Ibidem. p. 59.

se tornaria. “Ainda menino, dava a qualquer dos outros, já homens-feitos ou velhos, os mesmos epítetos de ‘medalhão’ e de ‘mastodonte’ que os meninos de hoje já me devem dar por aí”, recorda. Mas alertava que, se aproximava o escritor dos seus leitores, o caminho do jornalismo era cheio de percalços e desencanto.

Quanta cousa tenho deixado por aqui, quanto sonho vago, quanta palavra alegre ou magoada, quanta sincera piedade e quanta ironia mal contida, na contínua contradição deste trabalho diário, que se desfaz e desaparece mais facilmente do que as pegadas de um caminhante sobre a neve!⁵⁵

Pegadas que levaram Bilac ao topo da fama em 1907, quando se realizou a grande festa em sua homenagem. Mas, no ano seguinte, a lua-de-mel com a imprensa chegaria ao fim. O poeta rompeu, no fim de 1908, todos os compromissos profissionais com a Gazeta de Notícias e a revista Kosmos. Agia em represália por ter sido alfinetado pela imprensa por participar da organização de uma agência de informações patrocinada pelo Itamaraty. Prometeu nunca mais trabalhar em jornais. De fato, sua cada vez mais rara contribuição se destinava às revistas. Deixou todos os empregos e partiu para a primeira de suas 20 viagens para a Europa e os Estados Unidos. Não sem antes colocar em funcionamento, com códigos telegráficos e correspondentes nas principais praças, a tal agência de notícias que se destinava a informar homens de negócios do Brasil, em particular produtores de café, sobre as cotações das bolsas de Londres, Paris e Nova Iorque. Bilac estava em Paris quando a revista Fon-Fon organizou uma eleição para escolher o “Príncipe dos Poetas Brasileiros”, em 1913. Mas a medida de sua fama foi a multidão que, pelas ruas do Rio de Janeiro, acompanhou a pé seu enterro, em 1917.

4.1 Prostituta ou mendigo

Teria conseguido tal expressão se tivesse seguido o conselho que deu ao jovem escritor em sua resposta a João do Rio: enfrente a pobreza e o silêncio, mas não prostitua teu talento? Na verdade, a posição do “príncipe dos poetas” em relação à imprensa oscila conforme a época e a situação. Mas, olhando retrospectivamente, não há dúvidas sobre qual teria sido a escolha de Bilac se Mefistóteles o tentasse, com uma proposta irrecusável, como a que descreve na crônica de 1887. Em troca de fama e conforto material, o poeta venderia sua alma.

⁵⁵ Ibidem. p. 60.

Proferido por quem podia se orgulhar de uma carreira bem-sucedida nas letras e no jornalismo, o discurso de Bilac 20 anos mais tarde tinha um alvo preferencial: os escritores marginais, que incorporavam o fantasma do literato morto de fome, algo que os pragmáticos anatólios gostariam de exorcizar mais do que depressa. Exatamente o que o poeta teria sido se tivesse seguido seu próprio conselho e se recusado a se “prostituir” o seu talento.

Apareceram poetas e escritores, querendo ser exclusivamente escritores e poetas, e orgulhando-se dessa ocupação; mas cometeram o erro de mostrar desdém pela consideração que a sociedade lhes recusava [...] Era até então a sociedade que fechava as portas aos homens de letras; eram agora os homens de letras que se afastavam dessas portas, como um belo, mas estulto gesto de pouco caso. Foi essa a época em que os poetas faziam o possível para ser homens à parte, distinguindo-se dos outros pelo furor dos paradoxos e pela extravagância das maneiras. Nem todos esses poetas foram boêmios desvairados, cavando entre si e a sociedade um largo fosso de escândalo; mas todos ostentavam um soberano desprezo pelas coisas mesquinhas, ou que mesquinhas lhes pareciam, da vida humana; e ainda os que não deixavam crescer sobre as costas cabeleiras incríveis, nem iam improvisar elegias nos cemitérios alta noite, procuravam outro processo pueril, como esse de traçar, bem firme e bem nítida, uma linha de defesa entre os seus costumes e as maneiras daqueles a quem a linguagem boêmia da época, importada da França, dava os qualificativos desprezíveis de burgueses e de filistinos _ esses mesmos viviam dentro de uma alta e isolada torre de sonho e orgulho [...]⁵⁶

Como se fosse uma cruzada coletiva dos intelectuais do período, era contra esses mesmos escritores marginais que o interlocutor secreto de João do Rio em O Momento Literário se debatia ao afirmar:

Os tempos mudaram, meu caro. Há vinte anos um sujeito para fingir de pensador começava por ter a barba para fazer o fato cheio de nódoas. Hoje, um tipo nessas condições seria posto fora até mesmo das confeitarias, que são e sempre foram as colméias dos ociosos. Depois, há a concorrência, a tremenda concorrência de trabalho que proíbe os romantismos, o sentimentalismo, as noites passadas em claro e essa coisa abjeta que os imbecis divinizam chamada boemia, isto é, a falta de dinheiro, o saque eventual das algibeiras alheias e a gargalhada de troça dos outros com a camisa por lavar e o estômago vazio.⁵⁷

Como afirma Silva Ramos na enquete, o jornalismo tinha uma utilidade fundamental para a arte: dar ao literato um emprego, colocando-o “ao abrigo das primeiras necessidades, tornando, para sempre, impossível a reprodução do quadro

⁵⁶ BILAC, 1907 apud MAGALHÃES JR., 1974, p. 297.

⁵⁷ RIO, 1994, p. 294.

lendário: o poeta morrendo de fome”.⁵⁸ E ainda facilitava os contatos que abririam as portas do serviço público, este sim uma garantia da estabilidade e de aposentadoria para praticamente todos os homens de letras do período.

Não surpreende a ambigüidade de vários escritores, como Bilac, em relação ao trabalho em jornal. Cooptado pela imprensa, o literato podia ser comparado a uma prostituta _ figura simbólica da relação do artista com o mercado _, como ele mesmo fez em sua confidência a João do Rio. Se a evitava, esbarraria no velho fantasma do escritor em farrapos, perfeitamente descrito por Adolfo Caminha em suas Cartas literárias.

Não há por aí quem desconheça que o escritor brasileiro, na maioria dos casos, vive tristemente de um mísero emprego público, sem recursos de outra espécie, ocultando-se da sociedade para não ser visto com os seus trajes de boêmio à força, macambúzio, chorando necessidades, alimentando-se mal, contraindo favores, enquanto não lhe chega o minguado subsídio com que vai pagar os agiotas que o socorreram durante o mês.⁵⁹

Para movimentar uma sociedade fascinada pelo consumo, pelo ornamento e pelo supérfluo, como a carioca durante a *Belle Époque*, foi preciso unir três fatores: um rápido crescimento econômico, que possibilitasse a concentração de renda nas mãos de uma classe ociosa; uma classe emergente disposta a qualquer sacrifício pessoal para conquistar os símbolos de distinção social e uma ampla gama de excluídos. Os homens de letras não ficaram imunes a nenhum destes fatores.

Com isso, a figura do excluído fatalmente se tornaria a sombra do arrivista. E o poeta pobre no pesadelo do escritor consagrado: ele representa a marginalização social com que a literatura ameaça aquele que não segue as novas regras. O escritor bem-sucedido precisa varrer seu oposto para debaixo do tapete, não tanto porque ele o lembre o tempo todo que está “prostituindo sua arte por 300 mil réis por mês”, mas porque demonstra o que ele pode vir a ser, se não conseguir ou mesmo se recusar a alugar sua pena. Mesmo sabendo que, mais dia menos dia, Mefistóteles virá cobrar seu preço, como na crônica de Bilac.

No entanto, o jornalismo também estava longe de ser uma profissão bem-remunerada. Para conseguir melhor renda, até os mais famosos escritores eram obrigados a se dividir por vários órgãos de imprensa. Em *A conquista*, Coelho Neto

⁵⁸ Ibidem. p.164.

⁵⁹ CAMINHA, 1999, p. 147.

aconselhava o aspirante a escritor a diplomar-se e fugir dos jornais, pintando um quadro do jornalista sem nome não muito diferente do poeta maldito.

O prelo é a moenda e lá se vai o cérebro, aos bocados, para repasto do burguês imbecil e, no dia em que o grande industrial compreende que nada mais pode extrair do desgraçado que lhe cai nas mãos sonhando com a glória literária, despede-o e lá vai o infeliz bagaço acabar esquecidamente, minado pela tuberculose.⁶⁰

Antes mesmo de se tornar um fantasma para o escritor fim-de-século, a figura do poeta mendicante já tinha sido alvo da ironia de escritores jornalistas como José de Alencar e Machado de Assis. O primeiro chegou a levar bengaladas de um desses, o poeta Inácio Martins Ferreira, também conhecido como Maranhense ou o Poeta do Bacanga. Figura popular na cidade por sua mania de pedir subscrições para um livro nunca publicado, o poeta foi avisado de que Alencar tinha criado, na peça Rio de Janeiro (verso e reverso), um personagem inspirado nele. Logo no primeiro ato, o personagem real teria se levantado da platéia e gritado: “Tem razão, sou eu mesmo, sem tirar nem pôr!”, para logo depois ameaçar o autor e, no intervalo, chegar mesmo às vias de fato.⁶¹

Assim como Alencar, Machado de Assis também revelaria verdadeiro horror ao “poeta mendicante”, o “parasita literário”, o “fanqueiro”. Mesmo em seu tempo, Machado acreditava que o jornal tinha “a vantagem de dar uma posição social ao homem de letras”, ainda que negro e pobre como ele:

[o jornal] diz ao talento: ‘Trabalha! vive pela idéia e cumpres a lei da criação! Seria melhor a existência parasita dos tempos passados, em que a consciência sangrava quando o talento comprava uma refeição por um soneto? Não! Graças a Deus! Esse mau uso caiu com o dogma junto do absolutismo. O jornal é a liberdade, é o povo, é a consciência, é a esperança, é o trabalho, é a civilização. Tudo se liberta, só o talento ficaria servo?’⁶²

Depois de Machado, a república das letras foi ficando cada vez mais dividida entre os vencedores _ “o filão letrado que se solda aos grupos arrivistas da sociedade e da política, desfrutando a partir de então enorme sucesso e prestígio pessoal”, como

⁶⁰ COELHO NETO /s.d./ p. 263.

⁶¹ MAGALHÃES JR., 1977, p.109.

⁶² ASSIS, 1986, v.3, p. 946.

assinala Nicolau Sevcenko.⁶³ E os derrotados, marginalizados socialmente, a quem pouco restava além da miséria, a loucura, a doença e o alcoolismo.

É instrutiva a visita de um representante do primeiro grupo, Coelho Neto, a um exemplar do segundo, à beira da morte.

Que trabalho para conseguir achar a pocilga em que se extinguiu o espírito radiante! Um casarão secular em um beco da Cidade Nova, perto do Gazômetro. Nem lhe sei o nome. Escuro e sórdido como uma caverna. A escada, em dois lances retorcidos, rangia ameaçando desabar. Uma lanterna de cárcere vasquejava em cima fazendo rebrilhar a umidade que ressumava das paredes sujas e esburacadas. Tresandava. O quarto ... Ah! Meu amigo ... uma estufilha com um postigo sobre o telhado. Cama de ferro sem lençóis, uma mesa de pinho atulhada de jornais e brochuras, uma cadeira espipada, andrajos escorrendo de pregos à parede, e, num caixote, um coto de vela vasquejando numa garrafa.⁶⁴

A descrição é ainda mais chocante quando comparada com a que João do Rio faz em O momento literário da casa de Olavo Bilac.

A casa do poeta é de uma elegância delicada e sóbria. Ao entrar no jardim, que é como um país de aromas, cheio de rosas e jasmins, ouvindo ao longe o vago anseio do oceano, eu levava n'alma um certo temor [...] Eu olhava a sala onde há tanto tempo mora a Musa perfeita. As paredes desaparecem cheias de telas assinadas por grandes nomes, caquemonos de Japão, colchas de seda cor d'ouro velho. As janelas deixam ver o céu, a rua e as árvores entre cortinas cor de leite e sanefas de veludo cor de mosto. Do teto pende uma antiga tapeçaria francesa, a um canto um paravento de laca parece guardar mistérios no *bric-à-brac* do mobiliário _ cadeiras de várias épocas, poltronas, estantes de rodízios, *guéridons*, divas, dois vastos divãs turcos, largos como alcovas [...] Os meus olhos repousam nos *bibelots*, nas jarras de porcelana cheias de flores frescas; a alma sente uma alegre impressão de conforto.⁶⁵

Quem eram esses poetas mortos de fome que, longe de terem sucumbido no passado, pairavam como sombras em meio ao luxo da *Belle Époque*? Em geral, simbolistas, nefelibatas, decadentistas e últimos românticos, que acreditavam numa arte pura e desinteressada, como Cruz e Souza. Mas, mesmo este teria tentado a sorte no jornalismo. No primeiro semestre de 1891, o poeta simbolista empregou-se no Cidade do Rio, de José do Patrocínio, como noticiário, a 50 mil-reis semanais. Ele ainda colaboraria na Revista Ilustrada, de Ângelo Agostini; no Novidades, e em O Tempo,

⁶³ SEVCENKO, 1983, p. 103.

⁶⁴ COELHO NETO, 1924 apud SEVCENKO, p. 90.

⁶⁵ RIO, 1994, p. 11.

antes de desistir definitivamente da imprensa, onde nunca conseguiu ir além da vala comum, apesar dos visíveis esforços para escrever uma prosa mais coloquial.⁶⁶

Enquanto os integrados se reuniam na Livraria Garnier, os apocalípticos marcavam ponto em outra livraria, também francesa, de mme. Fauchon. Lá, eles se deleitavam em criticar a vulgaridade dos naturalistas, o pernosticismo dos parnasianos e Machado de Assis. “Eles não queriam a liderança do ‘velho’ Machado nem intelectual nem organizacionalmente”.⁶⁷

Às vezes, os tais poetas mortos de fome nem mesmo eram poetas. Podiam ser romancistas encenqueiros, como Lima Barreto, que ousavam levantar a voz nos cafés para falar mal dos medalhões. Dizia, em alto e bom som, que “o Senhor Coelho Neto é o sujeito mais nefasto que tem aparecido em nosso meio intelectual”. Também não poupava Machado de Assis de suas críticas, afirmando que ele “escrevia com medo”, escondendo o que sentia.⁶⁸ Para Lima, além de omissos, Machado não era autêntico. “Não tem naturalidade. Inventava tipos sem nenhuma vida”, quase fantoches.⁶⁹

Lima Barreto tinha como alvo a circularidade de elogios do meio literário provinciano, uma espécie de “autopúblico, num país sem público”.⁷⁰ Filho de um antigo mestre das oficinas de composição da Tipografia Nacional, que aprendeu o ofício no Imperial Instituto Artístico e trabalhou no Jornal do Comércio, no jornal de oposição A Reforma, e no monarquista A Tribuna Liberal, e de uma professora primária e chegou a fundar um colégio para meninas, o escritor chegou a estudar engenharia na Escola Politécnica, entre 1898 a 1903. Mas foi sucessivamente reprovado em matérias como cálculo matemático e mecânica. Mulato, sem diploma nem dinheiro, iria parar fatalmente no jornalismo.

Também não encontraria nas redações o reconhecimento literário que deixou de obter em vida. Seu trabalho na imprensa mais interessante foi uma série de reportagens, sem assinatura, no Correio da Manhã, em 1905, sob o título Os subterrâneos do Morro do Castelo. Pediu demissão de A Época por não aceitar escrever notas elogiosas sobre figurões da República. Ficou apenas três meses no cargo de redator da revista Fon-Fon, e criou outra, a Floreal, que só durou quatro números. Assinou crônicas diárias no Correio da Noites e, sob pseudônimo, no vespertino Lanterna. Escreveu para O País e

⁶⁶ Para maiores detalhes ver CRUZ E SOUSA. *Formas e coloridos*. Florianópolis: Papa-Livros, 2000.

⁶⁷ GOMES, 1996, p. 35.

⁶⁸ BARRETO /s.d./ apud BARBOSA, 1988, p. 198-199.

⁶⁹ Ibidem. p. 199.

⁷⁰ CANDIDO, 1959, p. 79.

no quinzenário A Voz do Trabalhador, com tiragem significativa de 4 mil exemplares, assinando como Isaías Caminha. Mais tarde, trabalharia em outro jornal de esquerda, O Debate. Em 1922, quando morreu quase no ostracismo, aos 41 anos de idade, a revista O Mundo Literário publicava o primeiro capítulo de Clara dos anjos.

Nas páginas de seus livros, Lima Barreto exibiria os bastidores do jornalismo e do sistema de compadrismo que fazia triunfar as mediocridades literárias, numa espécie de seleção natural invertida pelo espírito de corpo, usando e abusando da influência da imprensa na opinião pública. Muito embora não tenha escapado de alugar sua pena à grande imprensa, como forma de lucrar com seu talento ou mesmo como estratégia de inserção intelectual, Lima não a poupava de suas críticas.

[...] senti que tinha travado conhecimento com um engenhoso aparelho de aparições e eclipses, espécie complicada de tablado de magia e espelho de prestidifitador, provocando ilusões, fantasmagorias, ressurgimentos, glorificações e apoteoses com pedacinhos de chumbo, uma máquina Marinoni e a estupidez das multidões. Era a Imprensa, a Onipotente imprensa, o quarto poder fora da Constituição! ⁷¹

Nas palavras de seu personagem, o ambicioso literato de província Isaías Caminha, Lima Barreto denunciou as regras e preconceitos que regiam o meio literário:

Não sou propriamente um literato, não me inscrevi nos registros da Livraria Garnier, do Rio, nunca vesti casaca e os grandes jornais da capital ainda não me aclamaram como tal _ o que de sobra, me parece, são motivos bastante sérios para desculparem a minha falta de estilo e capacidade literária. ⁷²

E ainda ironizava, fingindo se afastar do personagem:

Afora as cousas da “Garnier”, e da “casaca” e dos “jornais”, que são preconceitos provincianos, o prefácio, penso eu, consolida a obra e a explica, como os leitores irão ver. Disse bem preconceitos, porque, após dez anos, tantos são os que vão da composição das Recordações aos dias que correm, o meu amigo perdeu muito da amargura, tem passeado pelo Rio com belas fatiotas, já foi ao Municipal, freqüenta as casas de chá [...] enriqueceu e será deputado. Basta. Deus escreve certo por linhas tortas, dizem. Será mesmo isso ou será de lamentar que a felicidade vulgar tenha afogado, asfíxiado um espírito tão singular? ⁷³

⁷¹ BARRETO, 1990, p. 131.

⁷² Ibidem. p.14.

⁷³ Ibidem. p. 15.

Com tantas diatribes, Lima Barreto não encontrou no Rio, mas em Lisboa, um editor para seu primeiro livro. Como era de praxe, o português A. M. Teixeira aceitou a incumbência, desde que o autor abrisse mão dos direitos autorais. Ele aceitou e recebeu em troca da publicação de *Recordações de Isaías Caminha* apenas 50 exemplares. Lançado em 1909, o livro teve uma recepção que variou do silêncio completo da imprensa, que se sentiu atacada, a críticas de nomes consagrados como José Verissimo e Alcides Maia.

O autor não tinha cacife para peitar os medalhões da literatura e do jornalismo, como João do Rio, que na obra tem seu nome trocado para Raul de Gusmão (“uma desconhecida mistura de porco e de símio adiantado, ainda por cima jornalista ou coisa que o valha, exuberante de gestos inéditos e frases imprevistas”), e pagou caro por fazê-lo logo no livro de estréia.⁷⁴ Por décadas, Lima Barreto foi banido do *Correio da Manhã* por causa deste romance à *clef* que descrevia em detalhes nada edificantes os bastidores da redação do jornal e as armações de seu dono, Edmundo Bittencourt. Como se não bastasse, Lima Barreto também traçaria o perfil de João Lage, proprietário e diretor do jornal *O País*, em *Numa e a ninfa*.

Quando decidiu reeditar *Recordações* do escritor Isaías Caminha, teve que fazê-lo por conta própria, tomando 20 contos de réis de agiotas. Por questões éticas, recusou a tentadora a proposta de João Lage, de publicar o romance em folhetim no jornal e ainda custear a nova edição, desde que o escritor revelasse a identidade dos personagens. Lima percebeu que seria usado para atacar o *Correio da Manhã*, concorrente de *O País*, e não aceitou. Mas, da dura experiência nas redações, tiraria grandes lições sobre as semelhanças e diferenças entre jornalismo e literatura:

No jornal, compreende-se escrever de modo diverso do que se entende literariamente. Não é um pensamento, uma emoção, um sentimento que se comunica aos outros pelo escritor; não é o pensamento, a emoção e o sentimento que ditam a extensão do que se escreve. No jornal, a extensão é tudo e avalia-se a importância do escrito pelo tamanho; a questão não é comunicar pensamentos, é convencer o público com repetições inúteis e impressioná-lo com o desenvolvimento do artigo.⁷⁵

O problema é que, como nota Bourdieu, a *intelligentsia* proletária, de que Lima Barreto é exímio representante, na virada do século tenta abrir seu espaço no mundo das letras, mas não tem meios materiais nem intelectuais indispensáveis para se

⁷⁴ Ibidem. p. 38.

⁷⁵ LIMA, 1990, p. 223.

manter muito tempo à espera de reconhecimento. Essa contradição coloca o artista pobre diante de duas alternativas. Ou a submissão ao mercado _ o jornalismo, o folhetim e o teatro de *Boulevard* _ e ao gosto burguês expresso pela “literatura sorriso”. Ou a degradação material e moral expressa pela boemia, o alcoolismo e o vício, que ao menos dava um sentido artístico a sua vida. Assim, “o rebaixamento trágico do poeta, a exclusão e maldição que o atingem lhe são impostos pela necessidade exterior ao mesmo tempo que se impõem a ele, por uma necessidade inteiramente interna, como a condição da realização de uma obra”.⁷⁶

Não é difícil ver a influência dos subterrâneos de Dostoiévski nos Diários do hospício, de Lima Barreto. Os marginalizados, os que optaram pela arte pura e não mercantilizaram seu talento, têm pelo menos esta vantagem em relação aos que se “prostituíram”: a força pungente de seu relato, baseada na autenticidade de seu sofrimento. Sua literatura muitas vezes se alimentou desse desengano.

Mas, para se agarrarem à “mística crística do artista maldito, sacrificado neste mundo e consagrado no outro”, careciam de algum *feedback*.⁷⁷ Afinal, é muito tênue a linha que distingue o artista frustrado e ressentido, aquele “boêmio que prolonga a revolta adolescente além do limite socialmente fixado”, do artista maldito, “vítima provisória da reação suscitada pela revolução simbólica que opera”.⁷⁸ Oscilando entre se julgar um gênio *avant la lettre* e um fracasso completo, alguns escritores seriam levados à loucura, como Lima Barreto.

Enquanto o novo princípio de legitimidade, que permite ver na maldição presente um sinal da eleição futura, não é reconhecido por todos, durante o tempo, portanto, em que um novo regime estético não se instaurou no campo e, para além dele, no próprio campo do poder, [...] o artista herético está condenado a uma extraordinária incerteza, princípio de uma terrível tensão.⁷⁹

Na verdade, o termo boêmio, para caracterizar os escritores marginais, é inexato. Afinal, a *Belle Époque* dos cafés, confeitarias e salões era antes de tudo boemia. Mas também essa boemia era polarizada por dois tipos: a dourada, freqüentada pela aristocracia literária, e a marginalizada, representada pelo exército de reserva da literatura. O último grupo sofreria ainda uma divisão, optando por duas formas de reação a este processo de exclusão: a resignação e o inconformismo. Lima Barreto,

⁷⁶ BOURDIEU, 1996, p. 82.

⁷⁷ Ibidem. p. 102

⁷⁸ Ibidem, p. 81.

⁷⁹ Idem.

obviamente, pertencia ao segundo grupo. Segundo ele, o remédio para “a rede de malhas estreitas, por onde não passa senão aquilo que lhes convém”, seria rasgá-la “à faca, sem atender a considerações morais, religiosas, filosóficas, doutrinárias, de qualquer natureza que seja”.⁸⁰

Numa sociedade ansiosa por importar e criar códigos de distinção, os próprios cafés eram divididos entre as panelinhas. Os escritores consagrados ou aspirantes ao estrelato se reuniam na Colombo. Os desconhecidos freqüentavam o Café Papagaio. Lá, Lima Barreto reunia-se com pequenos funcionários que, como ele, queriam mudar o mundo.

Nós nos reuníamos naquele tempo [1907-1910] no Café Papagaio. Aí pelas três horas, lá estávamos a palestrar, a discutir coisas graves e insolúveis. Como havia entre nós uns quatro amanuenses, o grupo foi chamado ‘Esplendor dos Amanuenses’, na intenção de mais justamente destacar aquelas horas de felicidade, de liberdade, em oposição às de inércia nas secretarias e repartições, quando, acorrentados à galé dos protocolos e registros, remávamos sob o chicote da vida.⁸¹

Lima Barreto alugou sua pena para o jornalismo sorriso, mais especificamente para a revista O Riso, que publicou vários contos humorísticos do escritor. Mas a vida real não era nada alegre. Em 1914, começou a escrever uma crônica diária para o jornal A Noite. No meio do ano, sofreu sua primeira internação no Hospital Nacional de Alienados.

Na volta, pegou dinheiro emprestado e resolveu publicar Triste fim de Policarpo Quaresma. O livro, editado no ano seguinte, finalmente chamou atenção da crítica, com a exceção óbvia do Correio da Manhã, que não veiculou nem uma palavra sobre a edição. Houve, porém, restrições, principalmente aos deslizes gramaticais. Quatro anos depois, Lima Barreto conseguiu sua aposentadoria e passou a colaborar mais na imprensa. Escrevia no ABC, A Notícia, Hoje, O País, Gazeta de Notícias, Careta e até no Rio-Jornal, fundado por Paulo Barreto. Nesse sentido, era quase um anatoliano. Mas, na noite de Natal de 1919, sofreu seu segundo surto psicótico, gritando palavras desconexas e paranóicas como o pai. Internado, começou as anotações de O diário do hospício, onde desabafaria: “A minha pena só me pode dar dinheiro escrevendo

⁸⁰ BARRETO /s.d./ apud BARBOSA, 1988, p. 207.

⁸¹ Ibidem. p. 146.

banalidades para revistas de segunda ordem. Eu me envergonho e me aborreço de empregar, na minha idade, a minha inteligência em futilidades”.⁸²

O autor, eternamente às turras com o jornalismo suspeito do país, apenas o admitia tacitamente. No entanto, o efeito dessa opção sobre sua arte será decisivo e mais do que evidente. Sua estética, por meio do viés do jornalismo, se distinguia principalmente pela simplicidade, pelo despojamento, contenção e epírito de síntese, aplicados à linguagem narrativa; enquanto que o tratamento temático se voltaria para o cotidiano, os tipos comuns, as cenas de rua, os fatos banais e a linguagem usual.⁸³

Depois que saiu do manicômio, Lima Barreto entrou numa produção literária frenética e concluiu cinco livros: *Marginália*, *Histórias e sonhos*, *Feiras e Mafuás*, *Clara dos anjos* e *Bagatelas*. O próprio escritor definiria seu estilo de uma forma que poderia constar de qualquer manual de jornalismo moderno:

Escrever, com fluidez, claro, simples, atraente, de modo a dirigir-me à massa comum dos leitores, quando tentasse a grande obra, sem nenhum aparelho rebarbativo e pedante da fraseologia especial ou falar abstrato que faria afastar de mim o grosso dos legentes. Todo homem, sendo capaz de discernir o verdadeiro do falso, por simples e natural intuição, desde que se ponha este em face daquele, seria muito melhor que me dirigisse ao maior número possível, com auxílio de livros singelos, ao alcance das inteligências médias com instrução geral, do que gastar tempo com obras só capazes de serem entendidas por sabichões enfatuados, abarrotados de títulos e tiranizados na sua inteligência pelas tradições de escolas e academias por preconceitos livrescos de autoridade.⁸⁴

Em sua obra, é possível observar a influência do naturalismo de Zola, que buscava “captar um máximo de realidade e compô-la com um mínimo de ficção”, e ainda os ecos de Eça de Queirós.⁸⁵ Mas a frustração com sua incapacidade de se inserir nos círculos letrados da cidade, o ressentimento pelos problemas financeiros recorrentes e a própria dificuldade em aferir sua real importância enquanto escritor acabariam levando Lima Barreto a ocupar o único papel que lhe restava, o de boêmio, submetendo-se inconscientemente às regras e às estruturas sociais com que se debatia. “Não me preocupava com o meu corpo. Deixava crescer o cabelo, a barba, não me banhava a

⁸² BARRETO, 1993, p. 68.

⁸³ SEVCENKO, 1983, p. 167.

⁸⁴ BARRETO, 1993, p. 138-139.

⁸⁵ SEVCENKO, 1983, p. 200.

miúdo. Todo o dinheiro que apanhava bebia. Delirava de desespero e desesperança; eu não obteria nada”⁸⁶

Pelos depoimentos que deixou em seus livros, não é difícil ver na loucura de Lima Barreto, como fez Sergio Miceli, uma revolta com o rebaixamento social a que sua família foi submetida com a mudança do regime monárquico para o republicano. Miceli acha ainda que o escritor buscou, através da literatura, uma reconversão ao status original e mesmo uma elevação social. O fracasso do ex-estudante de Engenharia o levaria ao alcoolismo e ao hospício. Nas suas próprias palavras: “Desespero por ter sonhado e terem me acenado tanta grandeza, e ver agora, de uma hora para outra, sem ter perdido de fato minha situação, cair tão baixo, tão baixo.”⁸⁷

Essas diferentes formas de mutilação social parecem substituíveis do ponto de vista dos efeitos que provocam sobre a trajetória social na medida em que todas elas tendem a bloquear o acesso às carreiras que orientam o preenchimento das posições dominantes no âmbito das frações dirigentes e, por essa razão, determinam, ainda que de maneira negativa, uma inclinação para a carreira de intelectual.⁸⁸

Por trás do “culto do desinteresse”, mesmo entre escritores que viveram e morreram na miséria, Bourdieu alerta para um jogo em que um projeto intelectual radical muitas vezes não passa de uma tentativa de inverter imaginariamente uma falência: a das ambições pessoais. Uma espécie de “recalque coletivo do interesse econômico”.

[...] o desprezo do escritor pelo burguês e pelas posses temporais em que se aprisiona _ propriedades, títulos, condecorações, mulheres _ não deve alguma coisa ao ressentimento do burguês frustrado, levado a converter seu fracasso em aristocratismo da renúncia eletiva? [...] Quanto à autonomia que supostamente justifica essa renúncia imaginária a uma riqueza imaginária, não seria ela a liberdade condicional, e limitada ao seu universo separado, que o burguês lhe atribui?⁸⁹

No auge de sua miséria e desespero, Lima era a imagem do escritor que os anatólios tanto temiam ver do outro lado do espelho.

O autor do Triste fim de Policarpo Quaresma deixou-se influenciar pelas sugestões de uma tradição que se perdia. O seu tipo de

⁸⁶ BARRETO, 1993, p. 168.

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ MICELI, 2001, p. 23.

⁸⁹ BOUDIEU, 1996, p. 44.

desajustado, vindo postar-se nas esquinas da Avenida, sujo e bêbado, refletia os extremos de um não-conformismo já *demodé*. Homem metódico, trabalhador, sério, sem possuir uma verdadeira índole boêmia, descambou nos desmandos boêmios por uma espécie de equívoco. Não viu outra saída para a revolta que o torturava senão no terno rôto e na dipsomania à Verlaine, quando a época já não comportava tais excessos, oferecendo novas possibilidades de adaptação aos escritores.⁹⁰

A exigência da Academia Brasileira de Letras de compostura aos aspirantes a uma cadeira de imortal foi uma sentença de morte ao velho modelo de escritor maldito. Lima Barreto sabia que, se quisesse prosperar como literato em seu tempo, teria que se curvar às instâncias de consagração. Embora não tivesse estômago para panelinhas e pistolões, mantinha com a ABL uma relação de raposa com as uvas.

Queria ser eleito democraticamente, como no concurso em que foi nomeado amanuense. Mas as coisas não funcionavam assim. Apesar de ter tentado três vezes, nunca entraria. Os boêmios foram suplantados pelos dândis, a bebida nos cafés pelo elegante chá das cinco. Os que sonhavam com a arte pura, pelo pragmatismo dos que tinham os pés no chão e os bolsos cheios.

Lima Barreto, representante do primeiro grupo, nasceu no mesmo ano que Paulo Barreto, 1881, e morreu um ano depois, em 1922. Se Paulo, ou João do Rio, parece ter nascido virado para a lua, o fato de Lima ter vindo ao mundo numa sexta-feira 13 pode ser sintomático. Pertencentes a uma estirpe de escritores negros ou mulatos, como Gonçalves Dias, Paula Brito, Teixeira e Sousa, Cruz e Souza e Machado de Assis, Paulo e Lima Barreto foram diferentes em quase todo o resto. O que não impediu o segundo de postular a vaga do primeiro na Academia Brasileira de Letras, em julho de 1921, e retirá-la dois meses depois. E de morrerem do mesmo problema _ coração _ com meses de diferença. Lima na obscuridade e pobreza, João do Rio no auge da glória e prosperidade.

⁹⁰ BROCA /s.d./ p. 20-21.

5 LITERATURA COMO NEGÓCIO

Em 1923, ano seguinte à morte de Lima Barreto, Rosalina Martins Pontes ainda tinha na cabeça a imagem do escritor morrendo de fome e desespero, quando se deparou, durante um cruzeiro para a Europa, com seu oposto, Roberto Fleta, autor de um livro que marcou sua geração, *A menina que pecou*.

Guardou a lembrança da “menina que pecou” e de seu autor. Imaginava, porém, Roberto Fleta um rapaz moreno, muito esguio, com cara e olhos de tuberculoso, vencido pelo trabalho exaustivo de escrever seus livros e de traçar suas mórbidas personagens. Imaginava um escritor morrendo de fome e de talento como o Rodolfo na Boêmia, a vista alquebrada de cansaço, o estômago vazio, os nervos alimentados de café, escrevendo diante de uma vela derretida em sebo, numa mesa sórdida e manca, de três pés, escrevendo para a glória e para a celebridade póstumas, escrevendo na ânsia de fazer a obra-prima, a noite inteira, noite adentro, noite afora, até as primeiras claridades da manhã [...]⁹¹

Mas *Mademoiselle* Cinema, a coquete personagem de Benjamin Costallat (ele próprio um escritor e jornalista de sucesso, autor de *best-sellers* como *Mistérios do Rio*), conheceria alguém bem diferente do artista romântico e desinteressado que ainda vigorava no imaginário do público.

Roberto Fleta não era nada daquilo que ela pensava. Bem nutrido, corado, musculoso, Fleta não tinha nada do que sua imaginação criara. Podia ser tão bom jogador de *foot-ball* como era escritor. Soube então que vivia, não num quarto miserável e sim num maravilhoso *bungalow* em Santa Teresa. Sua mesa era a mais linda mesa de trabalho que se possa imaginar. Toda burilada em bronze e da mais rica madeira de lei. Sua casa era um museu de cousas interessantes e ricas. Objetos de arte e de luxo jogados em cada canto. Saletas exóticas, salões pomposos. O ambiente, finalmente, de um escritor moderno, cuja maior glória é ganhar dinheiro, muito dinheiro, com a sua literatura.⁹²

Tal modelo de escritor já era possível devido à enorme vendagem da literatura popular de escritores jornalistas como Costallat, que, além de cronista e crítico de música, trabalhou como redator na *Gazeta de Notícias* e no *Jornal do Brasil*. Sem temer o sensacionalismo ou a literatura comercial, abrindo uma editora para ganhar ainda mais

⁹¹ COSTALLAT, 1999, p. 60.

⁹² Ibidem. p. 60-61.

dinheiro com as próprias obras, Costallat era um verdadeiro *best-seller*. *Mademoiselle Cinema*, seu primeiro romance, na quinta edição já tinha vendido mais de 60 mil exemplares, mais de um terço deles em apenas dois meses. “É o maior sucesso de livraria até hoje registrado no Brasil”, divulgava o Jornal do Brasil, na edição de 14 de fevereiro de 1924.⁹³ Não só o jornalismo, mas a publicidade _ desde os tempos de Olavo Bilac, que emprestava seus sonetos para produtos e casas comerciais _ vinha tentando os escritores. Consagrado, o autor pré-modernista era ele mesmo uma *griffe*. Escrevia sob encomenda e escancaradamente unia o *glamour* de seus personagens a marcas de perfume, água-de-colônia e pó-de-arroz.

O escritor que se torna editor, como Costallat, tem pelo menos cinco vezes mais lucro do que os 10% sobre o preço de capa do livro que receberia a título de direitos autorais. Mas, como empresário, ganha outra visão do mercado editorial. Passa a pensar em custos, lucros, funcionários, prejuízos, impostos, distribuição, marketing e divulgação. Toma contato com uma verdadeira máquina de vender livros.

Na prática, a existência de editores e agentes literários permite que o autor não suje as mãos com dinheiro e se concentre no seu ofício. O dinheiro que supostamente deixa de ganhar é o preço que paga para não ter de barganhar diretamente sua arte no mercado. Para não precisar fazer como Manuel Antonio de Almeida, que tentou em vão conseguir um número suficiente de subscritores para publicar, por conta própria, *Memórias de um sargento de milícias*. Ou José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo, que mandavam os escravos vender seus livros de porta em porta.

Costallat foi um dos primeiros a perceber que quem ganhava dinheiro com a literatura era o editor. Mas até Monteiro Lobato, nenhum escritor tinha tido coragem de falar abertamente do livro como mercadoria e da literatura como negócio. Antes dele, editoras como Garnier e Francisco Alves eram braços editoriais de grandes livrarias, que publicavam autores consagrados e obras didáticas. Para criar uma indústria editorial nacional, Lobato precisou inventar um mercado para o livro, o que implicava mudar o estilo e as palavras com que era escrito, a forma como a obra era anunciada e distribuída, o público a que era direcionada. Em resumo: transformar o livro em produto para consumo de massa. Estrategicamente, o escritor começou o

⁹³ Informação reproduzida na coluna “Páginas da História”, no Jornal do Brasil de 14 de fevereiro de 2004, na p. 11. Na mesma nota, informava-se que o personagem de Costallat tinha feito tanto sucesso que batizou um sorvete da Avear, uma marchinha de Freire Júnior, um penteado da moda e um laço de gravata.

processo na imprensa, garantia de acesso aos leitores em potencial e publicidade certa e gratuita para seu nome.

Embora já tivesse fundado o jornal O Minarete, com um grupo de amigos da faculdade de Direito, e publicado artigos em vários órgãos da imprensa paulista e carioca, em 1911 Monteiro Lobato não passava de um ilustre e desconhecido juiz provinciano. Com a morte do avô, o visconde de Tremembé, transformou-se um grande proprietário rural, passando a se preocupar com a terra e com o homem do campo e sua capacidade de fazer frente à modernização dos métodos agrícolas. No artigo “Velha praga”, escrito originalmente como carta para a coluna “Queixas e reclamações” do jornal O Estado de S. Paulo, Lobato denunciou o hábito caipira da queimada, criando um dos seus principais personagens de ficção dentro da própria imprensa: o Jeca Tatu. Ao primeiro artigo, publicado em 1914, seguiu-se outro, “Urupês”, que seria o título de seu primeiro livro assinado.

No Estadão, Lobato se tornaria um “sapo”, jargão que definia os que visitavam a redação quase todas as noites, mas que só escreviam quando tinham algo a dizer. Espécie de conselheiros, comentavam as notícias do dia, davam palpites, criticavam o próprio jornal.

Embora na posição de coadjuvante _ aos ‘sapos’, como dizia, era reservado o papel do coro das tragédias gregas _, na prática do jornalismo Lobato aliava a clareza estilística a uma curiosidade e senso investigativo típico dos profissionais mais tarimbados.⁹⁴

Mas o interesse do escritor pelo jornal era principalmente mercadológico.

Dizes bem quanto à disseminação do nome por intermédio de outras folhas. Isto é como eleitorado. Escrevendo no Estado, consigo um corpo de 80 mil leitores, dada a circulação de 40 mil do jornal e atribuindo a média de 2 leitores para cada exemplar. Ora, se me introduzir num jornal do Rio de tiragem equivalente, já consigo dobrar o meu eleitorado. Ser lido por 200 mil pessoas é ir gravando o nome _ e isso ajuda [...] Para quem pretende vir com livro, a exposição periódica do nomezinho equivale aos bons anúncios das casas de comércio _ em vez de pagarmos aos jornais pela publicação dos nossos anúncios, eles nos pagam _ ou prometem pagar.⁹⁵

⁹⁴ AZEVEDO et al., 2000, p. 51.

⁹⁵ LOBATO, 1948a, t.2, p. 20-21.

Em 1917, Lobato vendeu a fazenda e se mudou para São Paulo. No ano seguinte, o “sapo” alcançaria altos cargos no Estadão por pura obra do acaso. Durante a gripe espanhola, toda a cúpula caiu de cama. E o “sapo” Lobato foi obrigado a assumir as funções do que se ausentavam, trabalhando sucessivamente como redator-chefe, secretário e editor. O escritor deixou gravadas as recordações do período.

Enquanto na sala de espera seu Filinto recebia gente, eu na sala do Nestor abria o famoso bauzinho da matéria e passava os olhos naquilo, selecionando o que tinha que sair no dia seguinte, podando os excessos, baixando os adjetivos, rabiscando instruções. Depois zás! Metia a papelada no tubo pneumático que por baixo da terra levava tudo às oficinas de composição.⁹⁶

Lobato mostraria seu desagrado por “escrever forçado”. “É o mesmo que andar arcado. Nada emperra mais a pena, e tolhe tanto o correntio da frase, como sentirmos sobre os ombros alguém a espiar-nos.”⁹⁷ Mas, em vez de diminuir, aumentou suas colaborações em revistas como a Dom Quixote, a Vida Moderna, A Cigarra, e nos jornais O Correio da Manhã, O Queixoso e até em O Pirralho, editado por Oswald de Andrade.

Com o dinheiro da venda da fazenda Lobato deu mais um passo importante no seu processo de consagração: comprou a prestigiosa Revista do Brasil, onde escrevia a elite literária do país, de Rui Barbosa a Olavo Bilac. Ao lado do secretário de redação, o também escritor Leo Vaz, Lobato conseguiria multiplicar o número de assinantes com habilidosas jogadas de marketing, que acabaria implantando também no negócio dos livros.

Na época, organizou para O Estado de S. Paulo uma pesquisa sobre o saci-pererê. Sua proposta era interativa, pedindo aos leitores que respondessem um questionário e contribuíssem com histórias sobre o personagem. Depois de uma chuva de cartas, a pesquisa acabou transformada em livro, impresso às custas do próprio autor, mas assinado sob o pseudônimo de Demonólogo Amador. Usando um expediente comum na imprensa, mas raro no mercado editorial, o livro era patrocinado por vários anunciantes.

Em 1918, o escritor lançou o livro de contos Urupês, inaugurando sua própria editora. O livro reunia textos já publicados em revistas e o famoso artigo de jornal que o

⁹⁶ LOBATO, 1948 b, p. 286.

⁹⁷ LOBATO, 1959 b, p. 9.

projetou (na segunda edição ganhou ainda o acréscimo de “Velha praga”), em que desancava as ilusões românticas do indianismo ao expor o ridículo de um “jeca-centrismo” que endeusa o atraso. Sua repercussão foi enorme. Se a primeira edição não passou de mil exemplares, 10 anos depois o livro já tinha alcançado nove edições e 30 mil exemplares vendidos.

Quando suas duas primeiras obras tornaram-se *best-sellers*, Lobato passou a acreditar que era possível ganhar dinheiro com livros no Brasil. Entrou de sola num mercado dominado pelo capital estrangeiro. Até então, Garnier, Brigueit, Garraux imprimiam na França. Francisco Alves preferia os medalhões da Academia Brasileira de Letras. E os escritores que não conseguiam espaço mandavam seus originais para Portugal. A concorrência não era problema, mas sim a falta de distribuição.

Impossível negócio desse jeito _ assim privado de varejo. Mercadoria que só dispõe de 40 pontos de venda está condenada a nunca ter peso no comércio de uma nação. Temos que mudar, fazendo uma experiência em grande escala, tentando a venda do livro no país inteiro, em qualquer balcão e não apenas em livraria. Mandamos uma circular a todos os agentes de correio, pedindo a indicação de uma casa, de uma papelaria, de um jornalzinho, de uma farmácia, de um bazar, de uma venda, de um açougue, de qualquer banca, em suma, em que também pudesse ser vendida uma mercadoria denominada livro. Completando a consulta feita com outras a prefeitos e o diabo, conseguimos mil e duzentos nomes de casas comerciais recomendadas como relativamente sérias.⁹⁸

Pode-se dizer que Monteiro Lobato foi o primeiro escritor brasileiro a conceber a literatura como mercadoria. Não teve o menor pudor de enviar uma carta aos donos dessas casas comerciais propondo: quer vender também uma coisa chamada livro? “Vossa Senhoria não precisa inteirar-se do que essa coisa é. É um artigo comercial como qualquer outro batata, querosene, ou bacalhau.”⁹⁹ O editor se propunha a mandar os livros em consignação. Se um açougueiro, por exemplo, vendesse algum, teria uma comissão de 30%. Se não, poderia devolver o livro pelo correio, com o porte pago pela editora. A proposta deu certo e, de 40 livrarias, a editora de Monteiro Lobato saltou para 1.200 pontos de venda.

O editor aproveitou também a rede de assinantes e distribuidores da Revista do Brasil para ampliar o negócio e investiu na qualidade gráfica dos livros, ousando publicar capas mais chamativas, e apostando na divulgação na imprensa com críticas e

⁹⁸ LOBATO /s.d./ apud LAJOLO, 2000, p. 30-31.

⁹⁹ Idem.

anúncios. “Paralelamente a estas providências que toma enquanto editor, em suas discussões sobre livros começa a tomar corpo uma linguagem comercial entretecida de metáforas econômicas que não o abandonarão jamais”, comenta Marisa Lajolo.¹⁰⁰ Lobato ironizava o velho modelo editorial “de tantas galinhas velas _ Alves, Garnier, Briguiet _ que de vez em quando botam um livro”.¹⁰¹

Os nossos editores imprimem seiscentos exemplares de um Machado de Assis, de um Euclides da Cunha, de um Bilac, enfiam-nos nas prateleiras de duas ou três livrarias do Rio e daqui de São Paulo, e ficam pitando, à espera de que o morador do Amazonas, de Pernambuco, da Bahia, de Porto Alegre etc., tome um navio e viaje uma semana, só pelo incoercível desejo de comprá-lo.”¹⁰²

Mas o furor comercial não se deu sem crise de consciência. Em 1921, Lobato mandou uma carta para o escritor Godofredo Rangel em que dizia: “A minha obra literária, Rangel, está cada vez mais prejudicada pelo comércio. Acho que o melhor é encostar a coitadinha e enriquecer, depois de rico, e portanto, desinteressado do dinheiro, então desencosto a coitadinha e continuo”.¹⁰³ A frustração começava a bater à porta. Em meio a uma crise nostálgica, Lobato chega a dizer que foi um escritor enquanto não sabia que o era, num tempo em que escrevia só pelo prazer de escrever. Acreditava que “esse belo escritor morreu quando se concretizou. Surgiu em lugar dele a sórdida coisa que é o profissional, ‘o homem de letras’”.¹⁰⁴

Uma das compensações do editor foi lançar autores novos, como Lima Barreto. Na contramão dos outros editores, saiu em busca de escritores inéditos. E recebeu uma avalanche de originais de todo o país. Apesar de sua briga com os modernistas, após a Semana de 22 editou *Os condenados*, de Oswald de Andrade, e *O homem e a morte*, de Menotti del Picchia, com capa desenhada por ninguém menos do que Anita Malfatti.

Com Jeca Tatu, Lobato também pegou carona na nascente indústria farmacêutica, transformando seu personagem jornalístico-literário em peça publicitária.

O texto lobatiano, de altíssima comunicabilidade, tornou-se peça publicitária do *Biotônico Fontoura*, o que responde por sua grande popularidade. No almanaque *Fontoura*, a história do Jeca redimido pela indústria farmacêutica teve sua circulação muito ampliada.

¹⁰⁰ LAJOLO, 2000, p. 32.

¹⁰¹ LOBATO, 1948 c, p. 277.

¹⁰² Ibidem. p. 67.

¹⁰³ LOBATO, 1948a, t. 2, p. 231.

¹⁰⁴ LOBATO, 1962, p. 30.

Na aliança de vermífugos e fortificantes com a velha e popular figura do Jeca, Monteiro Lobato e Fontoura fundam outra aliança: além de velhos amigos tornam-se pioneiros da indústria brasileira: um _ Monteiro Lobato _ da indústria dos livros; outro _ Fontoura _ da dos remédios. Na passagem do texto do jornal para o almanaque, substitui-se a medicina caseira da erva-de-santa-maria (na versão original) pela Ankilostomina e pelo Biotônico, o que traz para o currículo de Monteiro Lobato a experiência da publicidade, outro índice de modernidade.¹⁰⁵

A Editora Revista do Brasil, desdobrada em Monteiro Lobato & Cia e depois na Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato, chegou a ter 200 operários e 80 sócios, mas acabou falindo em 1924. Motivos não faltaram: desde o gigantismo dos projetos até a falta de capital de giro devido à nova política econômica, que impunha restrições ao crédito. Problemas inesperados, como a revolução tenentista que parou São Paulo durante dois meses, o brutal racionamento de 2/3 da energia elétrica (só era possível trabalhar dois dias por semana) e ainda a virada política que provocou o fim das encomendas do governo fizeram com que a empresa fosse por água abaixo.

Mas, entre a fundação e a falência da editora, Lobato escreveu o embrião de O Sítio do Picapau Amarelo. Seus métodos originais de distribuição e divulgação, a programação visual ousada, além do investimento inédito na adoção pelos colégios, com 500 exemplares distribuídos de graça nos grupos escolares, levaram Narizinho arrebitado ao recorde de 50 mil exemplares vendidos em 1921. “Vendo-me como pinhão cozido ou pipoca em noite de escavalinho. Por que o público gosta de mim dessa maneira?”, questionava o escritor.¹⁰⁶ A resposta seria dada por ele mesmo: “Anúncios, circulares, cartazes, o diabo. O público tonteia, sente-se asfixiado e engole tudo [...] editar é fazer psicologia comercial.”¹⁰⁷

Capitalista, marqueteiro, comercial, o editor Lobato está muito distante da imagem de bom velhinho que ficou para a história da literatura infantil. Mas é preciso ver em seu mercantilismo a toda prova o nascimento de um mercado editorial mais agressivo no Brasil.¹⁰⁸ Monteiro Lobato faliu várias vezes, mas não desistiu. Em 1925, fundou a Companhia Editora Nacional, já de olho num filão muito especial: livros infantis, a serem adotados por colégios em grandes quantidades. Além de escritor, jornalista e editor, Lobato se tornaria tradutor e adaptador de clássicos estrangeiros para crianças.

¹⁰⁵ LAJOLO, 2000, p. 56-57.

¹⁰⁶ LOBATO, 1948 a, t. 2, p. 207-208.

¹⁰⁷ Ibidem. p. 298.

¹⁰⁸ Para maiores detalhes ver HALLEWELL, 1982, p. 171-196.

O Brasil acabou ficando pequeno para ele. Pouco antes de viajar para Nova Iorque como adido comercial brasileiro, em 1927, Lobato publicou o folhetim *O choque das raças* ou *O presidente negro: romance americano do ano de 2228*, no jornal carioca *A Manhã*, de Mário Rodrigues. Tinha grandes planos para o livro nos Estados Unidos, onde pretendia até fundar uma nova editora, a *Tupy Publishing Company*. O tema era polêmico, o que, segundo o escritor, poderia aumentar seu potencial comercial e transformá-lo num *best-seller* internacional, demonstrando sua aguda consciência das técnicas promocionais desenvolvidas de forma pioneira pelo mercado editorial americano.

Um escândalo literário equivale no mínimo a 2.000.000 dólares para o autor e com essa dose de fertilizante não há ovo que não grele. Esse ovo de escândalo foi recusado por cinco editores conservadores e amigos de obras bem comportadas, mas acaba de encher de entusiasmo um editor judeu que quer que eu o refaça e ponha mais matéria de exasperação [...] O meu judeu acha que com isso até uma proibição policial obteríamos _ o que vale um milhão de dólares.¹⁰⁹

Mas o livro não aconteceu, em grande parte pelas acusações de eugenia implícitas. Para piorar, como outros empresários de então, Lobato perdeu tudo o que tinha com o *crack* da Bolsa de Nova Iorque em 29 e foi obrigado a vender sua participação na Cia. Editora Nacional. Voltou ao Brasil dois anos depois.

Sua opção por uma literatura “desliteraturizada”, que revela a tentativa de atingir um público mais amplo, foi duramente criticada por intelectuais como Mário de Andrade, que o chamava, entre outras coisas menos leves, de mercenário. Dá para entender a briga, e também as eventuais aproximações por baixo do pano entre Mário de Andrade e Lobato. Cada qual foi moderno a seu modo. Mário, ligando-se ao projeto de arte pela arte. Lobato, à sedução da arte como mercadoria. Um, ao modelo europeu, outro, ao americano. Em comum, pode-se dizer que os dois buscaram nas raízes da cultura popular um modelo livre do academicismo da geração anterior.

O editor tinha uma resposta sempre na ponta da língua para ataques ao seu furor comercial. “Eles são uns gênios _ mas não vendem; têm que viver como carrapatos do Estado, presos a empreguinhas. Lobato é uma besta, mas está vendendo bestialmente.”¹¹⁰ De fato, esse era o destino dos escritores que não contavam com a venda de seus livros para se manter: o funcionalismo público. Especialmente quando o

¹⁰⁹ LOBATO, 1927 apud LAJOLO, 2000, p. 69.

¹¹⁰ LOBATO, 1959a, t. 2, p. 177.

Estado Novo percebeu as vantagens da cooptação de intelectuais opositores por meio de cargos e salários.

Devido a seu talento nato para o marketing, Monteiro Lobato foi o primeiro nome pensado por Getúlio Vargas para chefiar o embrião do que viria ser o temido DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda, em 1934. O escritor se recusou e nunca comentou o convite, que só foi revelado após a morte de Getúlio, quando pesquisadores tiveram acesso aos diários do presidente. Mas o que era uma simpatia se transformou num verdadeiro ódio, quando Lobato, fundador da Companhia de Petróleo Cruzeiro do Sul, publicou O escândalo do petróleo, censurado em 1937.

Sócio da União Jornalística Brasileira, agência de notícias criada por Menotti del Picchia, o escritor acabaria preso por Vargas. A razão teria sido o artigo “Inglaterra e Brasil”, irradiado pela BBC de Londres no final de 1940 e reproduzido pela imprensa americana, inglesa e argentina, em que Lobato driblava a censura e criticava a ditadura brasileira internacionalmente. Depois de quatro dias mantido incomunicável, foi liberado.

No ano seguinte, foi enquadrado na Lei de Segurança Nacional e ficou três meses preso. Absolvido em primeira instância, seria condenado a seis meses de prisão na segunda. Assim como Graciliano Ramos, Monteiro Lobato foi um dos escritores que entraram na mira da repressão getulista. Mas, ao contrário do autor alagoano, era um escritor popular, o que tornava sua prisão uma batata quente para o governo. Irrequieto, transformou-se em porta-voz dos presos políticos e comuns, exigindo a revisão de processos e libertação dos que já tinham cumprido sua pena, pedindo emprego para ex-presidiários e denunciando a tortura no Estado Novo. Na porta da cadeia, crianças faziam vigília. Milhares de cartas chegaram ao Palácio do Catete. Lobato acabou libertado.

Enquanto isso, vários intelectuais, como Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e Cecília Meireles aceitavam chefiar órgãos de imprensa ligados ao DIP. Outros, como Carlos Drummond de Andrade, tentariam manter sua independência dentro da máquina administrativa do Estado Novo, beneficiado pelo clima liberal do Ministério da Educação chefiado por Gustavo Capanema. Houve ainda os que, como Graciliano Ramos, sujeitaram-se a posições subalternas, meramente burocráticas, recusando-se a participar do oba-oba populista. Mas Lobato não se curvou. Mesmo velho e doente, continuava a desdenhar dos cargos públicos. Restringia-se então à literatura e à tradução

de obras estrangeiras, que passaram a ser sua única fonte de renda. A má vontade com seu nome era tão grande que até sua adaptação de Peter Pan foi censurada.

Sem espaço nos jornais e na literatura, Lobato calou-se. “Eu nasci para escrever o que penso; sou escritor, portanto. Mas estou impossibilitado de exercitar essa função. Sinto em minha boca um grande batoque enfiado ... Uma rolha ... Sou um homem desempregado e sem função”, afirmou a um repórter que o entrevistou durante a comemoração dos 25 anos de lançamento de Urepês, em 1943.¹¹¹

Desencantado, mudou-se para a Argentina em 46, onde suas obras faziam grande sucesso, e fundou uma nova editora, a Acteon. Mas no ano seguinte já estava de volta. E retomou o personagem do Jeca Tatu com novo nome: Zé Brasil. A evolução desse personagem dá uma idéia do processo de conscientização do escritor. Do Jeca indolente e atrasado, culpado pelos males do Brasil, Lobato evoluiu para uma miséria “curável” pelos progressos da ciência e pela educação, da época do Biotônico. Mas, depois de conhecer de perto os Estados Unidos, seu modelo de país moderno, e principalmente verificar como, no caso do petróleo, essa modernização se dava por meio da exploração de países pobres tal e qual o Brasil, que não passariam de “bonecos nas mãos do poder oculto do capitalismo internacional anônimo”, o escritor partiu para um personagem mais radical, um Zé Brasil que já falava em reforma agrária.¹¹²

O processo de transformação do personagem corresponde a um desligamento da União Cultural Brasil-Estados Unidos e a uma aproximação com a União

Soviética. Não só o varguismo, mas o comunismo seduziu muitos escritores engajados do período, como Graciliano Ramos e Oswald de Andrade.

O PCB foi durante décadas _ décadas de escasso pluralismo _ praticamente a única alternativa exequível para os intelectuais (e não só intelectuais) que queriam tornar politicamente eficazes o combate ao capitalismo e a opção por uma ordem social mais justa e igualitária. Mas, se era quase inevitável na época, para esses intelectuais socialistas, estabelecerem um vínculo com o PCB, variou bastante o modo como se operou esse vínculo, sobretudo nos difíceis anos do stalinismo e da guerra fria [...]¹¹³

¹¹¹ LOBATO, 1943 apud AZEVEDO et al., 2000, p.189.

¹¹² Ibidem. p. 128.

¹¹³ COUTINHO /s.d./ apud MORAES, 1992, p. xviii.

Lobato foi nomeado diretor do Instituto Cultural Brasil-URSS, ao lado de Tarsila do Amaral e Jorge Amado. No entanto, jamais se filiou ao PCB, segundo ele, por gostar de fazer exatamente tudo ao contrário do que lhe ordenavam, não importava em qual partido. Mas escreveu uma saudação a Prestes, lida no comício de 15 de julho de 1945 no Pacaembu, e o texto “O rei vesgo”, lido no comício de protesto pela cassação dos parlamentares do PCB. Segundo Marisa Lajolo:

Esse Monteiro Lobato maduro reescreve o jovem Monteiro Lobato que em 1914 não tinha sabido entender a dimensão econômica do problema agrário brasileiro. Zé Brasil corrige também o outro Monteiro Lobato que, nos anos 20, no meio de campanhas pela saúde pública, avança a questão, mas não chega a atinar que o problema das péssimas condições de saúde do Jeca era decorrente da infra-estrutura brasileira. Na última versão, de 1947, o Jeca se metaforiza em Zé Brasil, camponês sem terra e cuja única esperança reside no Cavaleiro da Esperança, Luis Carlos Prestes.¹¹⁴

Foi sua última revisão. Em 1948, Monteiro Lobato morreu depois de um acidente vascular cerebral que lhe deixou como seqüela uma rara agrafia. Era incapaz de escrever ou reconhecer o que estava escrito, como se acabasse de entrar para a escola. Embora estivesse no auge da fama, ao voltar da Argentina, o ex-latifundiário não tinha onde morar. Foi viver com a mulher e a filha no prédio da Editora Brasiliense, que acabara de fundar e que tanta importância teria nas décadas seguintes. Para lá transferiu sua obra infantil, proibida em bibliotecas, banida das listas escolares, queimada em colégios religiosos.

“Nascemos para perseguir a borboleta de asas de fogo _ se não a pegarmos, seremos infelizes; e, se a pegarmos, lá se nos queimam as mãos”, escreveu ao amigo Godofredo Rangel, ainda na juventude.¹¹⁵ Foi uma frase profética. Para Lobato, literatura era uma borboleta. Mas seus lucros ainda não estavam nas mãos dos escritores.

5.1 *Best-sellers* nacionais

Fora do eixo Rio-São Paulo, entre as décadas de 20 e 30, também já era possível ver a consolidação de um mercado editorial no Brasil. Já no início do século, o Rio Grande do Sul se firmou como o terceiro principal centro industrial do país. Nessa

¹¹⁴ LAJOLO, 2000, p. 81.

¹¹⁵ LOBATO, 1948a, t.1, p. 81.

época, começava a se formar também um mercado produtor e consumidor de livros que hoje está entre os três maiores do Brasil e tem o maior número de leitores por habitante. Já na década de 20, o estado tinha o mais alto índice de alfabetização nacional. Enquanto a capital tinha 75,3% de analfabetos, em 1927, no Rio Grande do Sul, a porcentagem era de 64,2%.¹¹⁶

Como em outras metrópoles, os bares e cafés, as livrarias e as redações de jornais como O Correio do Povo, A Federação e o Diário de Notícias eram os pontos de encontro dos intelectuais. Nesses jornais, inciciaram-se escritores jornalistas como Augusto Meyer e Dyonélio Machado. Em 1918, o estado também passou a contar com uma editora de ponta. Fundada em 1883 como livraria, a Editora Globo começou a publicar autores locais. Em 1929, intensificou a produção de livros e anunciou o lançamento da Revista do Globo, por sugestão do próprio Getúlio Vargas, freqüentador de suas célebres reuniões.

No ano seguinte, Érico Verissimo bateu à porta da editora. Queria ser escritor, mas começou como jornalista.

[...] mantive com o escritor Mansueto Bernardi, então diretor da Revista do Globo, um diálogo que considero um dos pontos decisivos da minha carreira. _ Vamos publicar no próximo número o seu conto “Chico”, com a sua ilustração _ anunciou-me o autor de *Terra convalescente*. Olhou-me por um instante e depois murmurou: _ Você escreve, traduz, desenha [...] Seria portanto ideal para trabalhar em nosso quinzenário, no futuro.

_ Por que “no futuro”? _ perguntei _ se estou precisando do emprego agora? Mansueto permaneceu pensativo por um instante.

_ Quanto pretende ganhar?

Arrisquei: _ Um conto de réis. Era um salário apreciável para a época. O poeta coçou o queixo indeciso.

_ É uma pena. Não temos verba para tanto. Mas qual seria o ordenado mínimo que você aceitaria para começar?

_ Seiscentos _ respondi sem pestanejar.

_ Pois está contratado. Pode começar no dia primeiro de janeiro. Ah! Você entende de “cozinha” de revista?

_ Claro! _ menti. Nunca havia entrado numa tipografia de verdade. Jamais vira um linotipo. Não tinha idéia de como se armava uma página ou como se fazia um clichê. O importante, porém, era que tinha conseguido emprego.¹¹⁷

No ano anterior, Érico comunicou à mãe que queria se mudar da pequena Cruz Alta para Porto Alegre. “Vou tentar a vida como escritor _ murmurei, apenas

¹¹⁶ Para mais dados, ver TORRESINI, Elizabeth Rocha del. *Editora Globo: uma aventura editorial nos anos 30 e 40*. São Paulo: EDUSP/Editora da Universidade, 1999.

¹¹⁷ VERISSIMO, 1972, p. 236.

semiconvencido de que isso fosse possível”, revelou em suas memórias. “Bom sei que essa profissão não existe no Brasil. Mas, que diabo! Não custa tentar.”¹¹⁸

A revista traduzia contos e artigos da imprensa estrangeira, publicava retratos dos assinantes e até sonetos dos fregueses da livraria. A editora se dividia entre a literatura estrangeira, especialmente a popular, produzida por autores como Agatha Christie, e a publicação de escritores locais. O próprio Érico lançou uma coleção de contos, Fantoches, em 32. O livro encalhou, mas Clarissa, editada numa coleção de bolso, com tiragem de 7 mil exemplares e preços populares, fez grande sucesso.

A década de 30 deu início a um período favorável à indústria editorial do Brasil. A depressão tornou proibitivo o livro importado e as editoras partiram para as traduções. “Ninguém, naquela época, punha em dúvida uma realidade: a de que uma indústria editorial brasileira, viável, havia surgido praticamente do nada no período que se seguira à revolução.”¹¹⁹

Viável para o editor, pode ser. Mas nem tanto para o autor. Diante do novo quadro, muitos escritores, como o próprio Érico Verissimo, teriam que se dedicar à tradução como forma de ganhar a vida. Dentro do espírito de uma literatura de massa, de baixo preço, e voltada para um público distante das elites intelectuais do país, a Editora Globo lançou nova revista, A Novela, em 1937, que também seria dirigida por Verissimo. Mensal, ela reproduzia romances inteiros, além de contos, peças de teatro, novelas e resenhas de livros.

Érico aproveitaria seu papel de editor da revista e conselheiro editorial para lançar Caminhos cruzados, Um lugar ao sol e Aventuras de Tibicuera, praticamente um livro por ano a partir de 1935. E, em 38, Olhai os lírios do campo, que imediatamente esgotou três edições.

Em matéria de crítica social, Caminhos cruzados se une, em maior ou menor grau, a outras obras polêmicas de Érico, como Música ao longe, O resto é o silêncio e O senhor embaixador (além, é claro, do clássico Incidente em Antares, já na década de 70). Caminhos cruzados quase o levou à cadeia, na década de 30, assim como a alegoria explícita de Incidente em Antares provocou furor 40 anos depois.

¹¹⁸ Ibidem. p. 233.

¹¹⁹ HALLEWELL, 1982, p. 337.

A alta burguesia detestou o livro e o autor. Fui considerado dissolvente, imoral e comunista, e chamado à Chefatura de Polícia para prestar declarações. O chefe de polícia me pareceu um tanto constrangido. O diálogo foi breve: “Me disseram que o senhor é comunista ...” _ começou o coronel que exercia o importante cargo. Respondi: “Engraçado. Me disseram que o senhor é integralista [...]” A conversa não foi muito longe.¹²⁰

Seguindo os passos de Lobato, Érico Verissimo também enveredou pelo filão da literatura infantil, entre 36 e 37, lançando seis histórias para crianças para uma nova coleção da editora. Mas tanta produtividade tinha um preço, admitia o escritor.

É preciso saber que as condições econômicas de minha vida pessoal, particular, influenciaram muito os romances que escrevi entre 1933 e 1940. Observe-se como meus personagens dos livros dessa época preocupavam-se com contas a pagar no fim do mês. Eu trabalhava longa e duramente mais de 12 horas por dia. Traduzia livros de várias línguas para o português (mais de 40), inventava histórias para programas de rádio para a infância, armava páginas femininas para o Correio do Povo, tudo isso enquanto trabalhava na revista e na editora da Livraria do Globo. Isso explica a pressa com que escrevi meus próprios romances naquela década de 30.¹²¹

Rotulado pela crítica como um autor superficial, Érico Verissimo tentaria vôos mais altos na trilogia *O tempo e o vento* _ pioneira em apontar o potencial de livros com temática local no mercado gaúcho _ e no romance *Incidente em Antares*.

Sim, meus primeiros livros foram escritos às pressas, em aparas de tempo, durante um período de minha vida em que eu trabalhava mais de dez horas por dia na revista e na editora Globo [...] Mas esse novo caminho dos meus últimos romances não foi uma resposta aos críticos e sim a mim mesmo, à minha autocrítica. Está claro que quem mudou fui eu. Eu sabia que podia dar em meus livros mais do que estava dando. Mas _ que diabo! _ eu precisava dedicar o melhor de meu tempo para ganhar o sustento da minha família.¹²²

Prestigiado pela edição de grandes clássicos da literatura, Érico Verissimo deixou sua posição de autor de província para tomar contato com os mais influentes escritores brasileiros do período, como Cecília Meireles, Graciliano Ramos e Murilo Mendes.¹²³ Seus livros acabariam por se tornar *best-sellers* nacionais. Numa entrevista realizada para a revista *Manchete*, em 1967, Clarice Lispector comentava:

¹²⁰ VERISSIMO, 1999, p. 189.

¹²¹ Ibidem. p. 166.

¹²² Ibidem. p. 195.

¹²³ A partir de 1945, a Globo entrou em crise. De quase 200 títulos por ano, passou a publicar menos de 100, até cair para menos de 20 em 1950. O que não impediu o sucesso de *O tempo e o vento*, cujo último

Érico é escritor que não preciso apresentar ao público: trata-se, como Jorge Amado, do único escritor no Brasil que pode viver da vendagem de seus livros. Vendem como pão quente. Recebido de braços abertos pelos leitores, no entanto, a crítica muitas vezes o condena.¹²⁴

A razão, conforme o próprio Érico afirmou num livro sintomaticamente intitulado *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*, seria a “natural má vontade que cerca todo escritor que vende livro, a idéia de que *best-seller* tem de ser necessariamente um livro inferior”.¹²⁵ Assim como Lobato – que compreendia o estilo em literatura como um mensageiro, encarregado de transmitir ao leitor as idéias do autor com eficiência, brevidade, humildade, fidelidade e passividade – Verissimo também privilegiava a fruição do texto em vez das exibições de artesanias literárias. “Acho que tenho alguns talentos que uso bem ... mas acontece de serem os talentos menos apreciados pela chamada crítica séria, como, por exemplo, o de contador de histórias. Os livros que me deram popularidade, como *Olhai os lírios do campo*, são romances medíocres.”¹²⁶ O segredo dos dois autores, e também do outro *best-seller* da época, Jorge Amado, foi ter acreditado na existência de um público mais amplo de leitores, fora dos círculos letrados, influenciados pelos críticos e intelectuais de plantão. Segundo o próprio Érico:

Escrevo como sou e como posso. Nunca tive sequer namoros com o barroco ou o rococó literários. Detesto hieróglifos, logogrifos e enigmas pitorescos, quando se trata de literatura. Não sou nem nunca procurei ser um *writer's writer*. Quero me comunicar com o maior número possível de leitores, dentro dos limites da dignidade literária.¹²⁷

5.2 Sucesso comercial e autonomia política

Em *Intelectuais à brasileira*, Sérgio Miceli chama a atenção para o fato de que somente os que se dedicaram ao romance de alta vendagem, como Jorge Amado e Érico Verissimo (lembre-se que também Monteiro Lobato) tiveram autonomia intelectual

volume foi publicado em 63. E que, depois decomprada em 86 pelas Organizações Globo e transferida para São Paulo, publicasse a obra completa de seu principal escritor e editor a preços populares, em banca de jornal, em 1998.

¹²⁴ LISPECTOR, 1997 apud VERISSIMO, 1999, p. 25.

¹²⁵ VERISSIMO, 1999, p. 26.

¹²⁶ Ibidem. p. 25.

¹²⁷ Ibidem. p. 70.

frente ao Estado. Esses escritores se projetaram nos anos 20 e 30, um momento de florescimento do mercado editorial, mas também de revoluções políticas. Se, de um lado, elas ameaçaram com a censura e a prisão os escritores que se posicionaram contra o poder, por outro elas ofereceram, eventualmente a estes mesmos escritores, trabalho e remuneração. Na verdade, essa dependência em relação ao governo refletia um problema estrutural.

Incapaz (ou incapacitado) de articular uma política cultural que ultrapassasse as funções mecenas do Estado, o governo acabou transformando o serviço público em instância supletiva de uma política cultural e educacional pouco eficiente, já que falhou sempre na construção da infra-estrutura essencial à modernização da produção literária [...] Se o Estado não se responsabilizava pela alfabetização do público, nem preservava os interesses do país no mercado nacional, a nomeação de escritores para cargos públicos consistia, de um lado, na confissão de sua impotência institucional, de outro, na tentativa de remendar a impotência de forma canhestra, mutilando simultaneamente a instituição literária, por não reconhecê-la como tal, e o serviço público, no qual postulava a existência do ócio necessário à criação.¹²⁸

No entanto não foi de uma hora para a outra que o livro passou a se tornar uma mercadoria vendável no país, como revela Jorge Amado:

Durante muito tempo, fui o único a sobreviver apenas de literatura. Mas não sei precisar quando isto começou a acontecer. A coisa foi indo e quando eu percebi não estava mais fazendo coisas laterais _ trabalhando em jornal, revista _ estava vivendo dos meus livros.¹²⁹

Filho de fazendeiro de cacau, em 1927, com apenas 15 anos Jorge Amado começou a trabalhar como repórter de polícia do Diário da Bahia e de O Imparcial. Dez anos depois, lançou Capitães de areia. É o romance mais jornalístico do escritor, desde sua temática até sua estrutura narrativa, que intercala reportagem e ficção. E também uma chave para a compreensão do sucesso comercial de sua obra. Uma das inovações de Capitães de areia foi seu prólogo jornalístico, composto de:

- reportagem publicada no Jornal da Tarde sobre o assalto à casa de um rico comerciante realizado por meninos de rua.
- carta do secretário do chefe de polícia ao jornal atribuindo a responsabilidade de coibir os furtos das crianças ao juiz de menores.

¹²⁸ LAJOLO; ZILBERMAN, 1996, p. 71.

¹²⁹ AMADO, 1997, p. 56.

- carta do próprio juiz, defendendo-se das acusações.
- carta da mãe de uma das crianças denunciando as péssimas condições do reformatório.
- carta de um padre confirmando as acusações sobre o reformatório.
- carta do diretor do reformatório negando as denúncias.
- nova reportagem do jornal, desta vez elogiando o reformatório.

O prólogo denuncia o círculo vicioso por trás do aumento da criminalidade, a falta de interesse real em atacar a questão e as injunções políticas disfarçadas por uma suposta neutralidade jornalística. Como se as páginas do jornal fossem muito pequenas para expressar o problema em toda a sua dimensão, o romancista optou por contá-lo de dentro, ficcionalizando-o. Jogando o tempo todo com os gêneros, ao final Jorge Amado volta ao relato jornalístico. O capítulo “Notícias de jornal” relata a trajetória dos personagens a partir de informações recolhidas na imprensa.

Anos depois os jornais de classe, pequenos jornais, dos quais vários não tinham existência legal e se imprimiam em tipografias clandestinas, jornais que circulavam nas fábricas, passados de mão em mão, e que eram lidos à luz de fífós, publicavam sempre notícias sobre um militante proletário, o camarada Pedro Bala, que estava perseguido pela polícia de cinco estados como organizador de greves, como dirigente de partidos ilegais, como perigoso inimigo da ordem estabelecida. No ano em que todas as bocas foram impedidas de falar, no ano que foi todo ele uma noite de terror, esses jornais (únicas bocas que ainda falavam) clamavam pela liberdade de Pedro Bala, líder da sua classe, que se encontrava preso numa colônia.¹³⁰

Em Capitães de areia, Jorge Amado parece querer mais do que conscientizar seus leitores sobre o problema do menor abandonado, o que inúmeras reportagens antes e depois já tentaram. Percebe-se que, ao contrário do jornalista, o narrador deste romance jamais é neutro. Seu autor, militante comunista, não hesita em apontar um caminho: o da luta política. E o faz através da ficção. No livro, a frieza do relato jornalístico é contrabalançada por um lirismo que não nega seu objetivo de despertar emoção, piedade ou revolta. Por experiência própria, Jorge Amado sabia que a objetividade jornalística seria insuficiente para despertar os fortes sentimentos que deveriam ser canalizados para a revolução.

¹³⁰ AMADO, 2000, p. 51.

Esse interesse _ inicialmente político e mais tarde comercial _ pela recepção de seus livros afasta Jorge Amado progressivamente dos ideais de uma literatura pura e sem concessões em nome de uma ficção de alta voltagem emocional. Não é por acaso que, quando o engajamento cede ao puro prazer, ele se torna um dos primeiros escritores de massa da literatura brasileira e entra no seletíssimo time dos autores que conseguiram viver exclusivamente de seus livros neste país.¹³¹

A grande influência da rede de intelectuais comunistas que apoiou Jorge Amado no Brasil e no exterior não deve ser menosprezada. Mas só três anos depois de deixar o PC, em 1958, o ex-deputado escreveria seu primeiro *best-seller*, *Gabriela, cravo e canela*, uma virada em sua carreira de escritor e ponto de partida de seu desengajamento político. Em duas semanas, o livro vendeu 20 mil exemplares e, em seis meses, mais de 50 mil. Com ele, Jorge também ganharia os principais prêmios literários do ano. Em 1961, foi eleito para a Academia Brasileira de Letras. E, no ano seguinte, veria sua primeira adaptação para a TV.

O cinema e a televisão rapidamente descobriram o potencial comercial dos livros de Jorge Amado, que inspiraram cinco telenovelas, quatro minisséries e oito

filmes. Entre eles, *Dona Flor e seus dois maridos*, que, lançado em 1976, foi um recorde de bilheteria, com mais de 10 milhões de espectadores em dois meses. Seu exemplo não deixa dúvidas de que não só a imprensa, mas outras mídias, como o cinema, a TV, o rádio e os quadrinhos, passaram a impulsionar o mercado de livros no Brasil. Até o início de 2002, os livros de Jorge Amado tinham vendido um total de 20 milhões e 740 mil exemplares só no país. Os números relativos às vendas de seus romances são impressionantes: cinco deles _ *Mar morto* (1936), *Capitães da areia* (1937), *Gabriela cravo e canela: crônica de uma cidade do interior* (1958), *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água* (1961) e *Dona Flor e seus dois maridos: história moral e de amor* (1966) _ ultrapassaram a marca de 1 milhão de exemplares.¹³²

Jorge Amado também foi um dos escritores brasileiros mais traduzidos no mundo _ em nada menos do que 48 idiomas _ e sucesso especialmente na França.

¹³¹ Durante muito tempo na vida de Jorge Amado, jornalismo e a política seriam exercidos lado a lado com a literatura. Em 1939, Jorge Amado tornou-se redator-chefe das revistas *Dom Casmurro* e *Diretrizes*. No ano seguinte, passou a trabalhar para o jornal *Meio-Dia*. Em 45, chefiou a redação do jornal *Hoje*, do PCB, e também escreveu na *Folha da Manhã*. No ano seguinte, Jorge Amado foi eleito deputado federal pelo PCB. Mas cassado três anos depois, com seus livros considerados material subversivo, partiu para o exílio quatro anos e meio na Europa, onde ganhou projeção internacional, ficando amigo de celebridades como Jean-Paul Sartre, na época também ligado ao Partido Comunista.

¹³² Fonte: Editora Record.

Primeiro autor brasileiro a estourar fora do país, essa rara inserção no mercado de *best sellers* internacionais certamente ajudou a assegurar-lhe o *status* de escritor que pode viver do que escreve.

No entanto, só isso não explica a paixão do público que despertava já em 1969, quando Tenda dos milagres foi lançado com tiragem recorde de 75 mil exemplares. Uma pista foi dada por Graciliano Ramos, que, sem contar ainda com as altas vendas que consolidariam seus livros entre as obras de ficção mais adotadas do país, tentava entender o fenômeno Jorge Amado.

Num artigo depois reunido no livro *Linhas tortas*, Graciliano diz que o escritor baiano representava uma “literatura nova”, voltada para a experiência do real, numa descrição sem floreios de linguagem, a partir de uma pesquisa de campo muito próxima da apuração jornalística. E também do naturalismo preconizado por Zola.

Os escritores atuais foram estudar o subúrbio, a fábrica, a prisão da roça, o colégio do professor cambembe. Para isso se resignaram a abandonar o asfalto e o café, viram de perto muita porcaria, tiveram a coragem de falar errado, como toda a gente, sem dicionário, sem gramática, sem manual de retórica. Ouviram gritos, pragas, palavrões, e meteram tudo nos livros que escreveram. Podiam ter mudado os gritos em suspiros, as pragas em orações. Podiam, mas acharam melhor pôr os pontos nos ii.¹³³

Para Graciliano, um exemplo desta nova literatura era o livro *Suor*, de Jorge Amado, que descreve a fauna de um casarão do Pelourinho.

O autor examinou de lápis na mão a casa de cômodos e munuiu-se de anotações, tantas que reproduziu, com todos os erros. Uma carta em que se agencia dinheiro para igreja, uma notícia de jornal, um recibo e um desses escritos extravagantes que as pessoas supersticiosas copiam, com receio de que lhes chegue desastre, e remetem a dez indivíduos das suas relações. Esse amor à verdade, às vezes prejudicial a um romancista, pois pode fazer-nos crer que lhe falta imaginação, dá a certas páginas de *Suor* um ar de reportagem.¹³⁴

Realismo e linguagem despojada de rebuscamentos: seriam essas as regras que escritores brasileiros, como Graciliano Ramos, tentariam implantar, a partir de então,

¹³³ RAMOS, 1980, p. 90.

¹³⁴ Ibidem. p. 91.

não só na literatura como nas redações dos jornais. O ano de 1934, em que foi publicado *Suor*, é emblemático para a consolidação de um novo momento literário: morria Coelho Neto, enquanto chegavam às livrarias *São Bernardo*, do próprio Graciliano, *Maleita*, de Lúcio Cardoso, *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, e *Brejo das almas*, de Carlos Drummond de Andrade.

Todos escritores jornalistas, de uma forma ou de outra, comprometidos com os novos tempos.

6 PAPEL E A PENA DO JORNALISTA ESCRITOR

Quando a coisa era feia, Graciliano Ramos alisava o cabelo e xingava: Cavalo!

O temido e admirado chefe do copidesque do *Correio da Manhã* odiava palavras e expressões empoladas perdidas no meio do texto, e rugia para o repórter do outro lado da redação: Outrossim é a puta que o pariu! Tudo isso fazia com que a maioria dos repórteres o vissem como antipático e grosso. Quando repórter, Otto Lara Resende afirmava ser difícil ver “uma ponta da alma desse cacto fechado, casmurro e amargo que era Graciliano Ramos”.¹³⁵ Impopular, logo ganharia na redação um apelido: neurótico da língua. Mesmo para a literatura, preconizava regras que poderiam constar de um manual de redação de jornal. Só respeitava o substantivo, evitando o adjetivo, que ele chamava de miçanga literária. Era contra “reticências porque é melhor dizer do que deixar em suspenso”. Exclamações também não usava: “não sou idiota para viver me espantando à toa.”¹³⁶

Em 1947, mesmo depois de ter publicado obras-primas como *São Bernardo* e *Vidas secas*, o escritor ainda lutava para sobreviver. Por isso, aceitou a indicação de Aurélio Buarque de Holanda para substituí-lo como chefe do copidesque do *Correio da Manhã*, jornal onde que tinha ingressado como suplente de revisão, 30 anos antes, quando tentou pela primeira vez a vida de jornalista e escritor no Rio. O redator-chefe do *Correio da Manhã*, o também alagoano Pedro da Costa Rego, surpreendeu-se com a indicação, achando que Graciliano já deveria estar rico. Longe disso. Vivia e escrevia sob extremas dificuldades, num apertado quarto de pensão dividido com mulher e filhos.

Na época, o *Correio da Manhã* era um dos matutinos mais importantes da capital. Seu corpo de redatores fez história não só na imprensa como na literatura

¹³⁵ RESENDE /s.d./ apud MORAES, 1992, p. 245.

¹³⁶ RAMOS /s.d./ apud ABEL, 1997, p. 305.

brasileiras. No mesmo ano que Graciliano, o também jornalista e escritor Antonio Callado ingressou no jornal – um dos poucos que pagavam em dia, sem apelar para vales. O Graciliano que ficaria na memória de Callado era mandão, exigente e irritadiço. E, principalmente, obsessivo. “Mestre do idioma, não era como certos escritores que derrapam no português porque aprenderam a escrever de orelhada. Ele sabia teoria da língua, como um gramaticólogo.”¹³⁷

Para Callado, que chegaria à direção do jornal em 1954, Graciliano “optou por lutar, com as armas possíveis, pelo ideal literário e pagou um preço alto num país, ontem como hoje, adverso ao trabalho intelectual. Jamais amaldiçoou sua sina de grande tigre condenado a viver de caça tão miúda”.¹³⁸ O jornal tinha uma rotina pesada para um escritor de seu porte, idade avançada e saúde abalada pela prisão.

Graciliano chegava em casa depois da meia-noite, mas acordava cedo para escrever. De tarde, trabalhava como inspetor de colégios, emprego arrumado por Carlos Drumond de Andrade no Ministério da Educação. Dava uma passada na livraria e editora José Olympio e, no início da noite, seguia para a “banca de remendão”, onde consertava “egulhando produtos alheios”, sempre antes de seu horário, às 7h da noite.¹³⁹ Com o paletó pendurado na cadeira, de gravata e suspensórios, mangas dobradas até o cotovelo para não sujar a camisa de tinta, fechava o jornal. Graciliano permitia-se pequenos intervalos, dois a três por noite, para beber cachaça no bar do Hotel Marialva. Eram copos cheios até a boca, mas o escritor não demonstrava nenhuma alteração, segundo os colegas. Como ocorreu a tantos jornalistas, o hábito de beber durante ou depois do expediente acabou se transformando em alcoolismo e, em 1950, Graciliano foi obrigado a fazer um tratamento para desintoxicação.

Eu me postava todos os dias diante de um desses casos excepcionais, um homem ao mesmo tempo anguloso e curvo, polido e silencioso, que se inclinava sobre os nossos originais, na mesa em que se dispusera simetricamente os seus cigarros e os palitos de fósforo necessários para acendê-los. Emendava os erros de português e as tibiezas de estilo dos redatores. Ofício modesto, como todos os demais de que ele se ocupou, ofício de artesão das letras, praticado por um escritor que inventava belezas de expressão e recriava a realidade. Pedia-nos explicações sobre nossas sintaxes suspeitas, ia aos dicionários e neles demorava com obstinação, esforçava-se por compreender o sentido tantas vezes confuso e vago dos tópicos.¹⁴⁰

¹³⁷ CALLADO /s.d./ apud MORAES, 1992, p. 241.

¹³⁸ Ibidem. p xxii.

¹³⁹ RAMOS, 1979, p. 34.

¹⁴⁰ CAMPOS /s.d./ apud MORAES, 1992, p. 242-243.

Na verdade, ofício nem tão modesto assim quanto descreve Paulo Mendes Campos. A sala ocupada por Graciliano foi batizada de *Petit Trianon*, por reunir a elite intelectual do jornal, como os editorialistas Otto Maria Carpeaux e o crítico literário Álvaro Lins. Entre os redatores do Correio da Manhã, figuravam nomes do porte de Franklin de Oliveira, Otto Lara Resende, José Lino Grunewald e Paulo Mendes Campos, o que dá uma idéia da importância do cargo na época – mas que desde os anos 90 vem sendo extinto de forma radical nos jornais brasileiros, assim como a figura do revisor, ambos substituídos (e mal) pelo corretor ortográfico do computador. Num momento em que as universidades ainda não concentravam a produção cultural do país, a maioria dos intelectuais era autodidata, formada na vida e em centros de convergência, como a imprensa.

Era uma estrutura intelectual impressionante [...] Creio que não se repetiu no país uma redação tão impressionante como aquela, inclusive porque havia uma simbiose, uma ligação maior entre o intelectual e o redator de jornal. Hoje os jornais estão mais profissionalizados e, sob muitos aspectos, mais fortes do que os daquela época. Mas isso tirou certo brilho intelectual que existia em redações como a do Correio.¹⁴¹

Autodidata, Graciliano tinha só o ginásio, mas se tornaria chefe do copidesque do Correio da Manhã pela intimidade com dicionários e gramáticas que, segundo ele, não deviam ser consultados, mas constantemente lidos e estudados por quem quisesse ser escritor. “Preferi não ter canudo de papel, mas saber ler e escrever”, dizia.¹⁴²

Foi uma longa aprendizagem. Passaram-se três décadas, entre 1947, quando Graciliano entrou como estrela no Correio da Manhã e 1914, quando lá pisou pela primeira vez, como suplente de revisão, trabalhando das 9h da noite até 2h da madrugada, sempre que algum revisor contratado faltava (cargo que ocupou também no jornal O século). Graciliano ironizaria as normas da redação:

Imagina que agora tenho que usar nada menos de três ortografias. Se no Correio da Manhã aparecer alguma vez *Brazil*, com *z*, eu tenho de substituir o *z* por *s*; se no *Século* vier a mesma palavra com *s*, tenho que trocar o *s* por *z*. De sorte que uso a ortografia do Correio, a do *Século* e a minha, porque eu tenho uma, que é diferente das deles. Um horror!

¹⁴¹ CALLADO /s.d./ apud MORAES, 1992, p. 242.

¹⁴² RAMOS /s.d./ apud MORAES, 1992, p. 29.

Trabalha-se pouco, ganha-se pouco, dá-se afinal com os burros na água, com todos os diabos.¹⁴³

Em 1915, o escritor foi contratado como revisor de A Tarde, voltou a escrever crônicas para o Jornal de Alagoas e passou a colaborar com o semanário Paraíba do Sul, onde exercitaria a auto-ironia ao descrever a figura do “literato em esboço, um sujeito que tem sempre no cérebro um pactolo de idéia e que ordinariamente não tem na algibeira um vintém”.¹⁴⁴

Como um bom polígrafo pré-modernista, nessa época Graciliano arrumou também um emprego de revisor da Gazeta de Notícias. Publicava ainda artigos na revista Concórdia. E, morando em pensões vagabundas na Lapa, tentou durante dois anos pavimentar uma carreira de jornalista-escritor na capital. Acabou voltando para o Nordeste. Desdenhava o círculos intelectual carioca, repleto de autores que se preocupavam mais com a colocação de pronomes do que com a literatura em si. A vida literária da metrópole estava muito próxima da prostituição, segundo o revisor Luís da Silva, narrador de Angústia.¹⁴⁵

Passo diante de uma livraria, olho com desgosto as vitrinas, tenho a impressão de que se acham ali pessoas exibindo títulos e preços nos rostos, vendendo-se. É uma espécie de prostituição. Um sujeito chega, atenta, encolhendo os ombros ou estirando o beço, naqueles desconhecidos que se amontoam por detrás do vidro. Outro larga uma opinião à-toa. Basbaques escutam, saem. E os autores, resignados, mostram as letras e os algarismos, oferecendo-se como as mulheres da Rua da Lapa.¹⁴⁶

Quase que premonitoriamente, Luís da Silva sonhava, neste romance publicado em 1936 (mesmo ano em que Graciliano Ramos foi detido pela ditadura Vargas), com um livro que escreveria na prisão, onde faria camaradagem com dois ou três presos mansos e finalmente teria tempo para escrever. A cadeia não seria pior do que ter de voltar à lúgubre saleta de revisão, caso perdesse o emprego na “catacumba oficial”

¹⁴³ Ibidem. p. 31.

¹⁴⁴ Ibidem. p. 32.

¹⁴⁵ Em entrevista a Homero Senna, reproduzida no livro República das Letras (SENNA, 1996, p. 198), Graciliano revelará que a inspiração de Angústia veio realmente de sua experiência como revisor neste período, quando viveu na pensão do Largo da Lapa 110, seu primeiro endereço no Rio.

¹⁴⁶ RAMOS, 1980, p. 7.

(provavelmente um jogo de palavras, já que, quando escreveu *Angústia*, Graciliano dirigia a Imprensa Oficial de Alagoas). As lembranças não eram das mais felizes.

Depois da meia-noite as letras miúdas dançavam na prova molhada, a saleta da revisão enchia-se de fantasmas, a gente lia cochilando, emendava cochilando. Um galego dava ordens aos berros. Nas mesinhas estreitas, forradas com papel de impressão, as vozes esmoreciam, as canetas sujas, nojentas, calavam-se. Vida porca, safada. Agora estava menos porca e mais safada. Adulações, medo de perder o emprego, de voltar às estradas, à caserna, aos bancos dos jardins, à mesa de revisão.¹⁴⁷

6.1 O manual de redação

Criado em 1901, o *Correio da Manhã*, foi testemunha de um acelerado processo de industrialização, que possibilitou um florescimento do parque gráfico e do mercado editorial brasileiro. Do início do século ao fim dos 50, a imprensa nacional mudou totalmente de perfil: revistas ilustradas proliferaram, o uso da fotografia se expandiu, a diagramação foi remodelada, o modelo americano de jornalismo objetivo e texto conciso começou a ser implantado. A era pré-televisão viu o aparecimento de vários jornais importantes, matutinos e vespertinos, como a *A Manhã* e *O Globo* (1925), *Diário Carioca* (1928) e *Diário de Notícias* (1930). Na linha editorial, alguns reflexos dessa modernização podem ser apontados, entre eles o declínio do gosto pelo ornamental e o superficial, que caracterizava tanto a literatura quanto o jornalismo do período anterior.

Até então, o Brasil era, culturalmente falando, uma província da França. A prosa era “marcada pela ênfase, na fascinação pela palavra sonora, pela expressão desusada, pela orgia de adjetivos e pela pletora das metáforas”.¹⁴⁸ O jornalismo que se fazia então não era muito melhor.

A precariedade do parque gráfico nacional e a estreiteza do mercado de livros faziam com que os escritores se valessem da literatura como veículo. Literatura e jornalismo confundiam-se. A confusão prejudicou

¹⁴⁷ Ibidem, p. 213.

¹⁴⁸ SODRÉ, 1999, p. 18.

o jornalismo, sem dúvida, porque levou para ele aquela forma enfática de redigir própria do tempo.¹⁴⁹

Com a crescente industrialização, a partir dos anos 20 o papel do escritor nos jornais já não seria o de uma estrela, como nos tempos de Olavo Bilac e Coelho Neto. Ao homem de letras seria exigido que _ em vez de que produzir contos ou poemas _ escrevesse reportagens, entrevistas, corrigisse o texto dos repórteres, editasse páginas, chefiasse redações. E foi como jornalistas braçais que escritores como Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade e Oswald de Andrade levaram para a imprensa os preceitos de uma literatura moderna, muito antes que lides, sublides e pirâmides invertidas fossem copiados do jornalismo americano.

Há claramente uma identidade de projeto entre a ficção e o jornalismo produzidos por autores modernistas e realistas, embora a ruptura literária com o passado tenha se dado entre os anos 20 e 30 e a jornalística sido sistematizada apenas nos anos 50. O inimigo era comum: a literatice, o beletrismo, o penduricalho, o adjetivo. Portanto, não se deve estranhar que escritores identificados com este projeto tenham tomado para si o trabalho de chefe de redação, como Drummond, ou do copidesque, como Graciliano, ou ainda de repórter, redator, diretor de suplementos literários e até dono de jornais e revistas, como Oswald, reescrevendo o jornalismo, assim como a ficção e a poesia que se fazia até então.

Um impacto semelhante ao provocado pela Semana de 22, separando a literatura parnasiana da moderna, seria repetido na imprensa nos anos 50, com a introdução do lide. Foi uma sentença de morte ao nariz de cera, intermináveis digressões que costumavam preceder a informação propriamente dita. A partir da importação do novo modelo, promovida por jornalistas brasileiros que passaram temporadas nos EUA, como Danton Jobim, Samuel Wainer e Alberto Dines, técnica jornalística e a arte literária começariam a se afastar definitivamente.

Nos Estados Unidos, essas inovações marcaram o momento em que os jornalistas “adquiriram um sentido de categoria profissional que os diferencia dos literatos.”¹⁵⁰ O treinamento específico para o jornalismo _ profissão que no Brasil só seria regulamentada em 1969, com a obrigação do diploma _ gradativamente faria com que a carreira deixasse de ser um caminho natural para o aspirante a escritor, que nos

¹⁴⁹ Ibidem. p. 20.

¹⁵⁰ SILVA, 1990, p. 112.

EUA conta com outros mecanismos de formação, como cursos universitários de creative writing. Com isso, a imprensa ganha valores estéticos particulares e seus próprios mecanismos de consagração.

Foi o trabalho dos correspondentes americanos no estrangeiro, já a partir da criação do telégrafo (em 1840) e de seu uso a partir de 1848, pela *Associated Press*, e de 1851, pela *Reuters*, que firmou aos poucos as bases do novo modelo de jornalismo: a pirâmide invertida, a sumarização, a standartização do texto, a desvinculação do repórter do redator, a nítida separação entre notícia e opinião.

O lide clássico foi introduzido no Brasil através das agências de notícias americanas, que o criaram nos EUA para resolver um problema prático. O mesmo texto das agências era utilizado por jornais de todas as partes do mundo. Cada um deles fazia uma avaliação diferente da importância de cada notícia e do espaço que ela deveria ocupar. As agências precisaram criar a fórmula da pirâmide invertida para que cada jornal pudesse fazer os cortes necessários nos textos e adaptá-los a suas necessidades sem prenderem as informações fundamentais. Daí a colocação dos dados em ordem decrescente de importância. O corte poderia ser feito “pelo pé”, numa operação rápida, sem perda de substância informativa. Daí, generalizou-se na imprensa americana, como maneira mais simples de dar a cada leitor a mesma opção que as agências davam aos jornais: interromper a leitura em qualquer ponto do texto de acordo com seu interesse pelo assunto, tendo recebido as informações fundamentais desde que lido o primeiro parágrafo.¹⁵¹

Na década de 20, o escritor Ernest Hemingway já admitia a influência em sua literatura da escrita telegráfica, exigida em seu trabalho como correspondente dos jornais *Toronto Star* e *Daily Star* e da agências de notícias americanas International News Service (INS) e North American News Alliance (NANA), na Europa. Mas, se na agência tinha que mandar relatos rotineiros, objetivos e factuais, como os que dariam origem ao conceito de pirâmide invertida, nos jornais Hemingway podia soltar sua veia de escritor, com completa liberdade de movimento e escolha de material. O *Daily Star* deixava claro que desejava de seu correspondente relatos vívidos, realistas, pessoais.

Durante muito tempo perdurou o mito de que a técnica de cortar palavras, reduzindo ao osso a narrativa, foi exercitada por Hemingway no jornalismo, quando ganhava por cada toque. Algo que não faz muito sentido. Se ganhava por palavra, a menos que fosse o mais patronal dos repórteres, o texto de Hemingway deveria ter se esticado a não mais poder, na ânsia de ganhar uns cobres a mais. Na verdade, a

¹⁵¹ SILVA, 1990, p. 110.

economia de palavras se dava por causa do alto custo de transmissão da mensagem. Por isso, era comum os jornalistas omitirem preposições, artigos e adjetivos de seus telegramas, secando ao máximo o texto.¹⁵²

Na revista literária *Boletim de Ariel*, Aurélio Buarque de Holanda descreveria a técnica de Graciliano de forma muito parecida à famosa explicação de Ernest Hemingway para seu estilo. Graciliano escrevia “como quem passa telegrama, pagando caro por palavra”, comparava.¹⁵³ O autor de *Vidas secas* produzia esses cortes com uma régua.

A régua servia-lhe para os cortes de palavras, frases, períodos inteiros considerados inúteis. Que Graciliano não se limitava a riscá-los à mão livre, não; era um minucioso trabalho de desenhista: aplicava a régua na parte correspondente ao extremo superior das letras, passava um traço; no extremo inferior, novo traço; depois, enchia de tinta, inutilizando-o, sereno, com vagar, acaso com volúpia, o espaço entre dois riscos.¹⁵⁴

O principal preceito do escritor caberia perfeitamente num manual de redação contemporâneo: cortar as gorduras do texto. O catecismo da literatura moderna previa ainda a objetividade, a concisão, a simplicidade, a busca pelo antiliterário, a atenção a maneiras, costumes e falas locais, a ênfase na ação e no aspecto visível da cena e não na subjetividade do personagem, o abandono do supérfluo e das palavras difíceis, a proposta de escrever de forma simples, que pudesse ser compreendida imediatamente por qualquer um. Nada que soasse estranho a um jornalista de hoje. “Você faz como as lavadeiras de Alagoas. Elas pegam a roupa suja para a primeira lavada, espremem, ensaboam, batem na pedra, dão outra lavada, passam anil, espremem novamente, botam no sol para secar, depois apertam”, explicou Graciliano Ramos ao também jornalista e escritor Joel Silveira. “Quando não sai mais uma gota, aí você publica.”¹⁵⁵

Numa cena de *São Bernardo*, Graciliano explora o conflito entre o jornalismo beletrista de então e uma literatura que se queria realista: o protagonista, Paulo Honório, desiste de contratar um *ghost writer*, redator e diretor de *O Cruzeiro*, “periodista de boa índole que escreve o que lhe mandam” e passa a contar ele mesmo sua história.¹⁵⁶ Ao ler os dois primeiros capítulos escritos pela pena alugada, o narrador dá um veredicto:

¹⁵² Para maiores detalhes sobre a discussão, ver FRUSS, 1994, cap.2.

¹⁵³ HOLANDA /s.d./ apud MORAES, 1992, p. 91

¹⁵⁴ Ibidem. p. 96.

¹⁵⁵ RAMOS /s.d./ apud MORAES, 1992, p. 295.

¹⁵⁶ RAMOS, 1980, p. 6.

“_Vá para o inferno, Godim. Você acanalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá quem fale dessa forma!

Azevedo Godim apagou o sorriso, engoliu em seco, apanhou os cacos da sua pequenina vaidade e replicou amuado que um artista não pode escrever como fala.

_ Não pode? Perguntei com assombro. E por quê?

Azevedo Godim respondeu que não pode porque não pode.

_ Foi assim que sempre se fez. A literatura é a literatura, seu Paulo. A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia.”¹⁵⁷

Se já tinha desprezo pelos clichês jornalísticos, o ódio maior de Graciliano, expresso pelo narrador de *Angústia*, Luís da Silva, vai para o literato, bacharel e orador Julião Tavares, com sua linguagem arrevesada, cheia de adjetivos e pensamento nenhum. Ao pavão loquaz e obeso, símbolo do homem de letras que o realismo tentava sepultar, o autor reserva uma morte horrível: “Julião Tavares estrebuchava. Tanta empáfia, tanta lorota, tanto adjetivo besta em discurso _ e estava ali, amunhecando, vencido pelo próprio peso, esmorecendo, escorregando para o chão coberto de folhas secas, amortalhado na neblina.”¹⁵⁸ Era o fim do beletrista.

6.2 A cartilha modernista

Uma vez virada a página da modernidade, havia pressa em renegar o passado. Oswald de Andrade, antes da *Semana de 22*, mantinha ótimas relações com o grupo carioca de Olavo Bilac, José do Patrocínio Filho e Medeiros e Albuquerque, jornalistas escritores que exercitavam sua veia humorística no jornal *O Pirralho*, fundado por ele, em 1911.¹⁵⁹ Depois de se tornar modernista, não perdia a oportunidade de criticar os velhos colegas da imprensa, da boemia e de porta de livraria. Especialmente a “parlapatice léxica do sr. Coelho Neto” e a “cantata decassílabas de Bilac”. Pregava uma “poesia bem nossa”, que esquecesse de vez “a infamíssima Florença e a Grécia pavorosa de Péricles”, buscando inspiração nos “jornais de hoje e nos fatos de nossa vida pessoal”.¹⁶⁰

A referência aos jornais não era gratuita. Embora se definisse como “um homem sem profissão”, Oswald tinha apenas 19 anos quando começou a trabalhar como

¹⁵⁷ Ibidem. p. 8-9.

¹⁵⁸ RAMOS, 2001, p. 191.

¹⁵⁹ Oswald fundaria ainda várias revistas: *Papel e Tinta*, *Klaxon* e a *Revista de Antropofagia*. Na década de 30, já filiado ao Partido Comunista, lançou o jornal *O Homem do Povo* e participou da criação do jornal *A Platéia*.

¹⁶⁰ ANDRADE, 1990, p. 22-23.

jornalista, em 1909.¹⁶¹ Desde então, o escritor matriculado sob o número 179 no Sindicato dos Jornalistas de São Paulo só deixou de exercer a função em breves intervalos até o fim da vida. Antes de se lançar como um dos principais nomes do movimento modernista, Oswald foi colunista social e redator do Jornal do Comércio, de O Jornal, de A Gazeta e de O Correio Paulistano, colaborou em A Vida Moderna e A Revista, acumulando empregos em vários órgãos de imprensa. Em 1916, tinha uma rotina estafante, pouco condizente com a fama de *bon vivant* que carregaria pelo resto da vida. “Vou para casa, deixando a redação do Jornal do Comércio, às 3h30 da madrugada. Estou às 7h no jornal de Cásper Líbero [A Gazeta]”, relatou em Um homem sem profissão.¹⁶² Personagens dessa época reaparecem em Memórias sentimentais de João Miramar, que, embora tenha sido publicado apenas em 1924, começou a ser escrito na década anterior. De fato, soa como um planejamento estratégico a primeira frase do livro: “João Miramar abandona momentaneamente o periodismo para fazer sua entrada de homem moderno na espinhosa carreira das letras.”¹⁶³

Foi como repórter que Oswald fez seu decisivo contato com Mário de Andrade, em 1917. Até então, Mário era apenas o irmão do Carlos, seu colega de infância no ginásio. Ao relatar o encontro fundamental para a eclosão do movimento modernista, Oswald dá mostras de sua agressividade na busca da notícia:

O sr. Elói Chaves, então secretário de Justiça, foi fazer uma conferência no conservatório [...] Quem o saudou foi o Mário de Andrade, que se revelou literariamente nessa oportunidade, fazendo um belo discurso. Briguei a tapa com um repórter de outro jornal para obter o texto da saudação _ e obtive-o. Mário de Andrade ficou sensibilizado, e daí por diante se fez meu amigo.¹⁶⁴

Oswald soube usar o prestígio de repórter talentoso, com coberturas importantes, inclusive em áreas como política e esportes, nos principais jornais do país, para publicar uma série de artigos sobre o movimento modernista.¹⁶⁵ Especialmente no Correio Paulistano, onde assumiu a seção literária e chegou a ser correspondente na Europa, entrevistando personalidades como o guru Krishnamurti. “O Correio Paulistano teve grande importância para os modernistas, não só no período que antecedeu à Semana de

¹⁶¹ ANDRADE, 1974, p. 117.

¹⁶² Idem.

¹⁶³ ANDRADE /s.d./ p. 13.

¹⁶⁴ ANDRADE, 1990, p. 149.

¹⁶⁵ Oswald foi redator do Jornal do Comércio (de 1916 a 1922), O Jornal (1916) e Correio Paulistano (de 1921 a 1924), além de eventual “correspondente telegráfico” do Correio da Manhã no exterior.

Arte Moderna, como depois, no período de agitação literária que se estendeu até 1930”, reconhecera.¹⁶⁶ Aquele que era então o

principal jornal paulista tinha Cassiano Ricardo e Plínio Salgado como redatores e Menotti del Picchia como cronista social e redator político. Mas, foi no nacionalmente conhecido Correio da Manhã, em 1924, que Oswald lançaria o Manifesto da poesia paulista, e onde decretaria que a poesia existe nos fatos.

6.3 A doce música mecânica

A frase, que simbolizava o projeto da vanguarda de transformar o cotidiano em objeto artístico, ainda ecoava em 1940, quando outro jornalista escritor identificado com o modernismo, Carlos Drummond de Andrade, publicou o “Poema do jornal”:

O fato ainda não acabou de acontecer
E já a mão nervosa do repórter
O transforma em notícia.
O marido está matando a mulher.
A mulher ensangüentada grita.
Ladrões arrombam o cofre.
A polícia dissolve o *meeting*.
A pena escreve.

Vem da sala de linotipos a doce música mecânica.¹⁶⁷

Foi essa doce música que o levou a dizer que, além da literatura, só faria uma coisa com prazer: o jornalismo profissional.¹⁶⁸ Drummond se referia não ao trabalho de cronista, que manteve paralelamente ao de funcionário público, mas ao:

[...] jornalismo no duro, que vai pela noite adentro ou pelo dia afora, conforme a pressão da notícia. Jornalismo suado e sofrido, com algo de embriaguez, pela sensação de viver os acontecimentos mais alheios à nossa vida pessoal, vida que fica dependendo do fato, próximo ou distante, do imprevisto, do incontrolável, da corrente infinita de acontecimentos. Isso eu pratiquei em escala mínima, como redator de jornais em Belo Horizonte, na mocidade remota. Mesmo em escala modesta, senti o *frisson* da profissão. Sempre gostei de ver o sujeito às voltas com o fato, tendo de captá-lo e expô-lo no calor da hora. Transformar o fato em notícia, produzir essa notícia do modo mais objetivo, claro, marcante, só palavras essenciais. Ou interpretá-lo, analisá-lo de um ponto de vista que concilie a posição do jornal com o sentimento comum, construindo um pequeno edifício de razão que

¹⁶⁶ ANDRADE, 1990, p. 145.

¹⁶⁷ ANDRADE, 2000, p. 41.

¹⁶⁸ ANDRADE, 1987, p. 32-33.

ajude o leitor a entender e concluir por si mesmo: não é um jogo intelectual fascinante? E renovado todo dia! Não há pausa. Não há dorzinha pessoal que possa impedi-lo. O fato não espera. O leitor não espera. Então você adquire o hábito de viver pelo fato, amigado com o fato. Você se sente infeliz se o fato escapou à sua percepção.¹⁶⁹

Quando perguntado explicitamente se o trabalho jornalístico poderia atrapalhar o desenvolvimento do escritor, Drummond garantiu:

De jeito nenhum. O jornalismo é escola de formação e de aperfeiçoamento para o escritor, isto é, para o indivíduo que sinta a compulsão de ser escritor. Ele ensina a concisão, a escolha das palavras, dá noção do tamanho do texto, que não pode ser nem muito curto nem muito espichado. Em suma, o jornalismo é uma escola de clareza de linguagem, que exige antes clareza de pensamento. E proporciona o treino diário, a aprendizagem continuamente verificada. Não admite preguiça, que é o mal do literato entregue a si mesmo. O texto precisa saltar do papel, não pode ser um texto qualquer. Há páginas de jornal que são dos mais belos textos literários. E o escritor dificilmente faria se não tivesse a obrigação jornalística.¹⁷⁰

Se a juventude do poeta modernista teve altas doses de simbolismo, a culpa foi da imprensa da *Belle Époque*. Segundo Drummond, foi na revista Fon-Fon que aprendeu uma linguagem cheia de reticências, moda na literatura do início do século devidamente copiada pelo jornalismo.

Lá no meu mato-dentro, alheio à sugestão do meio físico e da história (que me soprariam outras falas, se eu tivesse olhos e ouvidos para captar a poesia latente em redor), imaginava habitar Bruges-la-Morte, não porque houvesse lido o romance de Rodenbach, mas porque a turma do Fon-Fon deslizava muito pelos seus canais e neblinas. Álvaro Moreyra, com seu y civil, era para mim a própria encarnação da arte decalcada de escrever. Com o y e com as reticências que arrematavam sempre suas frases. Como as reticências alongavam, refinavam, musicalizavam o bloco de palavras, fazendo com que elas continuassem suspensas no ar, depois de concluído o texto!¹⁷¹

A admiração era tanta que a primeira coisa que Drummond fez, quando visitou o Rio de Janeiro, foi conhecer Álvaro Moreyra na redação das revistas Para Todos e Ilustração Brasileira, que ele dirigia. Vale lembrar que Álvaro Moreyra participou da Semana de 22, em São Paulo, como integrante da representação carioca e foi um típico escritor que oscilou entre as tendências literárias da virada do século e o modernismo.

¹⁶⁹ Ibidem. p. 33-34.

¹⁷⁰ Ibidem. p. 34.

¹⁷¹ Ibidem. p. 38.

Aos 17 anos, Drummond tomou coragem e entrou na redação do Jornal de Minas, oferecendo-se para escrever. Sua estréia na “grande imprensa” foi o artigo “Diana, a moral e o cinema ...” (com três pontinhos de que tanto gostava), publicado em 15 de abril de 1920. Trazia embutida um projeto de profissionalização.

Era um jornal mais de cavação, sabe? Modesto, como o Diário de Minas, de quatro páginas, mas sem a importância política do Diário [...] Então, eu saía do hotel e passava lá embaixo, via aquele jornal _ porque o jornal sempre me fascinou muito. Desde garotinho eu gostava de ler jornal, eu via aquilo e, então um dia eu calcei a cara e apareci lá dentro, e levei umas tiras para o redator do jornal. Naquele tempo, a gente não chamava lauda, não. Não sei se você sabe, eram meias folhas de papel cordadas ao meio. Eram compridas, chamavam-se tiras, eram tiras. Então levei-as manuscritas, ninguém escrevia à máquina, era tudo muito pobre, muito primitivo. O palhaço do diretor, cujo prazer era fazer tudo com o mínimo de despesa, achou que podia aproveitar as minhas coisas, porque ele não pagava nada [...] De modo que eu comecei a me interessar por aquilo, e cheguei até lá com uma espécie de começo de tentativa de profissionalização. Perguntei a ele se não podia me remunerar. Disse-me que sim, que podia pagar qualquer coisa [...] Mas pagou uma insignificância. Então eu achei, assim, já muito pretensioso, achei que não devia continuar lá e saí.¹⁷²

O poeta resolveu procurar o jornal concorrente, o Diário de Minas: “Não conhecia ninguém. Fazia aquilo com a cara e a coragem. E qual não é a minha surpresa quando dois dias depois sai a minha colaboraçãozinha, no alto, e se não me engano com grifo.”¹⁷³ Seu primeiro texto, uma crítica de livro, foi publicado em 13 de março de 1921. Uma semana depois, o jovem colaborador foi apresentado na seção “Crônica social” como uma grande promessa. “Carlos Drummond, que iniciou com duas páginas de linguagem medida e pensamentos originais a sua colaboração neste jornal, é um adolescente cuja cabeça se coroa com as rosas delicadas da primeira mocidade.”¹⁷⁴

Na mesma época, começou a escrever para a revista Para Todos. Mas era preciso pensar na vida prática. Formado, o poeta voltou a Itabira para ser fazendeiro ou farmacêutico, embora soubesse que não tinha vocação para uma coisa nem outra. Preferiu trabalhar como professor ginásial. Até que um amigo lhe escreveu sobre uma vaga de redator no Diário de Minas. Contratado, deixou de ser colaborador para ser profissional, alugando sua pena para o jornal do Partido Republicano mineiro. Pobre e mal equipado, o Diário de Minas era composto manualmente, uma espécie de primo-

¹⁷² ANDRADE /s.d./ apud CURY, 1998, p. 146.

¹⁷³ Idem.

¹⁷⁴ WERNECK, 1992, p. 17.

pobre do Minas Gerais, órgão oficial do governo (e onde Drummond também trabalharia). Não passava de um boletim, lembra o poeta, mas um boletim que chegou a ter como redatores nada menos que os escritores Afonso Arinos de Melo Franco, Cyro dos Anjos, Emílio Moura e João Alphonsus.

O jornal foi o centro aglutinador dos modernistas mineiros e seu elo com os paulistas, como Mário de Andrade, que ali tinha seus textos publicados. Como ao governo só interessava a parte política, rigorosamente controlada pelo poeta Mário de Lima, a área cultural desfrutava de liberdade quase absoluta, o que irritava os literatos conservadores, que reclamavam dessa onda de modernismo às custas do governo.

Nada como ter 20 anos nos anos 20. Drummond definiria o Diário de Minas em um poema dedicado ao companheiro Emílio Moura:

O Diário de Minas, lembrás-te, poeta?
Duas páginas de Brilhantina Meu Coração e Elixir de Nogueira
uma página de : Viva o Governo
outra _ doidinha _ de Modernismo.¹⁷⁵

O próprio Emilio revelou que, para esquentar o jornal, o chefe e sua turma inventavam vários colaboradores: “modernistas uns, outros passadistas, jogávamos estes contra aqueles, forjávamos polêmicas crudelíssimas. Drummond era inesgotável em iniciativas dessa natureza”.¹⁷⁶ Entre elas, forjar votos para um concurso que elegeeria o príncipe e a princesa dos poetas mineiros e que, naturalmente, tinha seu nome entre os mais fortes concorrentes.

À época, a imprensa era atividade intelectual de grande importância a disputar terreno com a produção literária, ou mesmo prepará-la para atrair escritores consagrados e iniciantes. Não existia escritor que não passasse, ao menos, pelos jornais. A atividade na imprensa apresentava um foro importante de conquista e, de algum modo, parece ter influenciado em muito a escrita posterior desses jovens. Todos iniciaram sua carreira poética nas páginas dos periódicos.¹⁷⁷

O jornal apressou-se a divulgar a visita da caravana modernista a Minas, em 1924. Foi uma chance de seus jornalistas se aproximarem de gente como Oswald e Mário de Andrade, a quem ciceronearam pela cidade. Depois das despedidas, Mário se

¹⁷⁵ DRUMMOND /s.d./ apud CURY, 1998, p. 29.

¹⁷⁶ MOURA /s.d./ apud WERNECK, 1992, p. 26.

¹⁷⁷ CURY, 1998, p. 90.

tornou uma espécie de orientador literário dos mineiros, principalmente de Drummond. A ele, reservava conselhos até sobre a carreira de jornalista e a vida pessoal.

Cuidado com o Diário de Minas, hem! Grude nele fazendo, como redator, é lógico, as concessões indispensáveis para sustentar o lugar. Isso não é feio não, Carlos e não é pra desculpar coisa nenhuma que hoje cheguei à convicção de que a gente fazendo pequenas concessões humanas e imbecis consegue muito mais pras próprias orientações que sendo inflexível.¹⁷⁸

Essa estratégia de conciliação permitiria a sobrevivência e até mesmo a projeção de intelectuais de esquerda em órgãos de imprensa e repartições durante a ditadura de Vargas. Drummond, que entrou no jornal como redator, por conta de intrigas políticas que derrubaram seu antecessor, pouco depois seria promovido a redator-chefe, com direito a nome no cabeçalho do jornal que, como ele mesmo afirma, ninguém lia. E foi mais do que chefe. Afonso Arinos, em seu livro de memórias, *A alma do tempo*, o chamou de carrasco-chefe. João Alphonsus descreveu o Drummond jornalista em tintas mais amenas no conto “O homem na sombra ou a sombra no homem”.¹⁷⁹

Ricardo guardou os versos no bolso da capa de gabardine e foi sentar-se na mesa de revisão, porque ele era revisor do jornalzinho, debaixo da escada que levava ao andar de cima. Uma porta à esquerda deixava entrar a algazarra dos tipógrafos lá dentro da sala deles, trabalhando e conversando. Ricardo pensou: se proibissem tanta conversa não tinha tanto pastel. E bocejou. Mas o ruído arranhado da pena do redator-chefe dominava a algazarra, na salinha da redação-revisão. Só a pena que corria: o resto tinha um ar de vagareza, lentidão, melancolia. Ricardo levantou-se para novo momento de intimidade literária. A pena parou.¹⁸⁰

Drummond sempre negou a versão de que fosse um chefe tirano. Cercado por aspirantes a escritor, como ele próprio, via, no entanto, o trabalho no jornal de forma profissional, e não como um simples prolongamento da amizade literária.

Eram antes de tudo meus amigos e só a contingência do serviço me fazia dar-lhes tarefas. Eu respondia pelo jornal, tinha de explorar bem os amigos, pois com eles é que contava. Afonso fazia a crítica literária e matérias especiais, sempre ótimo. João Alphonsus tinha a chata missão dos editoriais, que não deviam dizer absolutamente nada, com ar de dizer alguma coisa solene e reservada. João fazia aquilo o mais sumariamente possível. Sempre faltavam algumas linhas para preencher o espaço nobre. ‘João, mais cinco linhas.’ Ele voltava à mesa,

¹⁷⁸ ANDRADE /s.d./ apud CURY, 1998, p. 94.

¹⁷⁹ ALPHONSUS, 2001, p. 35-59.

¹⁸⁰ Ibidem. p. 36.

pachorrento, escrevia três. ‘João, meu velho, mais duas.’ [...] João escrevendo sempre um editorial sobre pecuária mineira, método pedagógico Decroly, benemerências do governo estadual. À mão: ninguém escrevia à máquina, naquela pré-história. É a imagem que conservei dele, indo e vindo, lento, entre duas mesas. Em compensação, vingava-se do espartilho oficial na crônica assinada por I, de Inácio e Inacinho, pai e filho, de humor delicioso.¹⁸¹

O registro escrito que Drummond deixou daqueles tempos também estão guardados no próprio Diário de Minas, como na crônica publicada em 27/05/1923, na coluna Notícia Elétrica.

Que é um jornal? É a crônica da vida dos outros. Registro com pouca ou nenhuma gramática, dos heroísmos, das traficâncias e das patifarias dos outros. Os crimes, os desastres, as cotações, os discursos, as poesias, os roubos [...] Tudo está lá dentro, gemendo e vibrando, entre duas páginas, com tipos grandes, entrelinhas e clichês.¹⁸²

O jornalismo esteve intimamente ligado às primeiras manifestações do modernismo mineiro. Das primeiras ousadias do Diário de Minas ao lançamento de A Revista, em 1925, fundada por Drummond e seu grupo, houve um processo de amadurecimento. “O periódico foi não apenas veículo, mas espaço que, juntamente com o processo renovador que sofria a cidade em vários campos, propiciou a eclosão do grupo.”¹⁸³ Em Belo Horizonte, nas três primeiras décadas do século 20, nasceram e morreram 160 publicações e 200 jornais, como contabiliza Humberto Werneck em O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais.¹⁸⁴ A maioria morria de inanição, por falta de dinheiro, de assunto e de público, segundo o escritor Cyro dos Anjos, que trabalhou no Diário da Tarde, no Diário da Manhã (onde quase foi linchado pelos leitores quando descobriram que tinha inventado uma série de matérias sobre uma casa mal assombrada) e no Diário do Comércio, todos órgãos de imprensa nascidos e mortos em 1927. Mas A Revista foi, com seus três únicos números, a mais importante publicação dos modernistas mineiros, ao lado dos parques seis da revista Verde, editados entre 1927 e 1929, pelo grupo de Cataguases, que incluía o escritor e jornalista Guilhermino César (mais tarde secretário de redação do Estado de Minas).

¹⁸¹ ANDRADE, 1987, p. 88-89.

¹⁸² ANDRADE, 1923, apud CURY, 1998, p. 56.

¹⁸³ CURY, 1998, p. 17.

¹⁸⁴ WERNECK, 1992, p. 82.

Nas crônicas do Diário de Minas, já se vê um traço programático de Drummond, que é a valorização do prosaico. “Num mundo de coisas tão pequenas, por que motivo deveria o pensamento subir a espaços quase inatingíveis? Alegremo-nos com a vulgaridade, que é boa e graciosa, fácil e convidativa”, dizia numa crônica de 22/12/1922.¹⁸⁵ Como crítico, protegido das rusgas provincianas por pseudônimos como Antonio Crispin, Drummond construiu seu modelo literário, delimitando as diferenças de temática e linguagem entre o modernismo e a literatura sorriso, defendendo uma poesia marcada pelo coloquial.

Em 1930, já transferido para o jornal Minas Gerais, onde trabalhou como redator, Drummond aproveitou o cargo para publicar seu primeiro livro pela Imprensa Oficial.

Consegui do diretor Abílio Machado, que era um santo homem, publicar a crédito e ir pagando aquilo aos poucos. Eu pegava dez exemplares do livro ou cinco e levava para a Livraria e Papelaria Oliveira e Costa e deixava lá. À medida que era vendido eu recebia um dinheirinho e pagava a Imprensa Oficial. Naquele tempo não havia essa boca livre da Imprensa Oficial dar prêmios e publicar os livros de graça. Não, absolutamente.¹⁸⁶

Drummond levava a sério o jornalismo. Tanto que, em 1928, Assis Chateaubriand o convidou para trabalhar num dos jornais dos Diários Associados em São Paulo. Mário de Andrade chegou a oferecer a casa para ficar. Mas Drummond acabou não indo. A lembrança do convite foi motivo para o poeta discutir sua frustração com a vida literária brasileira.

Este prolongamento da relação intelectual em relação afetiva é das coisas mais lindas que a literatura pode oferecer. Evidentemente, não acontece sempre, nem é para isso que existe a literatura. Mas, se acontece, paga bem, paga até demais essa espécie de enjôo que a literatura muitas vezes nos causa, não ela em si, mas as situações que sua prática estabelece, quando a vaidade e a ambição fazem do escrever um negócio sujo [...] Não iria culpar a vida literária por um vício que afinal se encontra em qualquer tipo de associação humana. Observo apenas que os chamados literatos tem mais tendência a se atacarem, a se ridicularizarem, principalmente na ausência uns dos outros, do que por exemplo a corporação dos sapateiros. Raramente se encontra um sapateiro falando mal do serviço do colega. Nas letras, isso é habitual e quase obrigatório [...] há um fundo de insegurança na atitude descaridosa do escritor que não poupa os colegas. Ele não está bem certo de que passará à posteridade, ou antes, não tem a menor certeza

¹⁸⁵ ANDRADE, 1922 apud CURY, 1998, p. 187.

¹⁸⁶ Ibidem. p. 161.

disso. E sofre, em geral. Então, compensa-se cortando na pele do colega.¹⁸⁷

A razão de tanta competitividade seria a falta de um mercado literário.

O escritor continua mais ou menos um marginal no processo de desenvolvimento, que é puramente econômico, sem sentido cultural. O mercado que se abre para o livro ainda está na infância, com todo o rosário de moléstias infantis. A literatura resiste como forma de solidão à margem de 110 milhões de seres.¹⁸⁸

Ou antes a própria “inutilidade da literatura”.

Eu me atrevo a questionar a legitimidade da literatura como valor humano, mas Deus me livre de indicar missão ou tarefa para os meus semelhantes, interessados na atividade imaginativa. Diria apenas que os romances, os poemas, os quadros, as esculturas, os nobres edifícios não evitaram nem atenuaram a barbárie extrema de certas épocas, e a brutalidade habitual nos choques de interesses em qualquer época, e até às vezes extraíram sua seiva de crueldade desses fenômenos. E isso me dá a sensação desconfortável da inutilidade vaidosa do ato de escrever.¹⁸⁹

Depois de passar por A Tribuna, periódico criado em 1933 para substituir o Diário de Minas, Drummond deixou o jornalismo diário para se tornar chefe de gabinete de Gustavo Capanema, seu amigo de colégio, ministro da Educação e Saúde entre 1934 e 45. Em 1949, o poeta voltou a escrever para o Minas Gerais, como correspondente no Rio, e só se demitiu do cargo de redator em 1953. Jamais se afastou completamente dos jornais, mantendo uma produção regular como cronista do Correio da Manhã e depois do Jornal do Brasil, onde escreveu entre 4 de fevereiro de 1969 e 29 de setembro de 1984. A crônica lhe deu visibilidade, ajudando a projetar seu nome como o do poeta mais popular do país.

Em 1973, Drummond dedicou mais um poema à velha musa, a imprensa: “A casa do jornal, antiga e nova”.

Rotativa do acontecimento
Vida fluindo
pelos cilindros,
rolando
em cada bobina.
Rodando
em cada notícia.

¹⁸⁷ Ibidem. p. 113.

¹⁸⁸ ANDRADE, 1987, p. 25.

¹⁸⁹ Ibidem. p. 125-126.

No branco da página
explode.
Todo jornal é explosão.

Café matinal
de fatos
almoço do mundo
jantar do caos;
radiofoto.

Restruturam-se os cacos
do cosmo
em diagramação geométrica.

A cada méson
de microvida
contido
na instantaneidade do segundo
e vibração eletrônica
da palavra-imagem
compõe
decompõe
recompõe
o espelho de viver
para servir
na bandeja de signos
a universalidade
do dia.

A casa da notícia
com degraus de mármore
e elevador belle époque
alçada em torre
e sirena
chama os homens
a compartilhar
o novo
no placar nervoso
dos telegramas,
Olha a guerra,
olha o reide,
olha o craque da Bolsa,
olha o crime, olha a miss,
o traspasse do Papa,
e o novo cisne plúmbeo
do Campo de Santana.

Fato e repórter
unidos
re-unidos
num só corpo de pressa,
transformam-se em papel
no edifício-máquina
da maior avenida,
devolvendo ao tempo

o testemunho do tempo.

Na superfície impressa
ficam as pegadas
da marcha contínua:
letra recortada
pela fina lâmina
do copydesk;
foto falante
de incrível fotógrafo
(onde colocado:
na nuvem? na alma do Presidente?);
libertário humor
da caricatura
de Raul e Luis
a - 50 anos depois -
Lan e Ziraldo
Paiol de informação
repleto, a render-se
dia e noite
à fome sem paz
dos linotipos,
casa entre terremotos
óperas, campeonatos
revoluções
plantão de farmácias
dividendos, hidrelétricas
pequeninos classificados
de carências urgentes,
casa de paredes de acontecer
chão de pesquisa
teto de detetar
pátria do telex infatigável
casa que não dorme
ouvido afiado atento
ao murmúlio mínimo
do que vai, do que pode
quem sabe? acontecer.

Um dia
a casa ganha nova dimensão
nova face
sentimento novo
diversa de si mesmo
e continuamente
pousa no futuro
navio
locomotiva
jato
sobre as águas, os caminhos
os projetos
brasileiros
usina central de notícias
cravada na estrela dos rumos
N S L O

em cobertura total
da vida total:
conhecimento
comunicação.
Todo jornal
há de ser explosão
de amor feito lucidez
a serviço pacífico
do ser.¹⁹⁰

É impossível que autores tão identificados com uma nova linguagem literária, como Drummond, Oswald e Graciliano não tenham levado a marca inconfundível de seu estilo para as redações dos jornais, revolucionando os gostos pelas exclamações, reticências, adjetivos e superlativos. Afinal, jornalistas e escritores estavam sendo influenciados pelas mesmas forças culturais de seu tempo. Mas a verdade é que só quando uma nova geração chegou aos cargos de chefia é que a cartilha modernista se tornou um manual de redação. Influenciada pelo jornalismo americano, a imprensa nacional descobriu que já era hora de romper de vez com a literatura e se constituir como um campo completamente em separado.

Os anos 50 foram o grande marco da imprensa nacional. Os jornais “passaram por grandes transformações, tornaram-se de fato empresas comerciais detentoras de poder econômico e introduziram inovações técnicas, gráficas e editoriais”.¹⁹¹ Boa parte dessas inovações foram trazidas por jornalistas que viveram nos Estados Unidos na década anterior e depois foram para o Diário Carioca, a Última Hora e Jornal do Brasil, que, com a criação do Suplemento Dominical (SDJB) em 1956, deixaria o concretismo freqüentar suas páginas, não só como tema de reportagens, mas como modelo de diagramação.

O SDJB foi o ponto de partida da transformação do Jornal do Brasil, de um jornal de pequenos anúncios de empregadas domésticas até os anos 50 para o jornal mais influente dos anos 60-70, que pode ser creditada também a uma inédita expansão do mercado publicitário.

A imprensa, que até os anos 30-40 dependia dos favores do Estado, de pequenos anúncios populares ou domésticos e da publicidade das lojas comerciais, teve essa situação alterada. Nos anos 50 começaram os investimentos no setor publicitário e teve início a implantação no país

¹⁹⁰ Publicado na capa do caderno comemorativo das novas instalações do Jornal do Brasil, em 15 de agosto de 1973.

¹⁹¹ ABREU et al., 1996, p. 10.

das grandes agências nacionais e estrangeiras de publicidade; os anúncios nos jornais se diversificaram, encontrando-se desde anúncios de automóveis, eletrodomésticos, produtos alimentícios e produtos agrícolas até anúncios de produtos artesanais os mais variados [...] os jornais passaram a obter 80% de sua receita dos anunciantes.¹⁹²

O aparecimento do SDJB não foi um fato isolado. Todos os grandes jornais diários, como o Correio da Manhã, O Diário de Notícias e O Estado de S.Paulo contavam com suplementos ou seções específicas para a cultura na década de 50, a maior parte dirigida por escritores, como Otto Lara Resende, responsável pelo suplemento Letras e Artes do jornal A Noite. Os suplementos funcionavam como ponto de encontro de gerações de escritores nascidas entre 1880 e 1930.

Desde o início, os poetas Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim e Mário Faustino estiveram à frente do SDJB, onde escreveriam também Carlos Heitor Cony, Zuenir Ventura, Clarice Lispector, Carlinhos Oliveira, além de jovens intelectuais como José Guilherme Merquior e Glauber Rocha. “Como um subversivo que vai infiltrando seus pares, sugeri que convidassem o Amílcar de Castro. É assim que se faz a história: um grupo de pessoas que pensa igual e quer incutir uma idéia nova, propagando-a”, recorda Gullar. “O Reynaldo Jardim adorou e começou ele próprio a fazer igual, de maneira às vezes até mais audaciosa e irreverente. Isso criou problema com a direção, novamente a história do branco, do papel sobrando.”¹⁹³

Com a publicação de A luta corporal, em 1954, o copidesque Ferreira Gullar se aproximou dos poetas concretistas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Em 1956, seria realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro a Exposição Nacional de Arte Concreta. O SDJB, recém-lançado, seria o centro da discussão entre concretistas paulistas e cariocas. E a publicação do artigo “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”, em que os Campos defendiam uma poesia segundo fórmulas matemáticas, ao lado de um artigo de Gullar, “Poesia concreta: experiência fenomenológica”, negando a relação causal entre linguagem matemática e linguagem verbal, o marco do rompimento entre os dois grupos.

À frente do concretismo carioca, Gullar arriscaria projetos como o Livro-poema e o poema espacial. Algumas dessas criações ousadas foram publicadas no SDJB, e a reação do público levou o jornalista a perceber a falta de comunicabilidade dessas experiências poética. Enveredando por uma discussão cada vez mais de vanguarda, intelectual e antiacadêmica, o SDJB angariou antipatia, afastando-se do leitor comum, dos medalhões da ABL e dos interesses do mercado editorial.

Embora tenha sido a semente da renovação gráfica e editorial do Jornal do Brasil e conquistado peso intelectual ao se tornar porta-voz da vanguarda, o caderno recebia

¹⁹² Ibidem. p. 17.

¹⁹³ Trecho do depoimento exclusivo de Ferreira Gullar para esta pesquisa. Ver apêndice, p.301 a 309.

muitas críticas internas: difícil, ininteligível, feito só para iniciados, patoteiro. Os donos do jornal se dividiam entre os que amavam, a condessa Pereira Carneiro, e detestavam o SDJB, seu genro Nascimento Brito. Em 1958, Gullar, que ocupava o poderoso cargo de chefe do copidesque, acabou demitido numa desavença interna. Menos de um ano depois, foi chamado de volta, num momento que coincide com o lançamento do movimento neoconcretista no Rio, cujo manifesto foi publicado numa edição especial do SDJB. Mas o suplemento só sobreviveria até 1961. Dois anos depois, Gullar seria demitido, após liderar uma greve. E foi trabalhar como copidesque na surcursal de O Estado de S.Paulo, onde passou três décadas, com um único intervalo de oito anos, quando esteve no exílio e na clandestinidade. Durante todo esse tempo, o Estadão continuou pagando seu salário, o que permitiu a sobrevivência da família. Essa era uma norma desde que o diretor do jornal (Júlio de Mesquita Filho) teve que se exilar durante a ditadura Vargas. Fora do jornal e do Brasil, Gullar lançou seus livros mais aclamados, *Dentro da noite veloz* (1975) e *Poema sujo* (1976).

Mas um de seus poemas mais famosos, “Traduzir-se”, foi escrito em plena redação. Embora não tenha sido este o objetivo de Gullar, percebe-se no texto uma clara divisão entre o jornalista, preso ao dia-a-dia, e o artista, com seu estranhamento profundo.

Uma parte de mim
é todo mundo:
outra parte é ninguém
fundo sem fundo.

Uma parte de mim
é multidão:
outra parte estranheza
e solidão.

Uma parte de mim
pesa e pondera:
outra parte
delira.

Uma parte de mim
almoça e janta:
outra parte
se espanta.

Uma parte de mim
é permanente:
outra parte

se sabe de repente.

Uma parte de mim
é só vertigem:
outra parte,
linguagem.

Traduzir uma parte
na outra parte
_ que é uma questão
de vida e morte _
será arte? ¹⁹⁴

Gullar não se ressentia de ter dedicado mais de quatro décadas de sua vida à imprensa, com direito a passagens pela Revista Manchete e pelo Diário Carioca. Para ele, o jornalismo moderno, em sua cruzada para expurgar o nariz de cera e a sublitteratura de suas páginas, foi disciplinador e acabou por fazer os escritores de sua geração enxergarem a palavra como um instrumento, que podia e devia ser afiado. Por sua vez, a poesia também seria útil ao jornalismo.

Sim, deu um domínio maior da língua, uma segurança maior com relação ao instrumento e uma preocupação nata com a economia, com a eficiência da linguagem, com a palavra que não pode ser nem mais nem menos. A poesia é a linguagem econômica por definição. Isso no jornalismo é importante. Desde que não se leve 10 horas para fazer uma notícia. ¹⁹⁵

6.4 Os Idiotas da objetividade

Os anos 50 deram início ao processo que iria substituir definitivamente a influência da imprensa francesa, prolixa e opinativa, pela americana, concisa e objetiva. Mas muita gente não gostou desse novo paradigma. Foi contra as novas regras que o escritor e jornalista Nelson Rodrigues se insurgiu quando chamou os copidesques de “idiotas da objetividade”. ¹⁹⁶ E reclamou que seriam capazes de reescrever o próprio Proust. No que estava absolutamente certo, já que, dali em diante, literatura seria uma

¹⁹⁴ GULLAR, 2000, p. 335.

¹⁹⁵ Trecho do depoimento de Ferreira Gullar. Ver apêndice, p. 301 a 309.

¹⁹⁶ RODRIGUES, 1995, p. 46-48.

coisa, jornalismo, outra. Uma das missões da ditadura da objetividade era fincar as fronteiras entre os dois gêneros.

Mas o conceito de objetividade, no entanto, também era algo recente, mesmo na imprensa americana.

Na última parte do século 19, os jornalistas falavam sobre alguma coisa que chamavam de realismo, não objetividade. Essa idéia era a de que se os repórteres cavassem os fatos e os ordenassem direito, a verdade apareceria naturalmente. O realismo emergiu numa época em que o jornalismo se separava dos partidos políticos e se tornava mais preciso. Coincidia isso também com a invenção do que os jornalistas chamam de pirâmide invertida, no qual o profissional coloca os fatos partindo do mais importante até o menos importante, achando que com isso ajuda os leitores a entender as coisas de uma forma mais natural.¹⁹⁷

Ao longo do século 20, este conceito de realismo jornalístico, baseado numa verdade natural oferecida pelos fatos, seria minado pela propaganda política facista (que mostrou como era possível manipular qualquer fato), pelas teorias freudianas (que demonstraram o quanto o inconsciente influenciava nossa interpretação do mundo), pelo relativismo cultural e até mesmo pela própria capacidade de simulação da literatura naturalista/realista. Considerado ingênuo, seria gradativamente substituído pelo da objetividade, cuja proposta era de que os jornalistas passassem a seguir um método científico de apuração. A partir de então, “a educação jornalística deveria ter como ponto central o estudo da prova e da verificação”.¹⁹⁸ Mas a objetividade também não seria um conceito isento de problemas.

Esse ponto tem algumas implicações importantes. Uma delas é que a voz imparcial utilizada por muitas empresas jornalísticas, aquele familiar, supostamente neutro estilo de redação de notícias não é um princípio fundamental do jornalismo. Ao contrário, é quase sempre um recurso oportunista que as empresas usam para destacar o fato de que produzem alguma coisa obtida por métodos objetivos. A segunda implicação é que essa voz neutra, sem uma disciplina de verificação, cria um verniz que esconde alguma coisa turva.¹⁹⁹

A passagem de um modelo para o outro foi rápida, como testemunhou Nelson Rodrigues. Em 1950, cansado de passar o dia na redação e a madrugada escrevendo teatro, ele resolveu deixar os Diários Associados disposto a tentar a sorte. Ficou um ano

¹⁹⁷ KOVACH; ROSENTIEL, 2003, p. 114.

¹⁹⁸ Ibidem. p. 116.

¹⁹⁹ Ibidem. p. 117.

desempregado e, apesar de finalmente ter tempo de sobra, só escreveu uma peça.²⁰⁰ Quando quis voltar às redações, tudo estava mudado. Como deixou claro num artigo em que falava da morte de Assis Chateaubriand, “passara a época do grande jornalista”. Agora, seu fantasma estava condenado a “vagar, por entre as mesas, cadeiras e estagiárias das redações como uma lívida figura sem função e sem destino”, preso a sua “inatualidade”, alguém “secundário e irrelevante” para a imprensa moderna.²⁰¹

Em 1952, o dinossauro da velha imprensa iria se integrar aos novos tempos, na Última Hora, recém-criada. O jornal foi o herdeiro da sede e do sonho de criar o novo jornalismo brasileiro, iniciado dois anos antes pelo Diário Carioca, o primeiro a implantar o lide no Brasil.

Sem dúvida, a imprensa brasileira, na década de 50 foi abandonando uma de suas tradições: o jornalismo de combate, de crítica, de doutrina e de opinião. Essa forma de jornalismo convivia com o jornal popular, que tinha como características o grande espaço para o *fait-divers*, para a crônica e para a publicação de folhetins. A política da atualidade não estava ausente, mas era apresentada com uma linguagem pouco objetiva.²⁰²

Criado no antigo cenário, Nelson destoava daquela redação cinematográfica, moderna e ascética. Para quem tinha começado aos 13 anos, num jornal como o combativo e sensacionalista A Manhã, criado por seu pai, Mário Rodrigues, era difícil se acostumar com mesas e cadeiras de alumínio. A descrição de Ruy Castro é saborosa:

A redação de A Manhã era como outras do Rio naquele tempo. Uma sala comprida, com muitas escrivaninhas, cabides para os chapéus e um ou dois telefones de manivela. Poucas máquinas de escrever (daqueles Royal, pretas) e ainda menos gente que as soubesse usar. A maioria dos redatores escrevia a mão, com penas francesas da marca Mallat, em folhas de papel almaço. Usavam viseira como nos filmes, encravavam os bigodes e estavam mais preocupados com as ênclises, próclises e mesóclises do que com as notícias. Os paginadores sofriam: tinham que contar letra por letra, para calcular o espaço da matéria na página. Os linotipistas não sofriam menos, porque os redatores [...] escreviam com garranchos, quase impossíveis de decifrar.²⁰³

Mais difícil para Nelson era se acostumar ao fato de que a mistura de jornalismo e ficção, de que o jornalismo sensacionalista tanto se fartou, dava lugar ao modelo

²⁰⁰ Valsa número 6.

²⁰¹ RODRIGUES, 1993, p. 207.

²⁰² ABREU et al., 1996, p. 15.

²⁰³ CASTRO, 1992, p. 45-46.

americano de texto uniformizado. Redatores, como Nelson, que praticamente escreviam as matérias para os repórteres, foram substituídos pelos copidesques, os tais “idiotas da objetividade”, que policiavam não só a língua e o estilo, como a veracidade das informações e sua exposição segundo as regras da pirâmide invertida, mudando a ordem dos fatores de forma a responder logo no primeiro parágrafo às questões elementares: O quê? Quem? Quando? Onde? Por quê?

Era o fim da imprensa com ponto de exclamação, que tinha feito a glória e a miséria da família Rodrigues. E também do jornalista de vários empregos, já que a Última Hora pagava o triplo dos outros jornais, para ter exclusividade. Até contra isso Nelson reagiria, numa adaptação do conceito de “arte pela arte” para o jornalismo que se profissionalizava.

*Na velha imprensa, nada mais intrascendente do que a publicação de uma notícia, fosse ela sublime ou vil. Bastava o visto do diretor. A casa não pagava, mas havia respeito, hierarquia, subserviência. Mal remunerado, o funcionário vergava os ombros até os sapatos. Agora, tudo mudou.*²⁰⁴

Mas, para Nelson, o grande e irredutível abismo entre a velha imprensa e a nova era a linguagem. E propunha: “Examinem duas manchetes _ uma de 1908 e outra de 1967”. A primeira, além de enorme impacto visual, era “um uivo impresso”. Sem o adjetivo, o jornalismo estava sendo “castrado emocionalmente”, acreditava, admitindo que o adjetivo era sua “tara estilística”.²⁰⁵

Nelson reagiu como pôde à superação do jornalismo literário pelo standartizado e até mesmo aos novos códigos de conduta, que exigiam a verdade e nada mais que a verdade. Como na Última Hora ninguém podia fazer literatura, a não ser em artigos assinados, para ele foi reservada uma coluna diária de crônicas: “A vida como ela é ...” A idéia era que escrevesse a partir de fatos reais. Mas o escritor preferiu inventar tudo, preenchendo sua coluna de 130 linhas com os mesmos personagens típicos da Zona Norte carioca que faziam parte de suas reportagens e de seu teatro. A coluna transformou Nelson no jornalista mais popular do Rio.²⁰⁶

Com seu nome, sem apelar para pseudônimos, Nelson Rodrigues só publicou um romance, O casamento, e um folhetim assinado: Asfalto selvagem. Nele, levaria para a

²⁰⁴ RODRIGUES, 1993, p. 211.

²⁰⁵ Ibidem. p. 243-244.

²⁰⁶ Na mesma época, Samuel Wainer também empregaria outro literato, João Cabral de Melo Neto, na redação de Flan. Sem salário e sem posto no exterior, trabalharia como redator, detalhe que tem passado despercebido em sua biografia.

literatura os dramas de A vida como ela é. Um dos personagens de Asfalto selvagem era um repórter sem escrúpulos, Amado Ribeiro, da Última Hora, que realmente existia, assim como vários outros jornalistas escritores citados: Otto Lara Resende, Wilson Figueiredo e Carlinhos Oliveira, entre outros personagens reais que se misturavam com fictícios. Vítima preferencial, Otto seria citado em dezenas de histórias de A vida como ela é ... e chegaria ao título de outra peça de Nelson, Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária.

O folhetim Asfalto selvagem foi transformado em livro de dois volumes, assim como A vida como ela é ..., que teve suas histórias gravadas em disco, lançadas como fotonovela e narradas na rádio. Mas a situação dos direitos autorais no país impedia até mesmo um escritor tão popular quanto Nelson Rodrigues de viver de sua própria pena. Ele nunca soube quantas edições vendeu nem viu boa parte do dinheiro arrecadado com a sua “subliteratura”. O mesmo aconteceu com os outros livros.

Em O beijo no asfalto, ele voltou à figura do repórter sensacionalista, na pele de Amado Ribeiro. O verdadeiro ria das histórias de Nelson e dizia que era ainda pior do que o retratado. A peça, escrita em 21 dias, foi inspirada na história de um outro repórter, Pereira Rego, que, atropelado por um ônibus, pediu um beijo à pessoa que o socorreu (no caso, uma mulher).

Na ficção, o atropelamento é na Praça da Bandeira e o beijo é pedido a um homem. O repórter da Última Hora vê tudo. Com um delegado amoral, cria um escândalo sobre pederastia para vender jornal. Num crescendo angustiante, Nelson descreve as consequências destrutivas para a vida daquelas pessoas da reportagem _ da mesma forma como, na vida real, a reportagem que difamou Sylvia Thibau e provocou a morte de seu irmão Roberto deu início a uma tragédia familiar.

A ficção acabou por invadir a realidade. O próprio Samuel Wainer teria pedido para tirar seu nome e o da Última Hora da peça, que mostrava como o bom e velho sensacionalismo ainda não tinha sido de todo expurgado da nova imprensa. A crise fez com que o Nelson se demitisse do jornal onde trabalhara por 10 anos e publicara cerca de mil histórias de A vida como ela é ... Mas, ainda assim, manteve a referência à Última Hora e a seu repórter inescrupuloso.

De mero coadjuvante, como o repórter sensacionalista de Nelson Rodrigues, entre os anos 60 e 80, o jornalista se torna personagem principal da literatura brasileira. E não só porque quase toda a ficção do período foi escrita por gente que vivia o dia-a-dia das redações, como Carlos Heitor Cony, Antonio Callado, João Ubaldo Ribeiro, João Antonio, Paulo Francis, Carlinhos Oliveira, Antonio Torres, José Louzeiro, Ivan Angelo, Ignácio de Loyolla Brandão, Roberto Drummond, Luis Vilela, Agnaldo Silva, Valério Meinel só para citar os mais famosos. Mas também porque o jornalista, assim como o escritor, o padre e o guerrilheiro, foi o grande protagonista da ficção do período. Quantitativamente, ganha disparado. São jornalistas os protagonistas de *A festa*, de Ivan Angelo; *Cabeça de negro e Cabeça de papel*, de Paulo Francis; *Um novo animal na floresta* e *Domingo 22*, de Carlinhos Oliveira; *O inferno é aqui mesmo*, de Luis Vilela; *Um cão uivando para a lua* e *Balada da infância perdida*, de Antonio Torres; *Setembro não tem sentido*, de João Ubaldo, entre tantos outros, especialmente no romance-reportagem e nas memórias da guerrilha de Fernando Gabeira & Cia.

Protagonista, narrador, quando não alter ego do autor. Qual o papel desse jornalista na história? É preciso analisar caso a caso.

O pano de fundo era o mesmo: a ditadura militar.

O cenário: capitais como Salvador, Belo Horizonte, São Paulo e, principalmente, o Rio de Janeiro, que, nos anos 60 e 70, ainda podia se considerar o umbigo do Brasil. Na cidade estavam a principal editora, a Civilização Brasileira, de Ênio Silveira; alguns dos principais jornais (*Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil* e *O Globo*) e revistas (*Cruzeiro* e *Manchete*) e as redes de TV. Em torno de suas praias, moravam Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes, Rachel de Queiroz, Marques Rebelo e praticamente todos os cronistas, como Rubem Braga, Paulo Mendes Campos e Antonio Maria. No Rio, um embaixador americano podia ser seqüestrado, a morte de um estudante parar o país e passeatas de 100 mil pessoas enfrentarem os militares. Naqueles anos de pesadelo, sem ânimo para botar a cabeça no travesseiro, gente de música, teatro, cinema, artes plásticas, literatura, filosofia, psicanálise, enfim, toda a vanguarda cultural e política se reunia em torno das mesas do Antonio's, Álvaro's, Degrau, Jangadeiros, Ouro Verde, Nino's. Não foi à toa que Antonio Callado descreveu o fracasso da luta armada a partir de um fictício Bar Don Juan, nem Carlinhos Oliveira viu a história dos tempos de chumbo através das vidraças do Antonio's em seu *Um novo animal na floresta*. Os tempos eram deprimentes, mas os bares ferviam. Era o auge da esquerda festiva.

Justamente nesse período de embate com a censura e a ditadura “ocorreu uma dupla explosão, quantitativa e qualitativa, para o Brasil e sua nascente indústria editorial, com a publicação de uma quantidade até então inimaginável de ficção curta e longa”, como assinalou Malcolm Silverman.²⁰⁷

²⁰⁷ SILVERMAN, 2000, p. 418.

É curioso observar a influência quase insensível da ditadura no lado puramente quantitativo da publicação literária. O regime autoritário, apesar de sua campanha de terrorismo e de censura _ incluindo a proibição de cerca de quinhentos livros, a maioria por causa de menções sexuais explícitas _ testemunha o *boom* do romance brasileiro.²⁰⁸

O paradoxo revela uma rara confluência entre o projeto dos escritores e o interesse dos leitores na literatura nacional, demonstrada por tiragens altíssimas de livros difíceis, quase incompreensíveis, como *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, que, apesar - ou talvez por causa - da censura, chegou a vender 1,1 milhão de exemplares. O resto do continente vivia o *boom* do realismo mágico e da literatura latino-americana como um todo. À frente, escritores jornalistas como o colombiano Gabriel García Márquez e o peruano Mario Vargas Llosa. Era um momento promissor, em que previa-se para breve o dia em que “o romancista jovem poderá abdicar do trabalho literário como bico, passatempo noturno ou atividade de fins de semana, para se consagrar à sua profissão em regime de *full time*, como um bom escritor europeu, americano, ou, mais recentemente, hispano-americano”.²⁰⁹

7.1 lógica da esquerda

Enquanto esse dia não chegava (se é que um dia chegará), a pena do jornalista era ser uma classe intermediária, espremida entre a elite e o proletariado. Mas seu papel parecia absolutamente claro: preparar as bases da revolução que estava cada vez mais próxima. Já não era, como conta Ferreira Gullar, a revolução comunista sonhada por Graciliano, Oswald e Drummond.

Num primeiro momento, nesta etapa anterior, o partido é a revolução. Como já disse Sartre, a Revolução Soviética muda o mundo. É como uma lua a atrair todo um oceano, aumentando as marés. É o sonho da mudança, da justiça social, de mudar tudo [...] É um momento de descoberta da classe operária, dos miseráveis. Mudar isso é a utopia que estava na cabeça do Drummond, do Graciliano, do Mário Pedrosa.

²⁰⁸ Ibidem. p. 420.

²⁰⁹ SANTIAGO, 1989, p. 24.

Como Drummond era menos fantasista, ético e personalista demais, saiu logo. Esse sonho é da geração deles.²¹⁰

Embora conduzida pelo comunismo, a utopia revolucionária da geração que tomou de assalto a literatura brasileira nos anos 60 em diante tinha outra feição. O modelo já não era mais a União Soviética, mas Cuba.

A Revolução Cubana conseguiu romper com o imperialismo e incendiou a América Latina. Marx dizia que a sociedade propõe o que é possível ser realizado. Não propõe o impossível. Quando Cuba fez a revolução aqui do lado, com meia dúzia de caras, tudo passou a ser possível. Todo mundo sabia que aqui havia latifúndio, camponês com fome. Nós que descobrimos isso? Não, a geração de Graciliano já falava disso. Mas é que depois deles veio uma geração que não discutia essas questões, mas a subjetividade e o individualismo. Eu era concretista, mas de repente a realidade me mostra que eu sou brasileiro. Então, o que estou fazendo aqui? Sou filhote de Rimbaud? Que porra eu sou?²¹¹

Os anos 60 mudam também o foco da literatura brasileira do campo para as cidades.

O fator deflagrador do processo social continua sendo a reforma agrária, mesmo quando se fala de crescimento urbano. O problema da urbanização é consequência da miséria do campo. Quando Cuba fez sua revolução, achamos que poderíamos também. E isso deflagra o golpe militar. Porque esse “podemos” também tinha que aprender que “não podemos não”. Francisco Julião veio para mim dizendo que tinha 300 mil homens armados prontos para fazer a revolução e tomar o poder. Fui chamado a participar. Cheguei a fazer parte do Conselho Nacional das Ligas Camponesas. Até descobrir que aquilo ali era um despautério, uma loucura, e Julião um ingênuo. Aí veio o golpe e acabou com tudo.²¹²

Na linha de frente dessa revolução, “os jornalistas eram de esquerda quase que por ofício”, como recorda Paulo Francis, atribuindo uma história conhecida do presidente das Organizações Globo, Roberto Marinho, ao personagem Sadat, o manipulador proprietário do Noite Ilustrada, em seu romance Cabeça de papel. “Ditado pela virtual impossibilidade técnica de se fazer um jornal com redação direitista”, Sadat teria defendido um copidesque de um general mais afoito. O militar chega a acusá-lo de permitir no jornal “um golpe de mão dos comunistas”, afirmando que 19 dos seus 20

²¹⁰ Trecho do depoimento de Ferreira Gullar. Ver apêndice, p. 301-309.

²¹¹ Idem.

²¹² Idem.

copidesques tinham ficha no Dops.²¹³ Cinicamente, Sadat argumenta que, se fosse expulsar todo o jornalista de esquerda, simplesmente não teria mão-de-obra para fazer o jornal no dia seguinte.

Longe de fazer com que concordassem, o quase consenso em torno da esquerda colocava os jornalistas eventualmente no papel de patrulhistas ideológicos uns dos outros. No perímetro que ia do Nino's ao Antonio's, "mandarins da ética esquerdista" e fiscais da coerência política davam cotações ao radicalismo alheio, segundo a língua ferina de Francis, que cita nominalmente no livro:

Os poetas e cronistas DA MULHER, dos vilarejos de onde vieram, cheios de delícias simples, de que se privam vivendo na cidade grande, adoram a praia ou a montanha, divulgam um estoque aparentemente inesgotável de bons mots de figuras exóticas masculinas, ou promovem mocinhas "carne fresca", em pouco tempo convertidas em picadinho, agonizam nas derrotas do Fla, ou do Flu, ou do Botafogo, e participam de todas as alegrias do povo, das cabrochas estalando na Avenida à espirotuosidade de garçons favoritos e respectivas empregadas. Detestam o diretor do trânsito, qualquer um, e empreiteiros em geral, espinafram a crueldade de síndicos e a estupidez de técnicos de futebol. Enganaram completamente a repressão. Nunca foram presos.²¹⁴

É preciso ver que Cabeça de papel foi escrito em 1977, portanto depois que o antigo redator do Pasquim foi preso e deu uma virada política. Primeiro romance de Francis, traz o jornalista dividido em dois *alter egos*. Ele se coloca na pele de Hugo Mann, um típico crítico que detesta cinema, desencantado e sem perspectivas, e Paulo Hesse, ex-comunista que, após o casamento com uma ricaça, aderiu ao sistema e passou a editar um jornal reacionário.

Não foram os dois romances (Cabeça de papel e Cabeça de negro), uma novela (Filhas do segundo sexo), ou os outros sete livros misturando memórias a análises políticas e culturais que deram a Paulo Francis a notoriedade que mantém mesmo depois de sua morte. O ex-ator que foi crítico de teatro, editor de cultura e redator do Correio da Manhã e do Pasquim, editor da revista Senhor, correspondente nos Estados Unidos, colunista amado e odiado da Folha de S.Paulo, além de personalidade de programas de televisão como o Manhattan Connection, ganhou fama com o jornalismo. Inicialmente elaborados para formar uma trilogia, Cabeça

²¹³ FRANCIS, 1978, p. 34-35.

²¹⁴ Ibidem. p. 35.

de papel e Cabeça de negro não trouxeram ao escritor a repercussão e o sucesso literário que esperava. E o último volume jamais foi escrito.

7.2 A lógica da direita

É ao mesmo tempo desse fracasso literário e político que fala o jornalista Hugo Mann quando diz: “Se outros esquerdistas manjados já servem a Sadat, nenhum, claro, expressando opinião própria, por que não eu? Aos 39 anos, percebi que faria 40, que não sou Fitzgerald, Trotsky, ou aspirante a Isaac Deutscher, e começava a entender porque certos conhecidos de idade aproximada me falam com volúpia mansa de cabanas na serra e na praia, onde se isolam, só nós mesmos somos capazes de aguentar nossos fracassos, nossa decadência física, nossa exaustão moral”.²¹⁵

Mas Francis se projeta também em Hesse, o corrompido pelo poder. Tanto Hesse quanto Mann vivem uma espécie de adesão com senso crítico, que muitas vezes se confunde com puro cinismo. Ao que vai mais longe neste caminho é reservado um final rocambolesco. Desculpe leitor, mas é preciso contar o fim de Cabeça de papel: o ex-comunista Paulo Hesse, que teria vendido sua pena e consciência à ditadura, seria na verdade um agente comunista infiltrado. Solução quase ingênua, ela revela o desejo de que uma semente revolucionária pudesse permanecer intacta mesmo dentro do coração daquele que aparentemente faz a mudança de lado mais radical.

Para jornalistas como Paulo Francis, Hesse ou Mann, a justificativa para essa troca de posição estaria na descrença da efetividade da esquerda.

A Esquerda discute multinacionais, os modelos do Celso e do Fernando Henrique. Toda revolta popular no Brasil se alicerçou no babalaô, no nível de percepção das massas mobilizadas. Farrapos, antes que você me interrompa, era liberalismo de elite, canto de galo, galeto bravo, da revolução burguesa. O Julião intuiu essa necessidade de nivelamento. Quiseram forçá-lo a engolir a mistificação leninista da aliança do proletariado e do campesinato. Destruíram-no.²¹⁶

Os dois personagens refletem, cada qual a seu modo, a opção do autor de se transformar num intelectual de direita, tantas vezes questionada. Mais do que um eventual ganho econômico, com serviços prestados aos donos do poder, o que está em jogo é a adesão a outra lógica. Francis, que sempre teve gosto pela polêmica, percebe

²¹⁵ Ibidem. p. 72.

²¹⁶ Ibidem. p. 97.

que ocupa uma posição singular. Como porta-voz dos que rejeitam a ortodoxia da esquerda, ele assume o papel do intelectual cético que, por duvidar de tudo, não se deixa enganar.

Trata-se de virar às avessas a representação dominante (no campo artístico) e de demonstrar que o conformismo está do lado da vanguarda e de sua denúncia do conformismo ‘burguês’: a verdadeira audácia pertence àqueles que têm a coragem de desafiar o conformismo do anticonformismo, ainda que devessem correr o risco de obter os aplausos burgueses’... Essa reviravolta do a favor ao contra, que não está ao alcance do primeiro ‘burguês que aparecer, é o que permite ao ‘intelectual de direita’ viver a dupla meia-volta que o reconduz ao ponto de partida, mas distinguindo-o (pelo menos subjetivamente) do ‘burguês’, como testemunho supremo da audácia e coragem intelectuais.²¹⁷

Verdadeiro estudo etnográfico das redações dos anos 60/70, Cabeça de papel conta ainda a história de personagens tão comuns quanto Zeca, um foca (como são chamados os repórteres iniciantes) que sobe na hierarquia depois de ser premiado por uma reportagem em que demonstrou ao patrão até que ponto poderia manipular e ser manipulado. E Audálio, migrante nordestino que, quando vira editor executivo, abre mão dos “caprichos da juventude”, que o faziam esvaziar as gavetas nos jornais cuja linha detestava, e abandona definitivamente a imprensa nanica em que trabalhou a preço de banana. Depois de ganhar experiência, “que agora usa, tecnicamente”, dá o salto: mora em Ipanema, compra casa de praia em Sepetiba, prepara os filhos para não serem jornalistas e tem um caso com uma subordinada. “O negócio é ser um técnico, dos melhores da praça, o negócio é ser indispensável no trabalho, os que precisam do nosso trabalho terminam notando, pagam direito e nos prestigiam, adolescente é que acredita em se impor no grito”, explica.²¹⁸

Em que consistia esta técnica?

Profissionais talentosos, raros, literalmente brincam em serviço, se quiserem. A maioria é discreta, pois é mau negócio revelar os ‘segredos do ofício’ aos patrões, que, apesar de conscientes da natureza única do ‘ramo’, a venda de informações, idéias (mínimas) e sugestões (máximas), resistem atavicamente à idéia de pagar caro a quem, na aparência, ao menos, ‘não sua a camisa’.²¹⁹

A técnica permite, segundo Francis, a divisão do trabalho de forma industrial:

²¹⁷ BOURDIEU, 1996, p. 189.

²¹⁸ FRANCIS, 1978, p. 118.

²¹⁹ Ibidem. p.113-114.

Os editores acumulam toneladas de papel, trazidas pelos subordinados solícitos que suspeitam, porém não ousam afirmar, que por trás do comando neuroticamente intenso, ‘quero ver tudo’, o editor, depois de uma olhada em diagonal na pauta, cai de saber o que virará matéria e o fatalmente destinado ao monturo de *press releases*. Repórter e copidesque são os únicos braços habituais da lavoura jornalística. Um traz a matéria-prima, o outro manufatura. A editoria meramente dirige o tráfego a maior parte do tempo.²²⁰

Eminentemente político, Cabeça de papel é antes de mais nada um livro sobre redações, jornalistas e poderosos como os Brito, os Bloch, os Marinho, os Frias e os Mesquita. Um perfeito painel da divisão de classes dentro de um jornal e da grande mudança de gerações ocorrida entre os anos 60 e 80, como exemplifica Seu Cardoso, “móveis e utensílios” que, à beira dos 65 anos, precisa ser aposentado.

O Seu Cardoso é um “secretário”, profissional em extinção, pegou o tempo do visor e do suelto e considerava jornalismo harmonizar a alegria esculhambada da redação, as exigências severas dos gráficos e os ressentimentos da revisão e administração. Um Neanderthal, daqueles que punham flores em túmulo. Cedeu lugar à tirania do Homo Sapiens, dos editores, que não têm a desculpa de não saberem o que fazem. Um jornal é uma família, porque se prevalece a divisão de classes, há também uma reificação coletiva de poder, pela presença pública na vida da cidade, que se impinge até no boy que carrega os textos do copidesque à oficina.²²¹

É estranho que, ligado ao jornalismo cultural, Francis pouco fale da editoria de artes e espetáculos, traindo um certo menosprezo, como se nos segundos cadernos não houvesse reportagem. Ou, quando tem, é para Hesse jogar no lixo uma matéria de capa sobre o sucesso de um músico local em Nova York, porque, na sua opinião,

ninguém faz sucesso em Nova York, muito menos um brasileiro. E, em seu lugar, escolhe traduzir uma matéria sobre a possibilidade de vida em Marte. Mas ele acerta quando diz que há uma divisão clara de importância para o jornal entre o segundo e o primeiro cadernos. Se temas como cultura e comportamento aumentam a circulação, é na política e na economia que os donos de jornal fazem seu ganho político.

²²⁰ Ibidem. p. 114.

²²¹ Ibidem. p. 112-113.

No segundo caderno, há o ‘bazar’, criação pessoal de Sadat, moda, cozinha, conselhos médicos a donas-de-casa, correspondência sentimental, fofocas locais e internacionais, astrologia (a Cúria desistiu de protestar, em troca de monótonos editoriais antidivorcistas), histórias em quadrinhos, folhetins históricos e ‘galantes’, palavras cruzadas, etc., etc., que muita gente suspeita constituírem a base da circulação do jornal. Hesse visa sem ler. É adiantamento, será revisto por subeditores, e se houver bronca, ficará no nível da freguesia, inconsequente e irrelevante, ao contrário de uma ofensa às elites dirigentes, que atacam pelo telefone direto de Sadat, reclamando da editoria nacional, internacional, ou econômica, esta vulgo mágicas & milagres, título aceito, e de bom humor até por Sadat [...] Essas seções-chave Hesse lerá atentamente e introduzirá certas matérias, não incluídas na pauta, que o proprietário e ele articularão em conjunto, baixando prontas e invioláveis a Audálio. Não que ofereçam surpresas. Os rendimentos maiores do jornal provêm de ênfases, omissões, nuances, que o leitor comum jamais perceberá.²²²

Há também uma nota de desprezo pelo escritor consagrado, resquício do *boom* do regionalismo nordestino, que escreve para o jornal. Como Francis trabalhou no Correio da Manhã na mesma época em que Graciliano Ramos, é provável que a imagem abaixo tenha sido inspirada no autor de Vidas secas.

Hesse conhece o cronista de tempos pré-folclore. Escreveu dois romances numa linguagem em que palavras, gramáticas e sintaxe emergiam do inferno climatérico, da luta feroz e sem quartel pela escassez de recursos, no reino absoluto da necessidade da terra do autor. Hesse, jovem, se extasiara em face de ato de criação de um mundo que desconhecia, reconhecendo na barbárie a lógica e a dinâmica irresponsáveis da sobrevivência, “ele é melhor que Euclides da Cunha”, me dissera, “porque não se escondeu em pseudo-erudição”. As famílias evitaram o romancista, “imoral, desclassificado e maluco”. Acadêmicos e “vida literária” arremessaram contra os livros um arsenal de bizantismo formalista. Hoje, o homem é currículo obrigatório nas escolas, modelo de regionalismo pitoresco, fonte fértil de pesquisas semiológicas. Pasteurizado para consumo, à maneira de Swift e Twain, privado sequer da desculpa de estar morto, rendera-se à adulação convencional. Celebra imitadores baratos que lhe copiam os maneirismos, brincando de primitivos sintéticos, substituindo o que, no original, se autogerara nas entranhas, pelo arremedo de salão. Contempla, em suas crônicas, as simplicidades de vocábulo e costumes da província, arcaico autêntico certo, mas sobras que o arcaico imposto desprezou, pois inofensivas, o verniz do sarcófago que encerra o que já foi potencialmente vital [...] O estilo agora é neo-machadiano, lógico e mavioso, negando o que é ilógico e clamoroso, correndo rápido e desembaraçado sobre o que ficou a meio do caminho, como uma pedra, a laje de gerações consignadas à nossa lixeira histórica.”²²³

²²² Ibidem. p. 116.

²²³ Ibidem. p. 117.

Se, repórteres, copidesques e editorialistas poderiam, sem problemas, ser de esquerda, “pois executantes, e, portanto, moldáveis”, diz o narrador, “colunista é outro papo. Nenhum topa ser reescrito permanentemente, o que nem interessaria ao proprietário, que compra um molho de individualidade, não importa quão monótono ou rançoso, que esparge sobre a salada dietética do noticiário”.²²⁴ Por isso, explica, os colunistas são escolhidos a dedo pelo próprio dono, que “contrata os tímidos, os acomodáticos e coniventes, sob condições de sobrevivência atadas a pressupostos e limites que ninguém ignora, é mão certa de decorador a de Sadat, sabendo exatamente o objeto que quer e onde colocá-lo”.²²⁵

Sobra ainda para os mineiros, capitaneados por Otto Lara Resende, um clã “que irrita rejeitados e rivais”, diz Francis, com sua própria dose de irritação, “bons papos, se restritos a uma colocação irônico-brejeira da realidade provinciana em que vivemos, que elimina os aspectos cruéis e chocantes, o que os torna aceitáveis aos poderes do dia, inclusive os que perseguem intelectuais menos refinados e aquiescentes”.²²⁶

Como já assinalou Davi Arrigucci Jr., uma das características que mais chamam a atenção em Cabeça de papel é a passagem direta do texto jornalístico para o texto literário, em que a “escrita a jato” é imitada, numa “construção que consiste em imitar o aparentemente não-construído”. Essa mimetização rompe com a tradição: no que diz respeito ao autor, não é o literário o texto mais elaborado. E sim o jornalístico, como percebe qualquer leitor de Paulo Francis.

[...] a frase dele é uma frase extremamente chocante, por causa disso: é uma frase gramaticalmente mal construída, de sintaxe inteiramente irregular, palavras de linguagem oral com a deformação da língua estrangeira. E tudo isso forja uma linguagem ‘mal escrita’, no sentido acadêmico, mas que pretende ser altamente elaborada ali, porque ele está imitando uma não-construção do jornal. É um instrumento adequado para falar do jornal. Penso que uma das idéias centrais do livro é o intelectual jornalista não só se mostrar como mostrar as entranhas do jornal.²²⁷

Paulo Francis escreveu uma continuação para Cabeça de papel. Seu Cabeça de negro é um exemplo de que fazer literatura é bem diferente de ditar regras como crítico literário. E, ainda, de que um livro está longe de ser um mero veículo para descarregar as idéias do autor, por mais poderosas que sejam. Em Cabeça de negro, novamente o

²²⁴ Ibidem. p. 120.

²²⁵ Ibidem. p. 119.

²²⁶ Ibidem. p. 130.

²²⁷ ARRIGUCCI JR., 1999, p. 85.

protagonista é Hugo Mann, que, com a morte de Hesse, tem que carregar nas costas o peso de ser uma voz dissonante no meio cultural brasileiro. E, na consciência, um cheque de US\$ 300 mil, recebido quando correspondente em Nova York, por agir como lobista no Congresso americano para um magnata brasileiro.²²⁸

O fato é sintomático: mediador entre a linguagem literária e a coloquial, entre fatos e opinião pública, o jornalista se percebe também como intermediário de grandes interesses. Emparedado na escala social entre a classe alta e a baixa, ele se vê como “freguês de duas tentações”, como define Hugo Mann. Ou, dependendo de sua posição na empresa, como um “acionista menor de Wall Street”, como declara Paulo Hesse.

Nas infundáveis discussões entre os dois alter egos, embute-se uma necessidade de explicação sobre as posições ambíguas, irônicas, e muitas vezes reacionárias assumidas pelo autor em seu trabalho na imprensa. Em época de censura, o jornalista tem uma posição privilegiada em relação ao resto da população. Ele vê, é informado, acompanha de perto os dramas sociais e movimentações políticas. No entanto, o senso crítico, apurado pelo ceticismo inerente à profissão, dificulta sua adesão incondicional a uma causa. Mas, nos anos 60/70, diante do maniqueísmo da Guerra Fria, só havia duas posições possíveis _ embora Francis transite entre elas, assim como seus personagens.

Meu impasse é claro. Moralmente, rejeito a supremacia de uma classe montada em sacrifícios humanos que causariam indigestão a Moloch, o vasto GULAG sem arame farpado (às vezes) que bestializa, exaure, mata bilhões [...] E, no entanto, foi nos confortos dessa classe que eu e semelhantes cultivamos a moralidade antagônica nossos próprios ‘interesses’.²²⁹

7. 3 A lógica do muro

O papel de mediador ganha novos contornos em *Um novo animal na floresta: romance bastardo*, de José Carlos Oliveira. Lançado em 1981, o livro narra a história (real) de um jornalista que é o elo entre guerrilheiros e o que chama de retaguarda

²²⁸ O último romance de Paulo Francis, *As filhas do segundo sexo*, é um folhetim que nem merece ser considerado. A não ser como parte da estratégia, experimentada por outros autores da época, como Carlinhos Oliveira, com *Terror e êxtase* e *Domingo 22* de tentar uma ficção popular, baseada no modelo do folhetim, já apropriado pela televisão com maior felicidade. Só que com doses mais fortes de erotismo, que não escondem a misoginia dos do autor e um moralismo de tintas rodriguianas que resistia ao desbunde.

²²⁹ FRANCIS, 1978, p. 101.

humanitária, simpatizantes dispostos a esconder e dar fuga aos que estão na mira da repressão. Ligado indiretamente ao seqüestro do embaixador americano Charles Elbrick — era dele a kombi usada pelos guerrilheiros, o que só foi descobrir quando chegou à casa da Rua Alice para fazer a reportagem da descoberta do cativo —, o jornalista Chico Nelson salta praticamente sem intervalos da trama de O que é isso, companheiro?, de Fernando Gabeira, para o romance de Carlinhos, que o abriga clandestinamente por quase um ano.

“Marginal metafísico” (como se via no espelho) ou jornalista frívolo (como seria rotulado qualquer um mais interessado no desbunde ipanemense do que em política), o protagonista reflete a divisão dos descontentes entre duas opções caras ao período: a luta armada e a droga. Escolhe a mais careta, mas não menos destrutiva: a bebida. Nem assim se livra de delírios paranóicos, em que gravadores se misturam com torturadores.

Em sua coluna no Caderno B, Carlinhos foi o cronista que talvez tenha melhor refletido esse momento em que cultura e comportamento se transformavam em contracultura. Mas antes de alcançar a fama, gramou como repórter *freelancer* da revista Manchete, na década de 50, onde escreviam os principais cronistas da época: Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Rubem Braga, Sérgio Porto e Antônio Maria.²³⁰ Foi ainda revisor da Manchete Esportiva, onde trabalhou com Nelson Rodrigues, repórter de A Cigarra, onde escrevia sobre os dilemas das futuras mães, o casamento da primeira filha e outros assuntos ditos femininos, além de redator do Diário Carioca. Mas, no final dos anos 50, o jornal já entrava em decadência, pagando mal e atrasado.

Foi aí que o repórter com mania de escrever em primeira pessoa deu a virada em direção à crônica, tentado por uma proposta para escrever uma coluna de página inteira no Jornal do Brasil, todas as quintas, chamada “Paisagem Carioca”. Dali seria levado para o SDJB, o histórico Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, onde iniciaria a coluna “O homem e sua fábula”.

No rastro de uma depressão amorosa, Carlinhos rompeu com tudo e teve seu primeiro surto literário. Achava que tinha que escrever ficção, sua meta ao se mudar para o Rio. Não queria a carreira jornalística, mas faltava disciplina, condições financeiras e capacidade de enfrentar a solidão para ser escritor. Acabou tendo que dar dois passos atrás, trabalhando em dois empregos, como

²³⁰ Detalhe: o editor Otto Lara Resende se recusava a contratá-lo porque faltava muito e chegava atrasado.

redator do Diário de Notícias, de 7h às 12h e da Tribuna da Imprensa, de 5h às 10h. E ainda voltou a colaborar com o SDJB e a Manchete.

Em 1960, um ano antes de ser extinto o suplemento dominical, ganhou a coluna diária no Caderno B que projetaria definitivamente seu nome como cronista. O próprio Carlinhos definiria a repercussão cultural do caderno naquela época e sua capacidade de ditar moda. “Escrevo no Carderno B e o Caderno B é o xodó da juventude dourada, o café da manhã das dondocas fofoqueiras, o órgão oficioso dos frívolos da Zona Sul.”²³¹

Em 63, estreou em livro com as crônicas de Os olhos dourados do ódio. Mas o salário de cronista não bastava e o escritor chegou a ter dois empregos, além do B: como colunista da Fatos e Fotos e redator da Manchete, onde assinaria a coluna “O ponto de vista de Carlinhos Oliveira”. O objetivo já não era ganhar o pão de todo dia, mas bancar a vida de boêmio Zona Sul, freqüentando bares da moda e boates grã-finos, cercado de celebridades, artistas e intelectuais, típica de um jornalista em ascensão. Ele era o próprio “Jornalista Famoso”, com letra maiúscula, criticado por Francis em Cabeça de Papel.

O Jornalista Famoso é parte de um grupo que anda toda Ipanema e Leblon, diariamente, faça chuva ou sol (...) e assim se desintoxica per capita da garrafa de uísque, dos cigarros e da papa podre que passa por cozinha internacional nos restaurantes da ‘gente’, e que custa, a festa inteira, dois salários-mínimos, se a noite for normal, enquanto discutimos a repressão, a abertura democrática e a marginalização econômica das massas.²³²

Em 67, Carlinhos lançou seu segundo livro de crônicas, A revolução das bonecas. O primeiro romance, O pavão desiludido, totalmente memorialístico, só seria lançado em 1972. A desilusão parece ter sido mesmo grande. A recepção na imprensa foi fria, a distribuição ruim, a venda irrisória. Mas Carlinhos queria livrar-se do rótulo de cronista e achava que desperdiçava energia trabalhando de 10h às 5h na Manchete, de onde acabaria demitido depois de chegar bêbado quatro dias seguidos. “Eu sou Carlinhos, a Grande Promessa Não Cumprida!”, gritaria aos entrevistadores do jornal Pasquim, no auge da desilusão.²³³

²³¹ OLIVEIRA, 1981, p. 115.

²³² FRANCIS, 1978, p. 128.

²³³ Entrevista publicada em 18 de novembro de 1976 apud TÉRCIO, 1999, p. 280.

O romance *Terror e êxtase*, lançado dois anos depois, foi um sucesso, chegou ao topo da lista de mais vendidos, esgotou uma edição de 5 mil exemplares em um mês, mais 20 mil ao todo, virou filme. Mas nada que justificasse a pretensão de Carlinhos. “Há um lugar a minha espera na literatura brasileira.”²³⁴

O livro, apesar da mistura interessante da gíria de morro com o vocabulário dos doidões da Zona Sul, não passava de um folhetim (e foi publicado como tal, em capítulos no *Jornal do Brasil*, numa tentativa de retomar a velha tradição). Carlinhos pesquisou em livros, artigos, reportagens, no Código Penal, prometeu escrever uma página por dia de ficção. O romance não tem a sofisticação das suas crônicas, os personagens são absolutamente estereotipados, os diálogos, embora misturem gírias de morro com discursos de doidões, são toscos, e o fim da história soa como uma lição moral. Mas já traz uma figura comum à ficção do período: o jornalista, na pele de Betinho, ex-repórter de polícia.

Certamente, as pretensões de Carlinhos eram maiores. “Quero ser o escritor que escreve a sua voz, tornando-a concreta, como o escultor escreve (inscreve) a sua imaginação na pedra.”²³⁵ Nunca esteve tão perto quanto em *Um novo animal na floresta*: romance bastardo. O curioso é que foi justamente ao enfeixar suas crônicas em forma de romance que escreveu seu melhor livro. E certamente um dos mais viscerais retratos de sua época.

Com o grande saque de ser concentrado na varanda do Antonio's, no ano de 1970, *Um novo animal na floresta* é um romance-verdade sobre a ditadura, a esquerda festiva, o engajamento intelectual e como os fatos históricos foram recebidos por quem estava por fora (um boêmio despolitizado), mas não muito. Numa nem sempre hábil mistura entre ficção e realidade, autor e protagonista, embora homônimos, são e não são a mesma pessoa. O personagem principal é “Carlinhos Oliveira, copidesque do *Diário de Notícias*, em quem Vinicius de Moraes julga ver o ‘derradeiro *clochard*’, escritor imaginário que mora debaixo da pia do escultor Carlos Damasceno [na verdade, o *designer* Caio Mourão]”²³⁶

Pode ser um erro de continuidade, mas páginas depois, o personagem, como Carlinhos à época, está trabalhando é no JB. No capítulo 18, por exemplo, ele dá uma detalhada descrição de como era sua rotina. Chegava por volta de meio-dia, para

²³⁴ TÉRCIO, 1999, p. 296.

²³⁵ Ibidem. p. 336.

²³⁶ OLIVEIRA, 1981, p. 75.

entregar a crônica para uma página que fechava às 14h. Durante uma hora, lia os jornais. Depois, começava a ficar ansioso por causa do *dead line*, por causa do vício de todo jornalista que gosta de trabalhar sob pressão, o que são quase todos: deixar para escrever a matéria na hora do fechamento.

Ainda que eu esteja desenvolvendo um assunto leve, de escrita fácil, a marcha dos ponteiros na parede começa a inibir a minha imaginação. Tenho medo de passar das três horas e seguir escrevendo, rasgando, fazendo uma bolota de papel, lançando a bolota na cesta, pondo outro papel na máquina e recomeçando, enquanto o Grisolli [o editor] me fustiga: “como é que é? Sai ou não sai?”²³⁷

Os dedos trêmulos não acertam as teclas e, disfarçadamente, Carlinhos vai ao banheiro onde esvazia quatro miniaturas de uísque. Quinze minutos depois, entrega a crônica, que paga suas contas no fim do mês, e se põe a sonhar com a literatura.

Muitos dos textos que originaram *Um novo animal na floresta* foram publicados no jornal como crônicas. Ao retomá-los, especialmente os de tom anticomunista, o autor tentou fazer uma autocrítica e se reconciliar com a esquerda. Assim, voltou ao momento em que aceitou dar um passeio de submarino da Marinha, passando por cima do fato de que o *Cenimar* era um dos piores órgãos da repressão, numa crônica que atizou a ira dos patrulhistas de plantão. E repetiu o caso de um companheiro de bar, militar, talvez agente infiltrado, que por pouco não foi vítima de um atentado de militantes da esquerda. É como se quisesse contar os dois lados da história. Ou pelo menos o seu lado dela. E assim defender-se da ira de um bêbado, capaz de jogar em sua cara uma saraivada de críticas que, por sua violência, pareciam mais autocríticas.

Carlinhos Oliveira, pústula humana! Romancista sem romance [...] Estilista à procura de um tema [...] Rubem Braga dos pobres [...] Faulkner de Jucutuquara [...] Você não tem vergonha de andar cantando mulher pelo jornal? Enquanto os verdadeiros intelectuais estão escondidos da polícia, e enquanto a Ditadura proíbe a circulação de livros, filmes, peças de teatro, canções de protesto, você fica aqui bebendo com essa cara de inteligente, com esse ar soberbo de um Balzac que já tivesse publicado todos os livros [...] E depois vai para casa escrever aquelas crônicas de Ipanema, dizendo que a vida é bela e que você traça as mais lindas mulheres do *society*, e o mar bramindo e você brahmando [...]”²³⁸

²³⁷ Ibidem. p. 87.

²³⁸ Ibidem. p. 97-98. Em 1984, Carlinhos escreveria ainda mais um romance, *Domingo 22*, ligeiramente autobiográfico, narrando sua experiência de jornalista nos anos 50.

7.4 A lógica da margem

Complexa e contraditória, a posição em cima do muro acabou fazendo do jornalista um observador privilegiado do período. Mas também deu a ele um forte sentimento de frustração diante de uma realidade que não poderia mudar, de uma condição social ambígua e, eventualmente, uma vocação literária que não conseguia levar adiante. Em alguns casos, a auto-imagem dos escritores que viviam do trabalho na imprensa beirava o nojo:

Tenho dito, com algum rompante, que a profissão faz alcoólatras, jogadores, impotentes, solitários empedernidos ou viciados na gula da mesa e do poder, e, por isso, rodeados de inimigos, detratores e desafetos por toda a parte [...] Provavelmente, só por si, a profissão não faça essas desgraças e devastações, mas, sim, os infelizes que a procuram, fracassados em outros meios, já chegam a elas doentes, impregnados, neurastênicos, ansiosos, atrapalhando-se com espectros e manias. Isso. Agora, a profissão apressa bem esses processos.²³⁹

É uma imagem nada altruista do jornalista que aparece em *Abraçado ao meu rancor*. No livro, publicado em 1986, João Antonio misturou a ficção de “Guardador” e “Publicitário do ano” com um passeio sentimental por São Paulo, em busca do que restou da boemia de 20 anos antes. Essa singular narrativa jornalística com técnica literária inscreve o autor no gênero conto-reportagem. Mas, apesar de a observação realista dos personagens das ruas ser uma das bases de sua obra, no texto mais longo, que dá título ao livro, João Antonio volta-se para si mesmo e faz uma profunda crítica da profissão de jornalista, na qual, segundo ele, perde-se o tempo e a vergonha. Na imprensa, ele teria desaprendido a pobreza dos pobres e aprendido a pobreza envergonhada da classe média. O motivo do seu rancor: o verdadeiro Brasil não aparece nas páginas dos jornais e revistas. Mesmo que o escritor tenha trabalhado na equipe de criação da Realidade, em 1966, uma das revistas de maior prestígio na época, julgava a imprensa uma edulcoração desta realidade.

É preciso ver nesta crítica que, como afirma Alfredo Bosi no prefácio à última edição de *Abraçado ao meu rancor*, literatura e vida literária são absolutamente indissociáveis na obra de João Antonio, legítimo herdeiro do legado maldito da literatura nacional. Rapaz pobre, filho de imigrante português com

²³⁹ ANTONIO, 2001, p. 90.

mulata carioca, que passou a infância em bairros operários de São Paulo, o escritor lançado num concurso de contos do jornal Última Hora fez de prostitutas, guardadores de carro, bandidos e paraíbas, marginalizados do progresso da cidade grande, seus personagens, e, da linguagem deles, a sua.

Entrar na casa dos quarenta nos anos 70; ter sido pobre, boêmio e suburbano numa São Paulo ainda não devorada pelo consumo; ser jornalista de raça e escritor atracado com o real; viver às voltas com a própria biografia; sentir-se, enfim, em dura e amarga oposição aos regimes e estilos dominantes: tudo isso faz parte da condição humana e literária de João Antonio [...] ²⁴⁰

Muito distante da imagem do jornalista heróico que luta com suas armas contra a ditadura, João Antonio, que enfrentou a censura trabalhando para a imprensa alternativa (é dele a expressão “imprensa nanica”, cunhada no Pasquim), tinha uma péssima opinião sobre seus colegas de profissão.

Humilhado e ofendido é uma ova! Comprado e vendido. Safardana e omissos. E sem utilidade pública nenhuma, diga-se. Apenas sobrevivendo numa sombra do boi vergonhosa, fina flor da calhordice vigente. E atirando culpas à censura da ditadura tupiniquim. Jeitoso e sabido, de um jeito ou outro, ao longo do caminho, nem tão tortuoso, acabará escrevendo elegante e bonito, brilhoso sempre, reportagens otimistas, agradáveis e construtivas, finórias e premiadas. Ou pior. Folhetos de propaganda que cantem a vida, boletins que pintem um governo eficiente. Não rilhe os dentes. Governo é governo, e o que você fez para merecer um melhor? Se humilharam as nossas cidades e as fizeram perder a identidade e a vergonha, se mais da metade da população _ isto, dance conforme a música e use população e não povo, lavrador e não camponês _ passa fome ou não tem onde morar, isso não está dizendo nada. O escriba fará trabalhos edificantes e modernos. E bem, que alibi há sempre um. Na Índia ou no Camboja as desgraças são mais monstruosas. ²⁴¹

Do alto de sua condição de escritor consagrado, premiado com dois Jabutis, João Antonio criticava ainda a eterna pretensão do jornalista em ser artista.

Nem pode haver ocupação mais provinciana. Os redatores gostariam de ser intelectuais de letras, fortes pensadores, como julgam ser os lá de fora: um Malraux, um Camus, um Sartre. Os repórteres, alguém parecido com Jack London ou Hemingway, que julgam terem vivido grandezas aventureiras. Os diagramadores adorariam chegar a artistas plásticos, famosos e ricos, além de disputados. Já os fotógrafos sonham

²⁴⁰ BOSI /s.d./ apud ANTONIO, 2001, p. 5.

²⁴¹ ANTONIO, 2001, p. 90-91.

com Buñuel e Bergman. Todos. Ou quase, que nem todos poderiam fazer a profissão com nojo igual.²⁴²

João Antonio percebe que a linguagem ascética dos jornais não serve para descrever a vida das ruas, assim como seu estilo supostamente coloquial despreza a fala do povo. Para ele, o texto jornalístico e a própria estrutura industrial da grande imprensa, que a torna solidária com os interesses da classe dominante, impediriam essa aproximação com a realidade brasileira. Desmascarando o radicalismo chique da esquerda festiva, dizia que, em comparação com jogadores profissionais, os jornalistas seriam (maus) blefadores.

Poucos profissionais conheço aqui na minha ocupação de sabidos embelecados, com tamanha e afiada habilidade, conseqüência e poder de dissimulação. Nela, os mandriões e picaretas dissimulam mal, não enganam sequer a si mesmos e são un falidos diante da opinião pública. Sequer chegaram a populares. Não conseguindo enganar a si, quem dirá os outros? Ninguém, acordado, lhes dá crédito. E, houvesse um encontro de contas, ficariam enroladinhos. Futricados. Que baixo, seus ... Vão rabiscar suas badalhocas fedorentas e colher apoio das panelhinhas. Vão fazer suas mexidas e manobrar, se enfiem nos botequins da moda, que nem a dignidade de botequins têm. Qualquer pé-sujo ou fecha-nunca de beirada de ferrovia é mais verdadeiro. Qualquer cafofo. Façam essa galinhagem rasteira, essas festivalanças estúpidas e bêbadas.²⁴³

Demonstrando que, assim como o escritor do passado, o jornalista também se encerrou numa torre de marfim, João Antonio dá as linhas de um manual de jornalismo que nunca foi escrito, mas não deixa de ser verdadeiro:

Evitem certos tipos, certos ambientes. Evitem a fala do povo, que vocês nem sabem onde mora e como. Não reportem povo, que ele fede. Não contem ruas, vidas, paixões violentas. Não se metam com o resto que que vocês não vêem humanidade ali. Que vocês não sabem escrever essas coisas. Não podem sentir certas emoções, como o ouvido humano não percebe ultra-sons.²⁴⁴

Os jornais estão muito longe de atingir uma grande parcela da população, aponta o escritor, ao comparar as tiragens dos principais jornais com o número de habitantes do Brasil. Ainda que chegassem a vender centenas de milhares de exemplares, não ultrapassariam a barreira da classe média. Jamais chegariam ao povo.

²⁴² Idem.

²⁴³ Ibidem. p. 98.

²⁴⁴ Ibidem. p. 99.

Ninguém embarca na conversa de vocês, seus remandioleiros de araque: este país de cento e vinte e mais alguns milhões de pessoas e vocês, fedidos, quando vendem muito, conseguem bater na marca dos trezentos mil exemplares. Vocês não prestam. Suas caras balofas e modais refletem um ofício porque que esquece povo, gente, cidade, tudo. Trezentos mil exemplares. E olhem lá. Um fiasco, seus Seus ventríloquos de luxo, apanhadores de notas a que xingam, importantões, com o nome estrangeiro de *releases* oficiais, bonecos de engonço. Ou punheteiros, masturbálcios. Uns papagaios enfeitados, enfatiolados, uns cavalos escovados em paletós e gravatas. Vocês não passam de sabujo. Rasgando o verbo, o jogo em que vocês estão metidos é mais perfeito do que suas ladainhas. Tão perfeito que vocês acabam gostando dele. No íntimo, vocês maquinam que chegarão lá: ‘Caráter? Caráter já era. Só o poder vale.’ E, no fundo, a derrocada alheia os diverte, e uma possível escalada, pessoal e indivisível, lhes acende a gana. Jantemos o nosso irmão, antes que ele nos almoce. Não é assim?²⁴⁵

A função social da imprensa estaria comprometida, na opinião de João Antônio, pela impotência do jornalista, preso a um salário que financia seus ideais burgueses de conforto e segurança. Pena alugada para perpetuar o poder, sua independência seria a mesma de um pássaro engaiolado. E, seu papel, de reles peça num jogo que “ já tinha ganhador antes de começar”.

E o chamado quarto poder da imprensa já dançou, meus, há muito e muito acovardado pela ditadura tupi. Aparentemente, assim, vocês avançam alguns pontos. Mas estão todos enredados, complicados, prejudicados. E fornicados. E escapar, um dia, qual o quê! Ou caem nas garras de um ministério qualquer, trabalhando a mentiralhada de um governo que dizem odiar, ou acabam na mão de uma multinacional. Qual a diferença? Não me dirão? Estão amarrados, argoladinhos, puxados pelo nariz. Abrir a gaiola e escapar é o qu’eu quero ver: e, aí, ninguém. Aí, o gás acabou. Vocês perderam o jeito, o tempo, a vergonha. A fibra. E não têm coragem para mudar. Vocês sabem, quando não bêbados ou dopados, que não fazem falta alguma. E que o mundo seria melhor sem vocês.²⁴⁶

Essa imagem de jornalista não difere muito da de Karl Marx, que, já em 1842, questionava o mito da liberdade de imprensa.

A primeira liberdade de imprensa é a que não constitui uma atividade comercial. O escritor que se degrada indo para um meio comercial merece como castigo, por uma falta interior de liberdade, a falta exterior de liberdade, a censura; ou, mais ainda, sua própria existência já é seu próprio castigo.²⁴⁷

²⁴⁵ Ibidem. p. 99-100.

²⁴⁶ Ibidem. p. 100.

²⁴⁷ MARX, 1842 apud KUNCZIK, 2001, p. 54.

O rancor de João Antonio reflete uma nova posição do intelectual brasileiro em relação ao Estado durante a ditadura militar. Embora estatais como a Funarte, Embrafilme, Inacen e a Secretaria de Cultura também realizassem um processo de cooptação de opositores do regime militar, como no Estado Novo, a possibilidade de autonomia era bem maior. Poucos enveredaram pelo serviço público. O jornalismo como carreira, cada vez mais profissional e hierarquizado, e a nascente dramaturgia televisiva (Cony, Gullar, Carlinhos Oliveira e Aguinaldo Silva seguiriam esse caminho) permitiram com que o escritor rompesse seus tradicionais vínculos com o governo, muito embora eles passassem a ser cada vez mais profundos com uma indústria cultural beneficiada pelo milagre econômico e pela expansão industrial.

7.5 A lógica do contrabando

A irritação com os limites éticos de uma imprensa censurada e muitas vezes subserviente levaria muitos jornalistas na ficção e na prática a atitudes radicais. Tal como o padre do Quarup, de Antonio Callado; o escritor de Pesach: a travessia, de Carlos Heitor Cony; o repórter acaba partindo da contemplação para a ação em A festa, de Ivan Angelo, e o verídico O que é isso, companheiro?, de Fernando Gabeira.

Mas o que o padre, o jornalista, o escritor e o guerrilheiro teriam em comum? O sentido de missão.

Entre os anos 60 e 80, por ser menos censurada, a literatura passou a exercer a função de informar, própria do jornalismo. “Se nos jornais e meios de comunicação de massa a informação era controlada, cabia à literatura exercer uma função parajornalística”, aponta Flora Süssekind.²⁴⁸ O mesmo fenômeno ocorreu em outros países da América Latina. No México, a literatura também foi chamada a exercer funções parajornalísticas após o Massacre de Tlatelolco, quando uma manifestação exigindo liberdade de expressão foi dissolvida a tiros, na Praça das Três Culturas, no centro da capital. A imprensa, por ordem do governo, silenciou. Mas ensaios, poemas, narrativas testemunhais começaram a proliferar, na pena de autores como Octávio Paz e Elena Poniatowska.²⁴⁹

A liberdade de expressão certamente moveu muitos jornalistas brasileiros a escrever ficção no período. Nos livros, podiam revelar os bastidores da ditadura, assim como a própria engrenagem da indústria da informação. Foi o caso explícito de José Louzeiro. “Pensei em me tornar escritor graças ao golpe de 64. Saí para fazer uma

²⁴⁸ SÜSSEKIND, 1985, p. 10.

²⁴⁹ GONZÁLEZ, 1993, p. 2.

reportagem (Folha de S.Paulo) sobre meninos de rua “jogados fora” pela polícia paulista no município mineiro de Camanducaia. A censura reduziu minha matéria a umas 20 linhas. Deixei a redação, voltei para o Rio, escrevi o romance Infância dos mortos, de onde foi tirado o filme Pixote”, conta em seu depoimento pessoal, reproduzido na íntegra ao final deste trabalho.²⁵⁰

Os caminhos foram vários. Dos romances-reportagens de Louzeiro, Aguinaldo Silva e Valério Meinel, aos contos-verdade de João Antonio, passando pela ficção realista de Luis Vilela, Carlinhos Oliveira, Antonio Torres, Carlos Heitor Cony, Antonio Callado e Paulo Francis, assim como as memórias da guerrilha de Fernando Gabeira, Sirkis & Cia e chegando até o limite do explicitamente alegórico, com Roberto Drummond e Ignácio de Loyola Brandão. Todos jornalistas, o que parece comprovar a tese de Flora Süssekind de que a literatura da época teria vivido um surto neonaturalista ou neorealista, legítimo herdeiro da tradição de Aluísio de Azevedo, no século 19, e de Jorge Amado, nos anos 30, com a diferença de que, no novo momento literário, ele daria origem, de um lado, a documentos biográficos. E, de outro, “a um mesmo retrato em negativo e positivo”, representado pelo realismo mágico e o romance-reportagem.

Talvez pareça estranho que se tenham agrupado tendências geralmente consideradas divergentes como o fantástico e o naturalismo, a literatura social e o subjetivismo autobiográfico. Não se pretende, com isso, esquecer suas diferenças. Trata-se, sim, de ressaltar a imagem que se teve da literatura nos últimos tempos no Brasil. A imagem predominante tem sido a de uma forma de expressão obrigada a exercer quase que exclusivamente funções compensatórias. Isto é: a de dizer o que a censura impedia o jornal de dizer, fazendo em livro as reportagens proibidas nos meios de comunicação de massa; a produzir ficcionalmente identidades lá onde dominam as divisões, criando uma utopia de nação e outra de sujeito, capazes de atenuar a experiência cotidiana da contradição e da fratura.²⁵¹

O que não é estranho que, sendo exercida majoritariamente por jornalistas, essa literatura tenha tomado emprestado da imprensa várias de suas técnicas. Esse misto de ficção e jornalismo podia resultar numa literatura esteticamente inovadora, como o caso de A festa, de Ivan Angelo. Ou gerar um *faction*, acrescentando ao fato um pouco de

²⁵⁰ LOUZEIRO, trecho de depoimento que consta do apêndice, p. 313-315.

²⁵¹ SÜSSEKIND, 1985, p. 57.

ficção, caso do romance-reportagem. Em meio à ditadura, esses romances falavam a um público interessado em buscar na literatura uma representação da realidade que não conseguia espaço nos meios de comunicação. Construídos literalmente com retalhos de jornal _ apurações, notícias, manchetes do dia, telex de agências de notícias_, contavam a história que não podia ser escrita.

“O uso de procedimentos técnicos não usais em nossa tradição literária _ como a montagem _ pode significar uma expressiva alteração na relação que o romance brasileiro pós-64 estabeleceu com a substância histórica”, aponta Renato Franco.²⁵² Sua aproximação tão explícita com a reportagem indicava “uma forte predisposição para questionar o próprio romance ou, mais precisamente, para romper com a composição romanesca tradicional e transgredir os limites estabelecidos entre o conto, o romance, a novela e mesmo o ensaio”.²⁵³

Para fugir do paradigma da imprensa, escritores jornalistas muitas vezes apelaram para a alegoria pura e simplesmente, disfarçando tanto o fato que dava ao leitor apenas a possibilidade de intuir sobre o que se estava falando, como nos romances de Roberto Drummond. Mas, mesmo quando não se trata mais de uma literatura mimética, o recurso à alusão parece repetir uma prática dos jornais do período para driblar a censura, seja publicando receitas de bolo ou poemas de Camões. O leitor, pelo menos o leitor típico desses romances, aprendeu a ver nos remendos costurados aqui e ali uma piscadela de olho do autor.

A tendência à alegoria mostra que não é apenas a repressão da linguagem que num determinado momento obriga a falar através de metáforas continuadas _ e daí a alegoria. Mas há uma coisa mais grave, mais profunda, e é o problema de que é muito difícil se ter a visão da totalidade, a visão da abrangência. A alegoria é a forma alusiva do fragmentário.²⁵⁴

Resta saber se funciona. A lógica da alegoria é semelhante à “lógica do contrabando” de informações censuráveis dentro de um jornal, descrita por Paulo Francis em Cabeça de papel.

Os mais jovens e inexperientes alimentam a mística do contrabando. ‘Consegui enfiar’ isso e aquilo, celebram nos bares entre cervejas e bolos de bacalhau, secos. E conseguem mesmo, doses homeopáticas do

²⁵² FRANCO, 1998, p. 40.

²⁵³ Ibidem. p. 127.

²⁵⁴ ARRIGUCCI JR., 1999, p. 91.

que imaginam ser realismo crítico. Os editores consentem na prática, porque levanta a moral das tropas, como uma galinha tresloucada que desaba numa trincheira se converte em banquete, sem alterar a ordem das coisas, exceto em que reanima momentaneamente os prisioneiros da fome, da merda e do terror a conviverem melhor com sua sorte. O contrabando é invisível ao leitor comum, ou ao inimigo na trincheira oposta, que só sente o que lhe é maciça e incessantemente martelado na cabeça.²⁵⁵

Vale chamar a atenção para o fato de que a tão propalada fragmentação da narrativa ficcional dos anos de chumbo _ que funcionaria como “metáfora para o império da lei arbitrária e o caos urbano” _ também equívale ao processo típico de apuração do repórter.²⁵⁶ Cartas, notas, documentos, artigos de jornais, transcrições de conversas, multiplicidade de vozes narrativas, tudo é válido durante a apuração do fato, antes que ele seja devidamente expurgado de informações incoerentes e costurado em forma de reportagem.

A montagem dos dados era o segredo dos bons repórteres e redatores, que, mesmo prisioneiros do mito da isenção jornalística, tinham seus métodos para veicular suas idéias. “Quando você é repórter e quer participar da oposição, não pode usar juízos de valor nem adjetivos como os grandes articulistas que têm um espaço à sua disposição. O que você pode fazer é organizar os fatos de foma tal que incomode o adversário”, revela Fernando Gabeira em *O que é isso, companheiro?*²⁵⁷

7.6 Com licença, eu vou à luta armada

Este mecanismo é explicitado já nas primeiras páginas de *A festa*, que reproduzem “trecho da reportagem que o diário ‘A Tarde’ suprimiu da cobertura dos acontecimentos da praça da Estação, na sua edição do dia 31 de março de 1970, atendendo solicitação da Polícia Federal, que alegou motivos de segurança nacional.”²⁵⁸

O autor, o jornalista mineiro Ivan Ângelo, entre 1959 e 65 trabalhou no Diário da Tarde, Correio de Minas, Diário de Minas, Revista Alterosa e TV Itacolomi, antes de transferir-se para o Jornal da Tarde, de São Paulo, onde foi, além de fundador, editor de Artes, secretário de Redação e coeditor-chefe. Além de *A festa*, publicado em 1976, escreveu nove livros de ficção e crônica. A história deste romance que marcou época gira em torno de vários personagens, entre eles, Samuel Aparecido Fereszin, repórter do

²⁵⁵ FRANCIS, 1978, p. 114-115.

²⁵⁶ SILVERMAN, 2000, p. 156.

²⁵⁷ GABEIRA, 1998, p. 35.

²⁵⁸ ANGELO, 1976, p. 15-16.

Correio de Minas Gerais, encarregado de cobrir um conflito entre policiais e centenas de retirantes nordestinos que, fugindo da seca, tentavam desembarcar de trem em Belo Horizonte. Rompendo-se a estrutura fragmentária do livro, em que várias temporalidades se misturam, o processo do engajamento do jornalista pode ser medido cronometricamente desde às 20h35, quando, como pena pelo NF (nada feito na gíria jornalística) em duas matérias, Samuel é encarregado de verificar a prisão de um estudante, Carlos Bicalho, num distúrbio na estação de trem.

Às 20h52, Samuel encontra-se com a mulher do rapaz, grávida, que pede para que telefone para o chefe dele, pedindo para tentar tirá-lo da cadeia.

Às 21h03, o repórter liga para o figurão, mas quem atende é um assessor.

Às 21h26, um professor do rapaz, amigo do Secretário de Segurança, é procurado, mas se recusa a interceder. Samuel tenta novamente, mas ele se nega.

Às 21h30, o repórter entrega o caso para um amigo de Carlos e parte para a estação.

Às 21h45, conversa com um investigador que participou da prisão do rapaz, que avisa que ele vai entrar pelo cano, sob acusação de comunista.

Às 21h46, Samuel começa a apurar a matéria, observando o aparato da PM e entrevistando os retirantes que, depois do primeiro conflito com a polícia, foram encurralados num canto, de onde não podem sair nem para ir ao banheiro ou beber água.

Às 21h56, liga para o jornal, conta o que está acontecendo e pede um fotógrafo. O redator-chefe lembra-lhe do *dead line*, o prazo máximo para o fechamento da edição, é 23h.

Às 21h57, uma testemunha explica a Samuel como a briga do estudante Carlos com um policial deflagrou a revolta dos retirantes.

Às 22h10, Samuel apura que a ordem para fazer os retirantes voltarem para casa imediatamente partiu das secretarias de Segurança, do Interior e do Palácio, porque, em uma semana, trens e caminhões teriam despejado 5 mil retirantes nordestinos em Minas, a maioria doente, todos sem emprego e com fome.

Às 22h34, Samuel liga para o redator-chefe do jornal e ouve a seguinte resposta:

- _ Deixa isso para lá, rapaz. Amanhã o governo resolve o que faz.
- _ Amanhã é tarde. A polícia vai embarcar todo mundo hoje à noite. O jornal podia telefonar para o governador, pedindo uma providência. Aposto que ele não sabe o que está acontecendo aqui.
- _ Claro que sabe. Olha aqui, vê se traz logo essa matéria que está ficando tarde.

- _ O jornal não vai fazer nada?
- _ O jornal vai fazer o que o jornal faz: publicar a matéria.²⁵⁹

Às 22h54, Samuel ouve o choro de uma criança dentro do cercado onde são mantidos os retirantes. O pai do menino o acalma com um tapa. O repórter vai ao bar, compra comida e dá à família da criança. Outros pedem ajuda, as pessoas em volta o imitam.

Enquanto tudo isso acontece, no bar e restaurante Lua Nova, jornalistas do suplemento literário praticam o jogo “escritores-impedidos-de-escrever-porque-o-Brasil-não-estava-precisando-disso-agora”.²⁶⁰ Com o correr da história, é possível perceber que um deles é quem escreve a “anotação do escritor”, sucessivas intervenções entre parêntesis como, por exemplo:

(Anotação do escritor:

Incluir em Antes da festa várias “anotações do escritor” (inclusive esta). São projetos, frases, idéias para contos, preocupações literárias, continhos relâmpagos, inquietações. Assim, o escritor seria, junto com Samuel, personagem principal da história que está escrevendo.²⁶¹

O conflito está pegando fogo lá fora, mas, alienado, esse “outro autor” preocupa-se ora em desenvolver histórias passadas num campo de concentração, ora em bolar um filme passado nos Estados Unidos.²⁶² E, mais do que tudo, com sua esterilidade.

(Anotação do escritor):

O papel está na máquina há uma hora e meia, branco até eu começar a escrever esta carta aberta a quem interessar possa _ porra, porra, porra [...] Gostaria de dar uma porrada no meu superego. Preciso entender direito o que é que me impede. Hipótese um: medo da crítica e eu disfarço com escrúpulos de escrever um livro inútil. Hipótese dois: o ambiente rarefeito de liberdade me inibe, inibe todo mundo, e escrever virou uma bobagem sem importância. Hipótese três: estou entre deus e o diabo na terra do sol, entre escrever para exercer minha liberdade individual e escrever para exprimir minha parte da angústia coletiva; imagino histórias que tenho vergonha de escrever porque são alienadas e tenho medo de escrever histórias participantes porque são circunstanciais. Hipótese quatro: sou consciente de estar vivendo num momento de obscurantismo da Literatura, um daqueles períodos

²⁵⁹ Ibidem. p. 125.

²⁶⁰ Ibidem. p. 114.

²⁶¹ Ibidem. p. 117-118.

²⁶² Ibidem. p.117.

estéreis de que a História não guarda nada e sei que é inútil escrever qualquer coisa, participante ou não, que tudo sairá uma bosta e se perderá na noite da História e é melhor não desperdiçar meu tempo. Hipótese cinco: tem muita porra estéril derramada por aí e eu não quero ser mais um punheteiro. E o que é que eu faço com a minha porra?²⁶³

Às 20h58, “a turma do suplemento” do Estado de Minas, é informada do que está acontecendo na estação e resolve conferir. No meio dela, está “o escritor”, que pela primeira vez participa da ação.

(Anotação do escritor):

Atravessamos o cordão de isolamento. A polícia nem ligou porque Pena Forte e Valdiki estavam dando *show* de bicha e parecia que aquele bando de veados não ia atrapalhar nada. Fomos falar com o líder dos retirantes, Marcionílio. Para nós era foclore, um programa nesta cidade de merda, porque o homem tinha o encanto de ter sido cangaceiro. Marcionílio estava sendo entrevistado pelo Samuel Fereszin, do Correio, conhecido nosso.²⁶⁴

Às 23h31, o jornal Correio de Minas está fechado (em gíria de jornalista, pronto e acabado, com as páginas rodando). Sem a matéria de Samuel. Quem passa as informações é “a turma do suplemento” do jornal concorrente.

À 1h12, Samuel desiste de procurar ajuda e pensa na reportagem que deixou de fazer. O que acontece a seguir é tão rápido que não pode ser cronometrado. A polícia afirma, depois de ouvir testemunhas, que Samuel teve a idéia de botar fogo no trem para que os retirantes pudessem sair e dispersar pela cidade. Ele teria ido a um posto, dito que a gasolina de seu carro tinha acabado e pedido para vender um galão. Depois de derramar o líquido em quatro vagões, botou fogo em tudo.

O repórter teria sido visto pela última vez liderando um grupo de retirantes em fuga, enquanto a polícia tentava salvar o trem. “Samuel conduzia o grupo de umas trezentas pessoas na direção do viaduto de Santa Teresa quando surgiram aqueles oito/nove soldados, tiros, luta, e ele ficou caído na avenida dos Andradas, morto.”²⁶⁵

Sintomaticamente, quem sobra para contar a história é o escritor.

Na vida real, o engajamento dos jornalistas se daria não de forma intempestiva, como o de Samuel, mas lenta e gradual, como descreve Fernando Gabeira em O que é

²⁶³ Ibidem. p. 123.

²⁶⁴ Ibidem. p. 131.

²⁶⁵ Ibidem. p. 139.

isso, companheiro?: “Era preciso fazer alguma coisa. Quantas vezes você não ouviu esta frase?”²⁶⁶

Primeiro, o ex-pauteiro e redator do departamento de pesquisa do Jornal do Brasil prestou “ajuda humanitária” à mulher de um sargento assassinado sob tortura, procurando abrigo para ela e os filhos em embaixadas. Depois, foi contactado na redação, por uma pessoa que precisava noticiar na rádio que um ex-sargento caíra nas mãos da polícia. Passo seguinte, sua tarefa consistiu em distribuir propaganda nas fábricas, para conscientizar o operariado. Daí para participar de uma organização clandestina e entrar na luta armada foi um pulo, revela o livro.

Tudo isso fazia com que o jornalista verdadeiramente engajado levasse uma vida dupla.

Para mim, era sempre uma sensação estranha fazer passeata diante do JB. O cortejo se detinha ali, alguém fazia um discurso contra a imprensa burguesa em geral, e as pessoas vaiavam aquele prédio cinzento, os redatores e contínuos que olhavam as coisas acontecendo da sacada da redação. Era uma sensação estranha porque parecia que eu estava vaiando a mim próprio.²⁶⁷

No livro, há várias referências à sacada do jornal, estrategicamente localizado na Avenida Rio Branco, de onde Gabeira pôde ver a história recente do país se desenrolar.

A missa de sétimo dia pela morte do Edson Luís. Os cavalos tomando a avenida Rio Branco deserta e as pessoas coladas na parede, paralisadas de terror. Os cavalos avançando ao longo da avenida e os homens se curvando de vez em quando para espancar alguém [...] Se a gente contasse a história de 68 com os olhos de um contínuo que sempre esteve ali, na sacada do JB, tudo isso estaria gravado. E mais: um caminhão de PMs desfilando pela avenida, todos em posição normal, nos seus bancos; um deles está caído, ao lado do corpo, uma velha máquina de escrever *Remington*, atirada do alto de um dos prédios.²⁶⁸

Naquele momento, o jornalista deveria escolher entre ver a vida passar na janela ou usar a máquina de escrever literalmente como arma e descer para a rua. Dividido, torturava-se. “Quantas vezes tive vontade de saltar da sacada para ajudar alguém. Quantas vezes tive vontade de subir para a sacada, para estar ao lado dos redatores amigos e comentar com eles o curso da demonstração”, lembra Gabeira.²⁶⁹

²⁶⁶ GABEIRA, 1996, p. 43.

²⁶⁷ Ibidem. p. 78.

²⁶⁸ Ibidem. p. 78-79.

²⁶⁹ Ibidem. p. 78.

O dilema do escritor jornalista, entre os anos 60 e 80, foi levado ao extremo por esse militante que acabou virando autor de 11 livros e deputado federal, depois de preso, torturado e exilado por quase uma década. Na sua dúvida entre a janela e a rua, estava a grande questão narrativa levantada pelos numerosos jornalistas que escreveram a ficção do período, sintetizada por Silviano Santiago: “quem narra a história é quem a experimenta ou quem a vê?” Melhor dizendo, “só é autêntico o que eu narro a partir do que experimento, ou pode ser autêntico o que eu narro e conheço por ter observado?”²⁷⁰

Olhar de fora é papel do jornalista. Entrar na pele, do romancista. Mas, ao colocar o jornalista como protagonista da história, a ficção do período inverteu os papéis, estrategicamente permitindo narrar de dentro os fatos que só eram descritos de fora e friamente pelos jornais.

Dizer que esses livros só vendiam porque o romance jornalístico de certa forma substituíu a imprensa em sua missão de informar _ e que, quando acabou a censura, ele perdeu a razão de ser _ é enxergar apenas um lado da questão. Foi todo um mundo que ruiu. Os leitores engajados que tão avidamente consumiam a ficção e a poesia nacional sumiram assim como as condições econômicas e políticas que favoreceram essa aproximação, como a politização da vida intelectual, o milagre econômico, que bem ou mal permitiu o acesso de uma ampla parcela da população ao consumo, o ensino público de qualidade e principalmente a entrada em cena de uma ficção inteiramente voltada para as massas: a televisão.

A retração do interesse dos leitores pela ficção nacional certamente coincidiu com o fim da censura, que permitiu que os jornais voltassem a tratar de temas antes só abordados nos livros. Mas também com o fim de um projeto de Brasil por parte dos escritores e do público leitor. A globalização marcou o abandono do projeto nacionalista que nasceu com o romantismo, teve seu momento marcante nas décadas de 30 a 50 e sustentou praticamente toda a literatura dos anos 60/80.

Em relação ao grande tema da identidade nacional, que sempre moveu a literatura brasileira, estabeleceu-se um diálogo de surdos (leitores) e mudos (autores), que pelo menos concordavam num ponto: “Que país é este?” deixou, durante bom tempo, de ser a grande questão que movia a literatura brasileira. O novo perfil do jornalista escritor a partir dos anos 90 pode ter muito a ver com isso.

8 MOMENTO LITERÁRIO 2000

Como os escritores contemporâneos responderiam à pergunta de João do Rio? O trabalho na imprensa ainda é um problema ou, a julgar pela grande quantidade de jornalistas que continuam tentando fazer literatura um século depois, seria uma alavanca na carreira de um escritor? Para discutir a questão com maior profundidade, a pergunta capital de O momento literário foi desdobrada em 13. Exemplo: pretendia ser escritor quando ingressou no jornalismo? A linguagem dos jornais oferece um aperfeiçoamento formal ou bloqueia o texto literário? A profissionalização por meio da imprensa permite a sobrevivência financeira do escritor ou o afasta de seu caminho? Visibilidade, ingresso no mercado editorial, maior penetração nos círculos intelectuais compensam fatores negativos, como a falta de tempo ou o pouco espaço para a sensibilidade artística

²⁷⁰ SANTIAGO, 1989, p. 38.

numa redação? Os próprios autores foram incentivados a fazer suas listas dos prós e contras de se trabalhar em jornal.

Com isso, a concisa enquete de João do Rio foi transformada num amplo debate sobre jornalismo e literatura, em que é possível descobrir o que pensam e como conciliam as duas atividades (e às vezes outras, que vão de professor universitário e a músico de banda de *rock*) 22 nomes que começaram a se destacar no início dos anos 90. Entre os escritores dessa nova geração, atualmente na faixa dos 40 anos, foram entrevistados: Antonio Fernando Borges, Arnaldo Bloch, Bernardo Ajzenberg, Bernardo Carvalho, Cadão Volpato, Carlos Herculano Lopes, Cintia Moscovich, Fernando Molica, Heloisa Seixas, Heitor Ferraz, João Gabriel de Lima, José Castello, Juremir Machado da Silva, Luciano Trigo, Luiz Ruffato, Marçal Aquino, Michel Laub, Paulo Roberto Pires, Ronaldo Bressane, Sergio Alcides, Sergio Rodrigues e Toni Marques.

Das respostas aos questionários enviados a estes 22 escritores, e da leitura de seus principais livros, algumas questões saltam aos olhos. A primeira diz respeito à experiência. Embora alguns dos autores mais consagrados no meio editorial, como Marçal Aquino (Prêmio Jabuti por *O amor e outros objetos pontiagudos*) e Luiz Ruffato (Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte e Prêmio Machado de Assis de melhor livro de 2001 por *Eles eram muitos cavalos*), venham de uma experiência de *hard news*, com eventuais passagens pelas editorias de polícia e cidade, grande parte dos escritores dessa geração encaminhou-se para as editorias ligadas à cultura. A mudança de perfil não é um detalhe. E parece estar relacionada à literatura que jornalistas escritores têm feito a partir dos anos 90.

Para analisá-la, é preciso levar em conta, como sugere Silviano Santiago, o caráter “anfíbio” da literatura brasileira, que provém de um duplo objetivo: a arte – “ao observar os princípios individualizantes, libertadores e rigorosos da vanguarda estética européia” – e a política – “ao querer denunciar pelos recursos literários não só as mazelas oriundas do passado colonial e escravocrata da sociedade brasileira, mas também os regimes ditatoriais que assolam a vida republicana”. Assim, adverte, a “atividade artística do escritor não se descola da sua influência política; a influência da política sobre o cidadão não se descola da sua atividade artística”. No fundo, seu objetivo não difere muito do almejado pelo jornalista. “Ao dramatizar os graves problemas da sociedade brasileira no contexto global e os impasses que a nação atravessou e atravessa no plano nacional, a literatura quer, em evidente paradoxo, falar em particular ao cidadão brasileiro responsável. Não são muitos, infelizmente.”²⁷¹

No caso dos escritores jornalistas contemporâneos, isso fica ainda mais claro. Dos 22 entrevistados, mais da metade só trabalhou nas editorias de cultura ou, em algum momento da carreira, optou por ela. Apenas sete não seguiram este caminho. Não se deve menosprezar o fato de que é uma estratégia que oferece a esses autores uma posição relativamente privilegiada no campo literário, por seus contatos com editores, críticos e outros escritores, além de permitir um conhecimento sempre atualizado dos autores, estilos, temas e discursos críticos. Isso faz com que o jornalista especializado acumule capital cultural, conhecimento teórico e técnico e compreenda melhor a lógica do jogo intelectual, distinguindo-se dos diletantes e *outsiders* que se aventuram no meio literário. Ao optar pela editoria de cultura, o jornalista torna-se uma espécie de leitor profissional, habilitado a exercer uma posição privilegiada dentro do jogo literário. Pelo menos a princípio.

²⁷¹ SANTIAGO, Silviano. O artigo “Literatura anfíbia” foi publicado na Folha de S. Paulo, Suplemento Mais!, 30 de junho de 2002, p. 4-8.

O direito de entrada que todo recém-chegado deve pagar não é mais que o domínio do conjunto das aquisições que fundam a problemática em vigor. Toda interrogação surge de uma tradição, de um domínio prático ou teórico da herança que está inscrita na estrutura mesma do campo, como um estado de coisas, dissimulado por sua própria evidência, que delimita o pensável e o impensável e abre o espaço das perguntas e das respostas possíveis [...] Não há espaço para aqueles que ignoram a história do campo.²⁷²

Os motivos alegados para a opção pela editoria de cultura foram os mais variados, como se pode constatar pelos depoimentos em anexo. Desde uma atração natural pela área – “é o assunto que mais me interessa, que mais leio”, afirma Sérgio Rodrigues – até uma dificuldade intrínseca em lidar com o que se convencionou chamar de *hard news* – “É a única na qual tenho condições intelectuais e informação de trabalhar. No resto, sou um fracasso (em esportes e economia chego a não entender as matérias que leio – ou melhor, que não leio, pois não vou perder tempo com o que não me interessa.”, diz Paulo Roberto Pires.²⁷³ Há vantagens e desvantagens nessa opção pelos suplementos culturais, como admitiram vários entrevistados. De um lado, ela abre portas no mercado editorial e torna o jornalista um nome conhecido no meio literário. De outro, pode fechar a dos outros órgãos de imprensa para a divulgação dos livros de um escritor.

Estrategicamente, se a editoria de cultura permite a inserção no meio intelectual e editorial, além do acompanhamento da produção cultural, também pode provocar uma espécie de visibilidade negativa, tanto pelo preconceito contra o jornalista que se quer escritor (mais um) quanto pela concorrência entre os órgãos de imprensa. “Publiquei vários livros e deixei o jornalismo. Mas, para a crítica, continuo jornalista e nem sequer mereço, rigorosamente, a etiqueta de escritor”, reclama Juremir Machado da Silva.²⁷⁴

A necessidade de diferenciação entre os dois papéis faz com que alguns escritores até evitem se tornarem jornalistas conhecidos, como Sergio Alcides:

A visibilidade como jornalista deve ser, de tudo, o que mais atrapalha o escritor. E eu sempre soube disso: uma vez me convidaram para ser repórter do caderno cultural e eu respondi dizendo que não, porque preferia continuar oculto na minha confortável cadeira de redator-tradutor, que raramente assinava matéria e só muito excepcionalmente tinha que fazer uma entrevista ou telefonar para alguém. Há um tremendo preconceito contra os jornalistas de uma maneira geral. A imagem do jornalista, nesses “círculos intelectuais”, está associada à inconsistência, à superficialidade, ao conformismo ou à ingenuidade, até mesmo à leviandade que notamos em muitos jornalistas de destaque na mídia. Sem falar no fato de que o escritor, se é jornalista, recebe da própria imprensa um tratamento diferenciado (para pior) – já que, além de não haver aquele distanciamento que “embeleza” os outros escritores, os próprios jornalistas muitas vezes reproduzem o preconceito geral contra eles mesmos. E é um preconceito particularmente forte justamente por causa da visibilidade social dessa profissão de mediadores.²⁷⁵

²⁷² BOURDIEU, 1996, p. 274-275.

²⁷³ Trechos dos depoimentos de Sérgio Rodrigues e Paulo Roberto Pires. Ver apêndice páginas 385-387 e 372-375, respectivamente.

²⁷⁴ Trecho do depoimento de Juremir Machado da Silva. Ver apêndice, p. 357-360.

²⁷⁵ Trecho do depoimento de Sérgio Alcides. Ver apêndice p. 378-384.

A concentração nas editoriais de cultura revela uma clara ruptura com os padrões da geração anterior, cujos escritores buscavam no jornalismo um corpo a corpo com a realidade, dirigindo-se para as editoriais de política, polícia, geral ou nacional, onde poderiam ter acesso direto aos fatos e ampliar seu horizonte de experiências. Se antes era a realidade brasileira que estava sendo posta em questão, um dos temas subjacentes à literatura feita por jornalistas hoje é a própria cultura, seja ela a alta cultura ou a de massa. Não é um fenômeno restrito aos jornalistas escritores: a desvalorização da experiência e a metaliteratura são duas das principais tendências da narrativa pós-moderna. Coincidentemente, o jornalista deixa de ser o herói da nova ficção. Ele não é mais seu protagonista nem seu narrador privilegiado.

Em compensação, surgiram novos protagonistas, produtos do marketing, como o escritor-celebridade de *Talk show*, de Arnaldo Bloch, contraponto perfeito ao escritor anacrônico de Antonio Fernando Borges, que, em seus dois romances (*Que fim levou Brodie?* e *Braz, Quincas & Cia*), dialoga diretamente à tradição literária, no caso com Jorge Luis Borges e Machado de Assis, sem a mediação da realidade. Há ainda o editor de lixo cultural, do romance *Do amor ausente*, de Paulo Roberto Pires, o juiz, de *Música anterior*, de Michel Laub, numerosos calculistas equivocados, como os arquitetos e engenheiros de Bernardo Ajzenberg, José Castello e Marçal Aquino.

Acima de todos, paira o protagonista paranóico, com suas características fronteiriças: minúcia, pensamento em círculos, visão fragmentada, opção aleatória por uma verdade, obsessão, capacidade de constuir ficções, de encontrar lógica no ilógico. Presente em quase todos os romances da nova geração, esse protagonista/narrador paranóico pode ser lido como uma hiperreação imaginária à desagregação, ao caos e à violência das megacidades na virada do século. E até mesmo como seu subproduto.

Criado pelo escritor argentino Ricardo Piglia, o conceito de “ficção paranóica”, originalmente se aplica ao romance policial. Mas, o narrador paranóico ultrapassa as fronteiras do gênero e se faz presente em boa parte da ficção brasileira contemporânea. Em especial, os personagens eternamente perseguidos por complôs, armações e fantasmas pessoais, como o ex-policial de Teatro, entre tantos outros paranóicos de Bernardo Carvalho.

Longe de entendê-lo no sentido psiquiátrico, eu uso o termo para definir o estado atual do gênero policial. Depois de passar pelo romance de enigma e pelo romance de experiência, para chamá-lo de algum modo, topamos com a figura do complô, que me parece muito atraente: o sujeito não mais decifra um crime privado, mas enfrenta uma combinação multitudinária de inimigos. Nada que lembre aquela relação pessoal entre o detetive e o criminoso, que redundava numa espécie de duelo. A idéia de conspiração também tem a ver com uma dúvida que poderia ser formulada assim: Como o sujeito privado vê a sociedade? Eu digo que sob a forma de um complô destinado a destruí-lo. Ou, dito de outro modo: a conspiração, a paranóia estão ligados à percepção que o indivíduo constrói em torno do social. O complô substituiu, assim, a noção trágica de destino [...] há uma organização invisível que manipula a sociedade e produz efeitos que o sujeito também procura decifrar.²⁷⁶

²⁷⁶ PIGLIA, Ricardo. Trecho do artigo “A ficção paranóica”, publicado na Folha de S.Paulo, Caderno Mais!, 15 de junho de 2003, p. 5-7.

Assim como seus personagens, na prática o jornalista também assume uma postura diferente a partir dos anos 90. Já não é mais o homem de letras sem formação específica, que, por rebeldia, indisciplina ou falta de condições financeiras, abandonou o curso de Direito pela metade ou nem isso, mas um profissional formado diretamente para o trabalho jornalístico. Ao contrário da geração anterior, que teve grandes nomes que passaram longe dos bancos universitários, como Ferreira Gullar e Antônio Torres, praticamente todos os escritores jornalistas de hoje são egressos da faculdade de Comunicação, treinados desde o início para o exercício de um modelo específico de texto. Fator que certamente contribui para fazer com que a ficção se transforme no espaço de individualidade desses autores, ao mesmo tempo em que torna o bloqueio criativo mais resistente. “As formas da reportagem, da crítica etc. são fórmulas em que é mais difícil inovar. O romance, a ficção, por definição, são mais livres”, compara João Gabriel de Lima.²⁷⁷

Praticamente todos os entrevistados (apenas três fugiram à regra) já sonhavam com a literatura quando ingressaram na faculdade de jornalismo. Ela tem sido uma alternativa natural ao curso de Letras, como demonstra o depoimento de José Castello.

Desde cedo, sabia que desejava me tornar escritor. Pensava, por isso, em cursar Letras. Um professor de Literatura Francesa do “clássico”, porém, me convenceu de que, se viesse a cursar Letras, me tornaria professor de literatura, e não escritor. Que o ideal, em meu caso, seria cursar Jornalismo, profissão que não só me obrigaria a praticar a escrita diariamente, como também me empurraria para a realidade, aguçando meu senso de observação e minha sensibilidade. Sem nenhuma segurança a respeito do que fazia, decidi seguir seu conselho e por isso, e só por isso, cursei jornalismo, que foi a profissão de meu pai, mas que eu jamais pensara em seguir.²⁷⁸

Detalhe: quase todos os escritores jornalistas entrevistados (21 em 22) foram alunos de universidades federais ou PUCs, o que faz deles parte de uma elite universitária. Em terceiro lugar entre os cursos mais concorridos do vestibular, a Comunicação não é vista como uma opção menor em relação às “carreiras imperiais”, como Direito, Medicina e Engenharia. Mas como um projeto profissional. Dada sua formação (seis dos entrevistados fizeram mestrado e até doutorado), a carreira universitária é em geral vista como outra possibilidade, como admite Michel Laub. Apesar disso, ele faz “certa restrição quanto à abordagem acadêmica da literatura, com sua frieza analítica e seu jargão”.²⁷⁹ Ao fazer sua escolha pelo jornalismo e não pela vida acadêmica, muitos escritores como ele disseram ter levado em conta a impressão de que “o jornalismo está mais conectado à vida real, que é a matéria-prima da literatura”.²⁸⁰

Ao contrário da geração anterior, para quem a censura aos órgãos de imprensa foi um incentivo à busca de um espaço ficcional, para os autores de hoje, a literatura não é mais sinônimo de liberdade de pensamento. Mas, sim, de expressão individual e liberdade para inovação, experimentação formal e reflexão sobre o real. A questão não é mais política, mesmo para os que reclamam do pensamento único veiculado pela imprensa, mas existencial e estética. “Ninguém faz literatura para escrever o que não

²⁷⁷ Trecho do depoimento de João Gabriel de Lima. Ver apêndice, p. 351-354.

²⁷⁸ Trecho do depoimento de José Castello. Ver apêndice, p. 354-357.

²⁷⁹ Trecho do depoimento de Michel Laub. Ver apêndice, p. 369-372.

²⁸⁰ Idem.

pode dizer nos jornais. Eu, por exemplo, posso pensar e dizer o que bem entender no jornal. Se fosse por isso, não precisava de literatura”, comenta Bernardo Carvalho.²⁸¹

O problema não é de liberdade de pensamento, resume Luiz Ruffato, mas de “estreiteza de pensamento”.²⁸² A censura prévia caiu em 1978, com a revogação do AI-5, e a liberdade de expressão foi garantida pela constituição de 1988. Mas é inegável que os jornais e telejornais foram ficando cada vez mais parecidos. O grau de competitividade entre os vários tipos de mídia e a disputa pelo mesmo mercado (o leitor de classe média) são em boa parte responsáveis pela visível standartização do noticiário dos grandes jornais brasileiros.

Se as inovações técnicas e a concorrência têm um lado positivo, na medida em que tornam o poder mais transparente, elas também impõem uma uniformização ou uma homogeneidade a essa mercadoria que é a notícia. Observando-se os jornais diários e os telejornais, vê-se que as manchetes e as notícias do dia são praticamente iguais em todos os veículos. Se é sabido também que diariamente as redações são dominadas por um excesso de notícias, como explicar a mesma hierarquização dos assuntos?²⁸³

A lógica da concorrência, que define como pecado mortal deixar de publicar uma matéria que todos os outros jornais exibirão no dia seguinte, somada à lógica da produtividade, que dificulta a liberação do repórter da pauta diária, contribuem para que os jornais tenham cada vez menos grandes reportagens exclusivas, que exigem tempo, recursos e dedicação total. A esses fatores, devem ser acrescentadas a pouca formação técnica do jornalista pelas universidades, a idade cada vez mais baixa com que um repórter passa a editor (em geral quando começa a elaborar criativamente seu texto), a padronização imposta pelos manuais de redação, a cobertura centrada nos mesmos assuntos e personagens oficiais e a dependência cada vez maior das assessorias de imprensa. E, com a crise econômica, o enxugamento das redações e dos custos extras com transporte, hospedagem e alimentação.

Mas a questão política também não deve ser menosprezada. “Até os anos 70, o mercado era ocupado por um grande número de jornais, de diferentes orientações partidárias, e o leitor era o eleitor dos diferentes partidos. Hoje, os grandes jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo estão disputando o leitor de centro.”²⁸⁴ Com isso, o profissionalismo suplantou o romantismo dos anos 60. O fim de século marca o fim do envolvimento ideológico do jornalista com utopias políticas, quando a opção por trabalhar numa redação estava particularmente vinculada ao engajamento de quem queria mudar o mundo e, portanto, precisava exibir todas as suas mazelas.

8. 1 Novos dilemas

Assim como na imprensa, há uma grande diferença entre os projetos literários da geração dos anos 60 a 80, extremamente politizada e marcada pela experiência da ditadura, e a geração de escritores jornalistas estabelecida a partir dos anos 90, que se defronta com dilemas típicos da globalização e da pós-modernidade: desencanto político, individualismo, desterritorialização, cosmopolitismo, consumismo, cultura

²⁸¹ Trecho do depoimento de Bernardo Carvalho. Ver apêndice, p. 330-331.

²⁸² Trecho do depoimento de Luiz Ruffato. Ver apêndice, p. 363-365.

²⁸³ ABREU, 2002, p. 35.

²⁸⁴ Ibidem. p. 43.

massificada, desemprego, droga, violência. Mas o fato de que seja aparentemente despolitizada faria dela uma literatura sem projeto social?

E se for? Isso significa que se tornou apenas um frívolo jogo intelectual de manipulação de palavras e referências cultas ou simplesmente que se permitiu ser uma arte livre da obrigação de cumprir uma função social, obedecer a uma demanda do mercado ou servir a uma causa?

Até 2000, novamente com as exceções de Marçal Aquino e Luiz Ruffato, que nesse sentido (e também em seus trabalhos jornalísticos) estão filiados à tradição da geração anterior, os novos autores demonstravam pouquíssimo, ou nenhum, interesse em retratar o Brasil. Alguns, como Bernardo Carvalho, chegaram a fazer de um mosteiro europeu transformado em refúgio de escritores o cenário de seus livros, revelando o desejo de fazer uma literatura cosmopolita e global, livre da velha missão de refletir a realidade nacional. Dessa geração, Bernardo Carvalho é também o que foi mais longe, publicado na França, em Portugal, na Itália e na Suécia.

O leitor estrangeiro, no seu radicalismo disciplinar, tende a comprar e ler _ em complemento à obra exclusivamente política, às vezes de teor demagógico _ a obra literária pura. Esta dramatiza os pequenos grandes dramas humanos com rigor estilístico e delicadeza psicológica. No seu universalismo e aristocratismos confessos, essa obra é desprovida de qualquer vínculo originário com a cultura onde brota. Transcende territórios geográficos para se instalar na eternidade do trabalho artístico. Uma cumplicidade de sensibilidade e casta une autor brasileiro e leitor estrangeiro pelo exercício da leitura de livro totalmente comprometido com os valores fortes e tradicionais da literatura ocidental.²⁸⁵

Mas, coincidentemente, com a virada política do país, começa a surgir uma

nova leva de romances de jornalistas voltados para o Brasil. O marco pode ser considerado o livro *Nove noites*, lançado em 2002. Escrito justamente por quem melhor refletiu a ruptura com o sentido de missão entre os escritores jornalistas contemporâneos, o livro de Bernardo Carvalho é uma espécie de anti-Quarup.

Assim como na obra de Antonio Callado, o protagonista viaja ao Xingu e convive diretamente com os índios de uma aldeia. Mas o Xingu de Bernardo Carvalho só exacerba o grau de idealização do Xingu de Callado. Seus índios não são dóceis vítimas da civilização, e sim exibidos com toda sua carga de violência, selvageria e habilidade para manipular o sentimento de culpa e o deslumbramento dos homens brancos. Na foto que ilustra a orelha do livro está a chave para compreender a surpreendente relação entre esse autor eminentemente cosmopolita, ex-correspondente nos Estados Unidos e na Europa, e o Brasil no que tem de mais primitivo.

O autor/narrador se diz bisneto do marechal Rondon e filho de um latifundiário que nos anos 60 teve fazendas no Araguaia e no Xingu. E afirma ser o menino que segura a mão de um índio nu na foto da orelha do livro. Por conta desses detalhes surpreendentes de sua biografia, dos quais o leitor não tem certeza quanto à veracidade, supostamente teria tido a experiência privilegiada (e arriscada) de conhecer a realidade das aldeias sem a o romantismo mediatizado pelas grandes reportagens, pela literatura indigenista, pelos documentários de cinema e TV, pela onda ecológica ou pelos relatos

²⁸⁵ SANTIAGO, Silviano. Trecho do artigo “Literatura anfíbia”, que foi publicado na Folha de S. Paulo, Suplemento Mais!, 30 de junho de 2002, p. 4-8.

antropológicos. E é justamente sobre um antropólogo americano que viveu entre os índios brasileiros na década de 30 o livro que marca sua virada para o interior do país.

Personagem que mais parece saído da ficção do que da realidade, Buel Quain chega ao Brasil às vésperas da Segunda Guerra, em pleno Estado Novo, quando além dele circulam pelo país pesquisadores estrangeiros como Lévi-Strauss, Ruth Landes e Margaret Mead. Mas, ao contrário dos antropólogos, etnólogos e naturalistas que traduziriam o exotismo natural destes tristes trópicos em relatos na primeira pessoa e imagens admiradas no mundo todo, Buel Quain, aos 27 anos, matou-se em meio aos índios.

Híbrido, o livro eventualmente se aproxima da reportagem e da biografia, inventariando documentos, arquivos e depoimentos reais, misturados a personagens e cartas imaginadas e às próprias lembranças do autor e sua relação problemática com o pai. Ao falar desse pai, e de sua morte lenta, acaba falando do próprio país. Desvenda a associação das elites urbanas com os militares, durante a ditadura, que empurra os índios cada vez mais para o interior, enquanto toma suas terras. Traça um painel da falência dessas elites regadas a uísque escocês que, quando a coisa desanda, vão curtir sua decadência de frente para o mar em Miami. Faz um perfeito apanhado das relações dos pesquisadores estrangeiros entre si, com as universidades americanas e francesas e com as instituições brasileiras durante o Estado Novo. Pesquisadores que, como ele bem define, vinham procurar “entre os índios as leis que mostrariam [...] o quanto as nossas são descabidas”.²⁸⁶

A fantasia de *cawboy*, de estrangeiro em sua própria terra, permite intuir com que lado o menino da foto vai se identificar quando adulto. Ele não se encanta com o exótico, mas teme ser deixado nu pelos curumins que o querem igualar a eles. Ao voltar ao Xingu, adulto, o autor não esconde os resquícios desse desconforto em relação aos índios, recusando-se a ser “batizado” – o que significa ganhar um novo nome, ter o corpo pintado e coberto de penas, além do cabelo cortado à moda Krahô –, rejeitando a comida, sintomaticamente trocada por barras de cereais que esconde na mochila, e desconfiando de tudo o que os nativos dizem ou deixam de dizer.

Mas é ao expor sua história pessoal, quando recuperar a verdade através das versões dos outros é impossível, que o escritor enriquece a experiência do jornalista. E essa é uma questão decisiva na obra de Bernardo Carvalho, como demonstra a única resposta de mais de duas linhas na, de resto concisa, entrevista que deu para esta pesquisa. Ex-crítico de cinema, repórter e editor de suplementos culturais, correspondente e colunista, Bernardo Carvalho é o típico “intelectual do jornal”, forma como costumam ser chamados pelo resto da redação os que se especializam na área cultural. Como correspondente em Paris e Nova York, teve alargada essa experiência de mundo, o que se reflete especialmente em livros como *Teatro*, publicado quatro anos antes do episódio do 11 de setembro, mas que, de uma forma assustadora, prevê seus desdobramentos, e *As iniciais*, que começa justamente quando o correspondente internacional entra de férias. Nove noites marca a volta do autor, literalmente, ao solo brasileiro.

Para mim, a influência do jornalismo na literatura não tem nada a ver com a linguagem, mas com a experiência. O jornalismo permite entrar em contato com pessoas e situações sobre as quais você não faria a menor idéia se não fosse pelo pretexto da reportagem. Ele funciona como uma fonte de histórias e experiências. Nesse caso, ele pode ter um papel vital e decisivo para literatura. Não é, porém, uma

²⁸⁶ CARVALHO, 2002, p. 48.

exclusividade do jornalismo. Outros escritores podem se servir da experiência da medicina ou de qualquer outra profissão que os faça entrar em contato com um mundo que não é o deles. O importante é que não haja regras. Qualquer meio de contato com outras pessoas e situações é interessante para a literatura.²⁸⁷

Assim como Bernardo Bernardo Carvalho, metade dos entrevistados (11 em 22) admitiu que, de alguma forma _ seja pela linguagem, pela estruturação do texto ou pela temática _ ,o jornalismo influenciou seu trabalho de ficção ou poesia. Mesmo que tenha sido negativamente, obrigando-os a se esforçar para se distanciar completamente dos modelos pré-fabricados. Mas também não falta quem veja benefícios nessa mistura, como Marçal Aquino.

O jornalismo influenciou de diversas maneiras minha ficção. Mais na linguagem e na temática, menos na estrutura. Como já disse, o universo e os personagens do jornalismo policial passaram a me interessar como escritor a partir de meu contato como jornalista. Procuro escrever num registro muito próximo ao real. Daí que os personagens do dia-a-dia e, em igual medida, sua fala me fascinam e intrigam. E me fazem escrever. O exercício do jornalismo me ensinou a olhar, a observar. Sou um escritor que anda pelas ruas atento ao inusitado que o humano produz de modo incessante. Aprendi isso no dia-a-dia de jornalista.²⁸⁸

Para o roteirista de *Matadores*, *Ação entre amigos* e *O invasor*, todos filmes baseados em histórias suas, as ferramentas da literatura também podem ser benéficas ao jornalismo. Pelo menos um certo tipo de jornalismo, que abre espaço para ousadias formais. Um modelo influenciado pelo *new journalism* americano (e mesmo pela vocação literária de um diretor como Ivan Ângelo no *Jornal da Tarde*), suplantado, no entanto, pela sóbria standartização dos manuais de redação e pela hegemonia dos textos curtos, a partir do sucesso de jornais de leitura rápida e forte apelo visual, como o *Sunday Times*, na década de 80.

Pessoalmente, acho que o jornalismo me ajudou no que diz respeito a uma certa depuração de linguagem. Prezo o texto curto, incisivo, direto, sem floreios _ o velho Graça tem altar aqui em casa. O jornalismo obriga à concisão. Foi benéfico. Mesmo na fase maravilhosa do *Jornal da Tarde*, quando ousadias eram admitidas (escrevi reportagens em que apareciam diálogos e usei até travessões como índice de fala), havia a preocupação com o texto enxuto. É possível, porém, que um escritor dado a barroquismos se sinta tolhido por essa exigência do jornalismo. A esse só resta recomendar que pratique a literatura opulenta na qual acredita (longe da qual é mantido em seu cotidiano profissional) até mesmo como uma vingança contra a magreza do texto jornalístico.²⁸⁹

Da mesma forma que as primeiras páginas dos jornais, a literatura contemporânea parece não ter como fugir de uma questão colocada pela realidade brasileira: a violência. Mas seria a violência, tal qual a que se encontra nos livros de um ex-repórter policial como Marçal Aquino, apenas um tema ou uma nova linguagem? Ou melhor, uma contralinguagem, capaz de explicar não a tão procurada identidade

²⁸⁷ Trecho do depoimento de Bernardo Carvalho. Ver apêndice, p. 330-331.

²⁸⁸ Trecho do depoimento de Marçal Aquino. Ver apêndice, p. 365-369.

²⁸⁹ Idem.

brasileira, mas a sua impossibilidade? Ou, quem sabe, uma nova tentativa de reestabelecer uma aproximação cultural com as classes populares, uma das bases do discurso de construção de identidade nacional?

Se hoje esta negociação se faz preponderantemente pela música, pela TV e pelo esporte, historicamente o processo de construção da nação teve como base o jornal e a literatura, como aponta Benedict Anderson em *Imagined communities*. “Num certo sentido, o livro foi a primeira *commodity* produzida no modelo moderno de produção em massa [...] Sob esta perspectiva, o jornal é simplesmente uma ‘forma extrema’ de livro, um livro vendido numa escala colossal, mas com uma popularidade efêmera. Poderíamos dizer: *best-sellers* por um dia.”²⁹⁰ O consumo diário de jornais é visto por Anderson como uma “extraordinária cerimônia de massa”.²⁹¹ Em seu anonimato, o leitor compartilha as mesmas histórias com outros leitores, reafirmando um dos pilares da comunidade imaginada: a existência de um repertório em comum entre as diversas classes.

A literatura brasileira foi capaz de trazer ao centro do palco uma legião de excluídos, alcólatras, loucos, analfabetos, esfomeados, criminosos, só para citar alguns personagens de três jornalistas escritores combativos, Lima Barreto, Graciliano Ramos e João Antonio. Mas qual seria o papel do escritor num momento em que “a literatura como um meio não mais ocupa um lugar centrar na formação das identidades e culturas nacionais”, como reconhece Andreas Huyssen?²⁹² Em que o livro virou um produto supérfluo como outro qualquer? E mesmo perdeu um de seus maiores trunfos: a perenidade.

A falência desse projeto de identidade nacional que a todos abarcava, suavizando as diferenças gritantes, pode estar diretamente relacionada à emergência da violência na música do *funk* e do rap, no cinema e na literatura brasileira contemporânea. Seu reflexo é a criação de Estados paralelos, “faroestes” urbanos onde a lei do mais armado prevalece, mas cujas fronteiras cada vez mais ambíguas e ziguezagueantes permitem vez por outra a entrada de um “invasor”, como o protagonista do livro/filme de Marçal.²⁹³

O Brasil vive um momento em que a violência deixa de ser problema localizado nesta ou outra área periférica, neste ou outro grupo social, para se disseminar além da faixa de guerra. A violência, nos livros de Marçal Aquino, não é mais uma questão de classe, mas está difusa por toda a sociedade. Trata-se da violência da periferia contra o bairro rico, do homem contra a mulher, de amigo contra amigo, de matadores profissionais contra desconhecidos. O próprio amor é visto sob esta versão contemporânea da educação pela faca como um “objeto pontiagudo”.²⁹⁴

É uma violência que extrapola as fronteiras ficcionais. No rastro do cinema americano pós-*Pulp fiction*, do novo cinema latino-americano (cujo melhor exemplo é o mexicano Amores brutos), Ação entre amigos, Os matadores e O invasor vêm se juntar a vários filmes brasileiros cuja linguagem _ e não só o tema _ é a violência. Assim como alguns roteiros assinados por Marçal Aquino, muitos foram baseados em livros, como Cidade de Deus e Carandiru. Outros, na cobertura jornalística, como O documentário Ônibus 174, sobre o assalto que parou o país em frente à TV. Mesmo sem ter sido filmada, também é documentária toda a nova memorialística do cárcere, ditada por Luiz Alberto Mendes (Memórias de um sobrevivente), Jocenir (Diário de um

²⁹⁰ ANDERSON, 2003, p. 34-35.

²⁹¹ Ibidem. p. 35.

²⁹² HUYSSSEIN, 2000, p.2.

²⁹³ AQUINO, 2002.

²⁹⁴ AQUINO, 1999.

detento), Hosmany Ramos (Marginália), André du Rap (Sobrevivente) e Férrez (Capão pecado), entre outros, muitos deles conhecidos a partir da antologia *Letras da liberdade* (em que cada detento era apresentado ao público de fora por um escritor consagrado). Uma literatura que recusa a estetização do real e se abre a pivetes, traficantes, ladrões, *rappers*, homicidas e excluídos em geral, capazes de falar diretamente sobre um tema que conhecem como ninguém, a violência, só que agora dispensando a mediação de jornalistas ou escritores.

Não é à toa que um autor como Marçal Aquino venha sendo tão requisitado pelo cinema. Melhor do que ninguém, ele representa um novo realismo, minimalista, que prevê uma hiperatenção à materialidade dos objetos e à concretude das palavras, praticamente excluindo o poético e o melodramático. Ao se concentrar nos detalhes, exhibe um olhar fotográfico _ melhor dizendo, cinematográfico _ em sua ficção.

Há duas formas de fazer esse movimento com a lente literária: pelo choque do real, sem estetização, representado pelo documentário (no cinema) e pela produção memorialística (na literatura), ou por sua desfamiliarização. O realismo de Marçal permite com que o leitor dispense o cinema e literalmente veja a cena. Quando acha que já sacou o truque do autor, que esse ilusionismo cinematográfico vai se repetir *ad eternum*, ele desestrutura a narrativa naturalista, como faz nos contos “Bianca, 17” e “Dez maneiras infalíveis de arrumar um inimigo”.²⁹⁵ Mas essa desfamiliarização, em vez de minar o efeito de suspensão da descrença, acaba por reforçá-lo.

Não se deve cair na esparrela de culpar a globalização por tudo _ ainda mais por uma tensão social que é endêmica na sociedade brasileira. Mas, numa comparação com a literatura produzida entre os anos 60 e 80, é possível ver como a questão da violência reflete a progressiva transformação do Estado-Nação dentro da ordem global. A violência descrita na ficção e nos relatos da luta-armada e da tortura foi fruto do recrudescimento do Estado durante a ditadura. A violência contemporânea, de sua omissão como regulador das demandas e choques entre as diversas classes, seja por culpa do mercado global, dos fundos monetários internacionais ou até da própria globalização do crime e do narcotráfico. O que se percebe é que a diminuição do poder do Estado em países periféricos como o Brasil não levou à democracia, mas a uma anomia. Como afirma Beatriz Sarlo:

Em vários casos atuais, as conseqüências culturais da dissolução da Nação não é a emergência de uma comunidade apta a inventar novas formas de ação, mas uma sociedade desintegrada, onde todas as frações lutam umas contra as outras mesmo quando acham que estão lutando pela mesma causa. O compactamento das classes, se ele alguma vez existiu, desapareceu e uma profunda fratura segue dividindo empregado de desempregado, habitantes pobres das cidades de grupos marginais, famílias empobrecidas de seus próprios filhos que embarcam na violência e, por último, mas não em último lugar, intelectuais públicos de suas audiências.²⁹⁶

Além da cultura e da violência, a cidade parece ser o terceiro tema subjacente à nova ficção. Nos romances de Bernardo Ajzenberg, São Paulo é onipresente. Tanto em *A gaiola Faraday*, em que um engenheiro desempregado surta e vai viver na rua, vigiando de longe sua família, quanto em *Variações Goldman*, em que um arquiteto judeu descobre que sua mulher engravidou, mesmo ele sendo estéril, o escritor constrói

²⁹⁵ AQUINO, 1999, p. 83-88 ; AQUINO, 2001, p. 12-26.

²⁹⁶ SARLO, 2001, p. 7.

um retrato da classe média alta paulistana cuja vida se concentra entre Pinheiros, Jardins, Moema e ao redor da Avenida Paulista, a partir de personagens desencantados que parecem caminhar em círculos no cenário da megalópole.

Mas é nos textos fragmentados de *Eles* eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato, que a cidade se mostra como protagonista absoluta. Cumbica, Jardim Varginha, Jabaquara, Praça da Sé, Loteamento Olinda: em *flashes* rápidos, a grande São Paulo que brilha não é muito diferente da dos jornais, com seus grandes e pequenos crimes, histórias banais e téticas, gente acomodada e revoltada. Ruffato diz que a influência não vem de fazer, mas de ler jornal. Ele fornece a matéria-prima para sua ficção: mais exatamente a vontade de explorar “o que haveria de possibilidades por trás dos dramas ali expostos”.²⁹⁷ E, de fato, esse livro radicalmente sem concessões, em que a ruptura da linguagem e das estruturas formais se aproxima do que de melhor foi feito em meio ao experimentalismo dos anos 60, transcende os limites do jornalismo para colocar-se do outro lado, do ponto-de-vista das pessoas citadas nas colunas sociais ou nas páginas de polícia. Elas podem pertencer à classe média, como o homem que tem diálogos imaginários com um vizinho morto num seqüestro relâmpago. Ou a uma família de mendigos que divide um barraco com ratos. Podem ser qualquer um, como a mulher que enlouquece depois que a filha pequena desaparece na volta da escola. Ou um ser especial, como Crânio, o “intelectual” da favela.

Estas histórias fortes, em que a violência não é explícita, mas latente, são entremeadas pela descrição de classificados eróticos, cardápios de restaurantes, horóscopo, orações a Santo Expedito, como se alguém folheasse a cidade como folheia um jornal num 9 de maio qualquer, e entrasse na pele de cada um de seus personagens. E de lá só saísse, dias depois, ainda machucado.

9 MOMENTO JORNALÍSTICO 2000

Como vivem hoje os escritores jornalistas? No limite. Exatamente como no *reality show* homônimo, no final dos anos 90 as redações passaram por um encolhimento que mais parece uma dança das cadeiras. A cada rodada de “passaralhos” _ termo usado na imprensa para definir as reengenharias que periodicamente colocam uma parte dos jornalistas na rua _ dezenas de vagas são congeladas, profissionais mais velhos e salários mais altos sacrificados. No momento jornalístico de 2000, já não há mais espaço para pauteiros, redatores e revisores, substituídos pela figura multifuncional do editor. Isso faz com que, com raras exceções, o escritor já não encontre no jornalismo o emprego estável que subvencionaria sua literatura.

Nesse momento de forte concorrência e dedicação integral ao trabalho, talvez seja hora de refazer a questão de João do Rio, como sugere Sérgio Alcides. Seria a aspiração literária prejudicial para o jornalismo?

Talvez na época de João do Rio fosse diferente. Na nossa, acho que a atividade jornalística é prejudicial aos aspirantes à literatura. Primeiro, porque é uma profissão hoje muito especializada, que requer uma grande dedicação. Segundo, porque não está fácil se manter nesse mercado de trabalho, o que significa que as empresas estão bem mais à vontade para explorar a dependência da mão-de-obra: o sujeito é simplesmente obrigado a trabalhar um número de horas muito superior ao previsto em contrato, e não sobra tempo para mais nada. Terceiro, porque o ambiente profissional também absorve demais, já que a relação com os colegas é altamente competitiva e pautada mais por uma

²⁹⁷ Trecho de depoimento de Luiz Ruffato. Ver apêndice, p. 363-365.

lógica de prestígio do que por valores estritamente profissionais ou mesmo econômicos – o que além disso significa que jornalistas interagem sobretudo e quase que exclusivamente só com outros jornalistas (inclusive no amor, no sexo, no cinema, no esporte, e nos avessos de todas essas coisas também).²⁹⁸

Com a transformação do jornalismo num campo à parte, tanto da literatura quanto da política, também para o repórter o corpo-a-corpo com a realidade estaria sendo substituído por uma relação puramente instrumental com a informação.

Na corte “excêntrica” do jornalismo ocorre uma distorção: todo o mundo fora dela desaparece debaixo de uma curiosa instrumentalização profissional (o mundo e os outros só existem enquanto objeto de “pauta”). O jornalista é, então, um ótimo conhecedor de outros jornalistas. Quanto ao conhecimento de si, para ele é conhecer um jornalista a mais – pois o que é alguém que dorme seis horas, passa uma hora em locomoção, uma hora em atividades fisiológicas (alimentação, excreção etc.) e durante as demais 16 horas se ocupa do jornalismo, da manutenção de seu emprego como jornalista e da economia do seu prestígio dentro do meio jornalístico? [...] Quando digo que o jornalista se especializou não é que ele se especializou num assunto (por exemplo, o jornalismo político, o jornalismo policial, o jornalismo cultural). Na maioria dos casos, essa especialização “dentro” do jornalismo, ou a partir dele, ou não se implementou completamente (lembro de ter tido um chefe na Editoria Internacional que antes era chefe da Editoria de Esportes) ou simplesmente decorre de outra especialização – esta sim a mais importante: o jornalista é um especialista em jornalismo: como fazer uma pauta, a redação de uma legenda, a apuração de uma notícia, a cobertura de um “setor”, o cultivo das “fontes”, essas coisas. De modo que, com relação à matéria do mundo, a espessura das coisas, o barro geral, que é a matéria da literatura, o jornalista chega aí de uma maneira admiravelmente variada, mas quase que sempre superficial (quando não leviana mesmo); vai borboleteando, aqui e ali, desempenhando sua profissão cuja importância é indiscutível, só que por sua própria inscrição nos tempos atuais se limita à superfície. Mas a literatura que se atém à superfície é o mesmo que nada – e é por isso que o momento literário se aproxima perigosamente desse “nada”.²⁹⁹

A virada do século marca uma segunda inversão. Enquanto o escritor se profissionaliza – não só com seus livros, mas trabalhando para o mercado editorial como tradutor, adaptador, revisor, *ghost writer*, parecerista etc. –, as relações de trabalho na imprensa se terceirizam. “O escritor tende a se profissionalizar e o jornalista tende a se desprofissionalizar, a meu ver, já que estão mudando drasticamente as relações de trabalho no Brasil”, aponta Luciano Trigo.³⁰⁰ De fato, a recessão mundial e o fim da paridade do dólar com o real levaram a um aumento de custos de produção (de papel, equipamentos, softwares e programações de TV importadas) e financeiros (já que boa parte dos órgãos de imprensa tinha se endividado para a instalação de novos parques gráficos, sem a contrapartida do aumento das verbas publicitárias) das empresas de comunicação. Cortar encargos trabalhistas, contratando pessoas jurídicas e não

²⁹⁸ Trecho do depoimento de Sérgio Alcides. Ver apêndice p. 378-384.

²⁹⁹ Idem.

³⁰⁰ Trecho do depoimento de Luciano Trigo. Ver apêndice, p. 360-363.

funcionários, foi uma forma que muitos órgãos de imprensa encontraram para diminuir seus custos. O jornalista também vê na terceirização uma forma de driblar os altos impostos cobrados dos assalariados, aumentando sua renda indiretamente, na falta de um aumento real. Mas perde todas as suas garantias trabalhistas.

A desaceleração da atividade econômica levou a circulação de jornais em todo o mundo a cair 0,35% em 2002, segundo balanço divulgado no dia 9 de junho de 2003, em Dublin, durante o 56 Congresso Mundial de Jornais (WAN). Foi o segundo ano consecutivo de queda na circulação paga de jornais. No Brasil, a situação foi mais drástica: os jornais tiveram uma queda de 9,1% em suas vendas em 2002.³⁰¹

A resposta das empresas de comunicação foi a terceirização, transformando o empregado em *free-lancer* e a demissão pura e simples. Só em 2001, foram demitidos 6.877 jornalistas em todo o Brasil, segundo dados divulgados pela Federação Nacional dos Jornalistas (Fenaj).³⁰² A partir de uma base menor, que enfrenta ainda a concorrência dos milhares de jornalistas formados por universidades públicas e privadas despejados semestralmente no mercado, a pirâmide salarial do jornalista tende a ficar a cada dia mais aguda. Apesar do aumento de responsabilidade e de carga horária, não foram poucos os escritores jornalistas que assumiram cargos executivos, porque oferecem, além de um salário maior, eventual participação nos lucros e outros benefícios.

A concentração econômica fez com que grande parte dos escritores jornalistas tenha se cruzado em duas redações específicas: O Globo e a Folha de S.Paulo, os dois maiores jornais do eixo Rio-São Paulo. Assim como o Correio da Manhã até a metade do século passado, o Diário Carioca, a Última Hora e o Jornal do Brasil nas décadas de 50 e 60, e o Jornal da Tarde, mais recentemente, os dois jornais podem ser considerados os novos celeiros de vocações literárias. Mas estão longe de funcionar com estufas. “O jornalismo brutaliza as pessoas, mas ao mesmo tempo as torna mais ligadas à realidade”, compara Bernardo Ajzenberg. “A literatura faz o contrário, torna o homem mais sensível, mas, ao mesmo tempo, tende a prendê-lo num mundo virtual.”³⁰³

Não surpreende que a maior parte dos escritores jornalistas da nova geração esteja radicada em São Paulo e que se dedique a uma literatura urbana. Há toda uma

questão geoeconômica aí. Com a decadência das revistas semanais nos moldes de O Cruzeiro, Manchete e Fatos e Fotos, o principal centro produtor de revistas deslocou-se para a capital paulista, especialmente a partir do lançamento da Veja, em 1968, pela Editora Abril.

A literatura carioca ainda sobrevive, assim como seu jornalismo, que se ressentiu da perda de milhares de postos de trabalho com a falência da editora Bloch e da TV Manchete, a crise que levou o Jornal do Brasil a terceirizar e reduzir ao mínimo sua equipe e às organizações Globo (TV aberta, a cabo, rádio e jornal) a praticamente congelar suas vagas. Várias sucursais de jornais e revistas foram fechadas, passaram a trabalhar com *free-lancers* ou diminuíram o tamanho de suas representações. Desde a década de 50, o número de jornais vêm diminuindo de forma assustadora no Rio. De 22 diários, a cidade passou para 16 na década seguinte e sete, 20 anos depois. Hoje, conta com quatro jornais de grande circulação (O Globo, Extra, O Dia e Jornal do Brasil), enquanto a Última Hora e Gazeta Mercantil enfrentam crises sem precedentes. Mas, se não tem o mesmo peso do paulista, o jornalismo carioca não sofre como o mineiro e o nordestino, que, assim como sua literatura, perderam repercussão em termos nacionais.

³⁰¹ Fonte: Jornal Valor Econômico, 10 jun. 2003, p.15.

³⁰² Informações que constam da reportagem “Onde falta pão”, publicada pela revista Carta Capital, em 12 de fevereiro de 2003.

³⁰³ Trecho do depoimento de Bernardo Ajzenberg. Ver apêndice, p. 327-330.

Nesse sentido, o Sul do país sobrevive como um caso à parte, onde o mercado editorial é sustentado por um público local que é um dos principais consumidores de livros e jornais do país.

Um fato revelado pela pesquisa é que, surpreendentemente, as mulheres continuam sendo uma pequena minoria entre os escritores jornalistas. A questão de gênero merece ser levantada, já que a proporção de jornalistas do sexo feminino chega a mais da metade das redações dos principais órgãos de imprensa. No entanto, apesar desta massa de mulheres ter ocupado seu espaço nos jornais, a literatura brasileira continua sendo um lugar para homens. Dentre as jornalistas escritoras contemporâneas, as poucas exceções são Cintia Moscovich e Heloisa Seixas.

9. 1 Reconfiguração do conteúdo

Se o processo recessivo que, desde o final dos anos 90, assola o Brasil forçou essa reconfiguração do tamanho das redações, o que a permitiu foi, sem dúvida, a introdução do computador na década anterior. Com seu ganho em velocidade, a informatização fez com que o mesmo repórter fosse capaz de bater quatro ou cinco matérias no mesmo dia. E não foi só isso: várias atividades entraram em extinção. Redatores foram substituídos por corretores ortográficos; revisores dispensados pela supressão da etapa _ tão propícia a empastelamentos _ em que o texto datilografado em lauda do repórter, já modificado à mão pelo redator, ia para as oficinas ser montado. Pauteiros perderam sua razão de ser depois que a informação em tempo real, as agências de notícias dos grandes jornais e os *e-mails* das assessorias de imprensa ofereceram a possibilidade de se fazer um jornal inteiro praticamente sem sair da redação. Com isso, “a informação, além de um bem simbólico, tornou-se um bem econômico, uma mercadoria”.³⁰⁴

Ao mesmo tempo em que permitiu o enxugamento das redações, o computador proporcionou um aumento real no mercado de trabalho e no salário dos jornalistas. Pelo menos entre 1999, quando o Brasil viveu o *boom* dos sites de conteúdo jornalístico na internet, e 2001, momento em que essa bolha de crescimento estourou.

Com comandos para cortar e colar, para deletar sem pena de palavras e trechos indesejados, o computador mudou a forma como o jornalista escrevia seus textos na época da lauda e da máquina de escrever. Antes, por mais que fosse possível rasurar e mesmo cortar com um estilete o trecho abolido, colando um pedaço da lauda a outro, o processo era extremamente artesanal. Em geral, o repórter tinha que pensar antes de escrever (pelo menos o lide e o sublide), estruturar a eventual divisão em coordenadas, e só depois deixar o texto correr. Hoje, quando errar, voltar atrás e refazer já não são empecilhos, pensar e digitar tornaram-se quase concomitantes.

O uso de um processador de textos muda nossa maneira de escrever _ e não só porque estamos nos valendo de novas ferramentas para dar cabo da tarefa, mas também porque o computador transforma fundamentalmente o modo como concebemos nossas frases, o processo de pensamento que se desenrola paralelamente ao processo de escrever. Podemos ver essa transformação operando em vários níveis. O mais básico diz respeito a simples volume: a velocidade da composição digital _ para não mencionar os comandos de voltar e o verificador ortográfico _ tornam muito mais fácil aviar dez páginas num tempo em

³⁰⁴ ABREU, 2002, p. 35.

que teríamos conseguido rabiscar cinco com caneta e papel (ou uma Smith-Corona).³⁰⁵

A literatura não passou incólume pela informatização. Depois de 23 anos sem escrever ficção, Carlos Heitor Cony atribuiu sua volta, com o estrondoso sucesso de *Quase memória*, publicado em 1995, não ao fim da censura ou mesmo do patrulhismo ideológico que o perseguiu durante e logo após a ditadura. “A culpa foi do computador. Eu comecei a usar para fazer a crônica e achei que tinha ficado tão fácil escrever que comecei a escrever ficção”, conta.³⁰⁶

Em *Quase-memória*, seu primeiro romance escrito no computador, Cony remexe as lembranças de sua relação com o pai, também jornalista, na primeira metade do século passado. E também de um momento em que as redações foram profundamente afetadas pela mecanização da escrita.

A geração do meu pai tinha um apelo de boemia. Não eram necessariamente bêbados, isso foi na minha fase, vários de nós lutaram com o alcoolismo, Ubaldo, Ruy, Mário Prata, Fernando Moraes. Na época do meu pai, não. Era uma boemia romântica. O cara gostava de ficar na rua até tarde, frequentava cabarés e cafés. O jornal não tinha hora pra sair, o expediente ia até de madrugada. Sabe *A Conquista*, de Coelho Neto? A geração do meu pai viveu um resquício dessa boemia. Essa geração foi aposentada pela máquina de escrever. Meu pai chegava a digitar, mas não conseguia pensar com os dedos na máquina. E o Getúlio, por volta de 1942/43, muito pressionado pelo sindicato dos gráficos, fez uma lei dizendo que os gráficos não eram mais obrigados a trabalhar com textos escritos à mão. Na época, 90% dos repórteres escreviam à mão, em tiras. Mas a luz batia, o grafite do lápis brilhava e o gráfico forçava a vista. Então foi proibido. Só gente do porte de Chateaubriand e Mário Rodrigues pôde continuar a escrever à mão. Os repórteres e redatores tiveram que se mecanizar. Isso fez com que viesse uma outra geração. O que coincidiu com a importação das técnicas americanas pelo *Diário Carioca*, depois pelo *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil* e *O Estado de S.Paulo*. Começou junto o reinado do *copidesque* e o da máquina de escrever.³⁰⁷

O processo de escrever direto à máquina foi mais disseminado entre os jornalistas do que os escritores, que tiveram alguma dificuldade de adaptar o ritmo literário ao novo método mecânico. Mas, com um pouco de prática, o cérebro passa a ser uma verdadeira máquina de escrever, como informa Monteiro Lobato, em correspondência a Oliveira Viana, datada de 1934, a quem aconselha aposentar a velha pena. “Vais ver como a máquina te alerta o pensamento. Cada pancadinha é uma chicotada que repercute nas células cerebrais e fá-las pular.”³⁰⁸

Com o tempo, a máquina de escrever se tornou extremamente familiar, uma imagem arquetípica para “a mistura de fascinação e medo que o novo mundo

³⁰⁵ JOHNSON, 2001, p. 105.

³⁰⁶ Trecho do depoimento de Carlos Heitor Cony. Ver apêndice, p. 295-301.

³⁰⁷ Idem.

³⁰⁸ LAJOLO; ZILBERMAN, 1996, p. 110.

tecnológico inspirava nos escritores brasileiros, submetidos a um período em que as percepções da tecnologia e da relação entre a produção cultural e os artefatos modernos estavam em mudando muito rápido”.³⁰⁹ A relação entre a máquina e o jornalista passou a ser essencial, como registra o repórter Davi Nasser. Ele não pode mais se dar ao luxo de escrever à mão, como um romancista ou poeta.

Escrevo desde menino, e [como] não tenho boa dicção, eu passei a pensar com os dedos, uma estranha transferência da hipófise para a tiróide e da tiróide para as pontas dos dedos. Eu tenho a impressão de que, quando eu escrevo, caio numa espécie de transe. Não estou falando isso para me auto-elogiar _ conheço minhas limitações _, mas tenho a impressão de que não estou usando a cabeça quando estou escrevendo. Tenho a impressão de que, se eu não usar os dedos e a máquina, eu não consigo me expressar.³¹⁰

A máquina de escrever marca uma ruptura com a tradição oral. Se originalmente o autor era um ditador _ no tempo dos rolos de pergaminho o texto pensado era necessariamente registrado por outra pessoa _ com o tempo passa a pensar conforme escreve: à mão.³¹¹ O processo é mais lento, mas permite o fluxo de raciocínio, que se vale do milésimo de segundo passado entre o pensar e o começar a escrever. Tempo que é diminuído conforme a velocidade do datilógrafo avança, da máquina de escrever para o computador. Neste exato momento, a forma como escrevo é quase uma volta ao modelo oral. Um ditador eletrônico permite que eu não toque nas teclas do computador e que escreva na mesma velocidade com que sou capaz de falar. Mas o que uma nova tecnologia pode significar em termos de escrita?

Aquele que escreve na era da pena, de pato ou não, produz uma grafia diretamente ligada a seus gestos corporais. Com computador, a mediação do teclado, que já existia com a máquina de escrever, mais que se amplia, instaura um afastamento entre o autor e seu texto. A nova posição de leitura, entendida num sentido puramente físico e corporal ou num sentido intelectual, é radicalmente original: ela junta, e de um modo que ainda se deveria estudar, técnicas, posturas, possibilidades que, na longa história da transmissão do escrito, permaneciam separadas.³¹²

³⁰⁹ SUSSEKIND, 1997, 104.

³¹⁰ NASSER /s.d./ apud MAKLOUF, 2001, p. 49-50.

³¹¹ Para uma história material do livro, do jornal e das técnicas de escrita e impressão e das mudanças introduzidas pelo computador, ver CHARTIER, 1998, p. 24.

³¹² CHARTIER, 1998, p 16.

Com a informática, os caracteres passam a ser impressos na tela à velocidade da luz. Se a criação é facilitada, essa agilidade também induz a um texto mais curto e de leitura mais rápida, com eventuais supressões de letras e expressões, dando origem a novos dialetos, como o inventado pelos jovens adeptos do ICQ (programa de “*instant messenger*” que permite a comunicação instantânea entre os usuários da internet). A informática oferece ainda a possibilidade de uma escrita sem rasuras, para desespero da crítica genética. Entre outras coisas, o manuscrito sem rascunho do computador impede a distinção entre uma escritura emotiva e uma racional. A mão não traça mais as letras.

O mesmo processo ocorria com a máquina de escrever, mais havia uma proximidade maior entre a mão e a máquina, e o escritor podia ainda rabiscar ou corrigir nas entrelinhas. Antes do microcomputador, podíamos ainda desenhar as letras e mascarar pudicamente nossos sentimentos e afetos atrás de sua forma convencional, embora a verdade estivesse logo desvelada para o leitor perspicaz por intermédio da inclinação e da altura das letras, do traço fino ou largo, rígido ou solto ou mesmo da análise ótica e informática.³¹³

Em compensação, o computador também dá origem a novas formas de narrativa, tanto jornalística quanto literária, oferecendo recursos de hipertexto, combinando *desing*, texto, foto, vídeo, arte, infográficos, animação, *slide shows*, áudio, *links*, facilitando a atualização e permitindo a interatividade, por meio de *chats*, *blogs*, *quiz*, *polls*, *games*. Ao contrário da mídia tradicional, é possível conciliar formas lineares e não-lineares na narrativa multimídia. E atribuir ao mesmo indivíduo as funções de autor, editor, divulgador e distribuidor.

Entre 1960, quando foi apresentado o primeiro texto processado por computador, a 1974, quando os grandes jornais começaram a digitalizar suas edições, a começar pelo *The New York Times*, foram dados os primeiros passos para se criar uma imprensa informatizada. O processo acelerou-se com o lançamento do *personal computer* em 1981, e a criação das bases para a internet, em 1983. Na década de 90, os grandes jornais e agências de notícia brasileiros entraram na *web*. E passaram a atualizar suas edições on-line em tempo real.

Mas a massificação da internet coloca várias questões para o jornalismo, entre elas a dicotomia entre propriedade intelectual e função social da imprensa. Numa era

³¹³ WILLEMART, 1999, p.82.

de altíssima reprodutibilidade técnica, a informação pode ser pirateada de várias formas: do plágio grosseiro, em que a notícia é reproduzida na íntegra, com exceção do nome do autor e de onde foi tirada, à apropriação por *blogs* e sites que criam links para o texto original. As notícias podem ainda ser simplesmente repassadas via correio eletrônico. E, dependendo de sua importância, circularem mais e mais rápido do que se impressas num grande jornal. Mas essa divulgação de material alheio seria diferente do que faz um jornal impresso quando reproduz conteúdo de outro sem autorização (e pagamento)? Se o leitor já não precisa pagar para ter acesso às matérias de um jornal, e se mesmo os grandes órgãos de imprensa têm como prática usar as informações atualizadas pelos sites uns dos outros, muitas vezes dispensando a intermediação das agências de notícias, quem vai custear o trabalho jornalístico? E, por vias tortas, a literatura brasileira?

10 ROMANCES X REPORTAGENS

Cem anos depois, com a exceção da alta incidência de LER (Lesão de Esforço Repetitivo), causada pela dupla jornada à frente do computador, os prós e contras de um escritor trabalhar na imprensa não diferem muito dos relacionados pelos contemporâneos de João do Rio. Entre os pontos favoráveis, os 22 entrevistados destacaram: disciplina, prática diária da escrita, exercício da clareza e da concisão, ampliação de contato com o mundo. Entre os contra: baixos salários, longas jornadas de trabalho, estresse, competitividade e mesmo a tendinite, que pode levar a literatura a uma regressão tecnológica. “Na era da informática, a questão do contra é física: lesão por esforço repetitivo e vista cansada podem obrigar o escritor a escrever a lápis”,

comenta Toni Marques.³¹⁴ “Sem acumpuntura, perco os movimentos do meu braço direito”, lamenta Ronaldo Bressane.³¹⁵

Embora não seja uma pesquisa quantitativa e parta de uma amostragem pequena _ apesar de significativa _ do universo dos jornalistas escritores brasileiros, é possível afirmar que, ao contrário de 1900, o lado positivo de trabalhar na imprensa foi mais lembrado do que o negativo. Hoje, a pergunta de João do Rio _ “o jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária?” _ seria respondida com um empate entre os que a julgam “útil” e os que acreditam que seus prós e contras se equivalem.

Dos 22 entrevistados, nove disseram que a atividade na imprensa é positiva para um escritor. Outros nove afirmaram que tanto ajuda quanto atrapalha. Três a consideraram prejudicial. E um não respondeu.

A possibilidade de viver da escrita foi considerado o principal ponto a favor do jornalismo. “Eu não possuo outra habilidade que não a de trabalhar com a palavra. É isso que me sustenta”, explica Cadão Volpato.³¹⁶ A falta de tempo e a esterilização da linguagem, seriam os dois fatores mais prejudiciais. Para escritores como Antonio Fernando Borges:

A linguagem do jornalismo é, sem dúvida, muito mais pobre do que a gama de ricas possibilidades da literatura – em termos formais, temáticos e de vocabulário. Nesse sentido, o hábito do jornalismo pode ser limitante. Prova disso é que, quase sempre, a primeira incursão de jornalistas na literatura peca pela pobreza vocabular, frasal, temática. E isso não é de hoje: compare-se o Machado de Assis dos romances e contos com o das crônicas diárias e semanais de seu ganha-pão. Há um abismo entre os dois. Claro que existem exceções, e é possível alguém fazer grande literatura com vocabulário restrito e securo formal – mas para isso deve-se tomar a “providência” de ser um Graciliano Ramos, por exemplo[...] ³¹⁷

Os prós e contras do trabalho na imprensa para quem pretende ser escritor foram resumidos por Juremir Machado da Silva: “Ensina a síntese e a prática do texto constante. Corta a imaginação e favorece o realismo banal.”³¹⁸ Se eventualmente a ficção pode compartilhar dos mesmos temas do jornalismo, o grande diferencial entre um e outro gênero reside na linguagem, apontam os autores que atuam nos dois campos. Na literatura, “a palavra não é vista como portadora de informação e sim de significação. Ela muda totalmente de estatuto. E a imaginação e a memória (pessoal e literária) atuam o tempo inteiro”, diz Heitor Ferraz.³¹⁹

Na imprensa, a linguagem muitas vezes é empobrecida pela falta de tempo hábil para uma elaboração formal. Fatores como a standartização, o espaço pré-determinado pela diagramação e a própria necessidade de comunicação com uma ampla gama de leitores também podem fazer com que o texto jornalístico diminua o repertório e até mesmo bloqueie a capacidade de expressão e a imaginação de um escritor. É como se,

³¹⁴ Trecho do depoimento de Toni Marques. Ver apêndice, p. 387-390.

³¹⁵ Trecho do depoimento de Ronaldo Bressane. Ver apêndice, p. 374-378.

³¹⁶ Trecho do depoimento de Cadão Volpato. Ver apêndice, p. 332-334.

³¹⁷ Trecho de depoimento de Antonio Fernando Borges. Ver apêndice, p. 321-324.

³¹⁸ Trecho de depoimento de Juremir Machado da Silva. Ver apêndice, p. 357-360.

³¹⁹ Trecho de depoimento de Heitor Ferraz. Ver apêndice, p. 347-350.

para escrever reportagens e ficção, ou poesia, ele tivesse que utilizar outra musculatura, eventualmente atrofiada pelo exercício diário na imprensa. Em seus depoimentos, muitos usaram a metáfora “trocar de canal” para expressar a necessidade de sair do automático e conectar-se a suas emoções. Mas não é fácil desligar o objetivo e ligar o subjetivo.

As linguagens literária e jornalística são “registros diferentes”, assinala Luciano Trigo.³²⁰ Mais do que isso, seriam como “azeite e água”, para Carlos Herculano Lopes, duas linguagens que “não podem se misturar”.³²¹ Outra comparação

seria usada por João Gabriel de Lima: o jornalista seria tão diferente de um escritor quanto um torneiro mecânico de um físico nuclear.³²² Os dois ofícios teriam “naturezas distintas”, parece concordar Luiz Ruffato, por sinal, ex-torneiro mecânico.³²³

“Se quiser ser escritor, não escreva como jornalista”, pontifica Juremir Machado da Silva.³²⁴ São “linguagens opostas”, radicaliza Bernardo Ajzenberg, para quem uma tentativa de síntese pode ser fatal para o ficcionista.

Considero prejudicial, sim, na medida em que se trata de duas linguagens em última instância opostas entre si. A mente do jornalista funciona e deve funcionar de modo diferente da mente do escritor. Na inevitabilidade, porém, de se exercerem ao mesmo tempo as duas atividades, o ideal é extrair do jornalismo alguns aspectos que podem ajudar na literatura. Refiro-me à capacidade de observação, à precisão na narrativa de certas cenas mais detalhadas e, de certo modo, à capacidade de resolver com alguma rapidez problemas de construção sintática. Mas não há dúvida de que são duas atividades muito diferentes e de que o escritor pode ser facilmente esmagado pelo jornalista.³²⁵

Quando esta pesquisa foi computada, em janeiro de 2004, oito dos entrevistados tinham deixado de trabalhar *ful-time* como jornalistas, mas mantinham seus nomes na imprensa ou internet como jornalistas *free-lancers*, cronistas, colunistas, ensaístas, críticos literários. E até como escritores.

É uma opção, como define Sérgio Rodrigues, autor de *O homem que matou o escritor*, “economicamente muito menos viável e esteticamente muito mais ambiciosa”.³²⁶ A julgar pelo título de seu primeiro livro, o temor de que o jornalista matasse o escritor o levou – assim como a boa parte dos que fizeram a ruptura – a fazer uma opção mais radical.

Na verdade, como frila, estou conciliando as duas atividades com extrema facilidade, mas ao longo de quase quinze anos da minha carreira isso foi um conflito pesado. A literatura perdia todas. Tive que interferir para não deixar o jornalista matar o escritor. Baixei um pouco

³²⁰ Trecho de depoimento de Luciano Trigo. Ver apêndice, p. 360-363.

³²¹ Trecho de depoimento de Carlos Herculano Lopes. Ver apêndice, p. 334-336.

³²² Trecho de depoimento de João Gabriel de Lima. Ver apêndice, p. 351-354.

³²³ Trecho de depoimento de Luiz Ruffato. Ver apêndice, p. 363-365.

³²⁴ Trecho do depoimento de Juremir Machado da Silva. Ver apêndice, p.357-360.

³²⁵ Trecho de depoimento de Bernardo Ajzenberg. Ver apêndice, p. 327-330.

³²⁶ Trecho de depoimento de Sérgio Rodrigues. Ver apêndice, p. 385-387.

a bola dele, abri mão de parte da renda que eu tinha, e agora os dois convivem civilizadamente. Tomara que dure.³²⁷

Não durou. Logo depois de enviar por *e-mail* seu depoimento, o escritor estava de volta às redações.

10. 1 O salto mortal

Mas será que o jornalista pode matar o escritor? Ou o livro matar o jornal?

A questão romances *versus* reportagens é antiga. Em 1859, no auge de seus 20 anos, Machado de Assis abordou o assunto em três artigos: “O passado, o presente e o futuro da literatura”, “A reforma pelo jornal” e “O jornal e o livro”³²⁸ Os textos têm em comum um certo deslumbramento pelo potencial democrático do jornalismo, que, segundo o jovem Machado, tinha o poder de “fazer tremer as aristocracias, mais do que os movimentos populares.”³²⁹ Não é o cético da maturidade, mas um jovem Machado de Assis exultante de otimismo quem escreveria que o jornalismo é “a locomotiva intelectual em viagem para mundos desconhecidos, é a literatura comum, universal, altamente democrática, reproduzida todos os dias, levando em si a frescura das idéias e o fogo das convicções”.³³⁰ O escritor se lançou na aventura de fundar um jornal, o Espelho, onde pôde escrever essas bem traçadas linhas.

O jornal apareceu, trazendo em si o gérmen de uma revolução. Essa revolução não é só literária, é também social, é econômica, porque é um movimento da humanidade abalando todas as suas eminências, a reação do espírito humano sobre as fórmulas existentes do mundo literário, do mundo econômico e do mundo social.³³¹

Machado chega a pôr a literatura numa posição inferior em relação à imprensa. “Há alguma coisa de limitado e de estreito se o colocarmos [o livro] em face do jornal”, afirma. “O jornal é mais que um livro, isto é, está mais nas condições do espírito humano. Nulifica-o como o livro nulificará a página de pedra? Não repugno admiti-lo.”³³²

³²⁷ Idem.

³²⁸ ASSIS, 1986, v.3, 944 - 963.

³²⁹ Ibidem. v.3, p. 963.

³³⁰ Ibidem. v.3, p. 945.

³³¹ Idem.

³³² Ibidem. v.3, p. 946.

A verdade é que Machado de Assis morreu em 1908, dois meses depois de publicar seu último livro, *Memorial de Aires*, sem que o livro tivesse matado o jornal nem o jornal matado o livro. Mas, em sua obra, é possível ver que o jornalista pode ter ajudado o romancista. No ano seguinte à publicação dos artigos, foi cooptado pela grande imprensa, contratado para o *Diário do Rio de Janeiro* pelo amigo Quintino Bocaiúva. Machado trabalhava na “cozinha” do jornal: escrevia e reescrevia os anúncios, as pequenas notícias, com um estilo já “nítido e limpo”...

Muito mais limpo do que a caligrafia onde se lhe expandia o nervosismo em rabiscos incríveis, em borrões de todos os feitios. A desordem de seus manuscritos, que só lhe saíam à custa de dedos manchados de tinta e inúmeras penas quebradas, chegou a tal ponto que contra ela se revoltaram os revisores do jornal, vendo-se o novo redator obrigado a aprender a escrever com um professor especialista, o calígrafo americano Guilherme Scully.³³³

E havia ainda o problema dos erros de português, frutos do déficit escolar do escritor. Conta a biógrafa Lucia Miguel Pereira que o redator não tinha muita paciência para minúcias: “Não se entendia bem com a ortografia, craseava os *a* de maneira fantasista e os pronomes eram brasileiramente caprichosos.”³³⁴ Mas, naquele momento, nenhuma dessas deficiências foi entrave para a ascensão de Machado de Assis no jornal, em que também ficava encarregado da “resenha” dos debates no Senado, deixando páginas memoravelmente irônicas sobre o assunto. Machado também ganhou reputação como crítico de teatro, assinando com o próprio nome ou sob pseudônimos a *Revista Dramática* e outras colunas, como *Comentários da Semana*, *Parte Literária*, *Conversas Hebdomadárias*, *Ao Acaso*, *Semana Literária* e *Cartas Fluminenses*. Se inicialmente o estilo do colunista é hesitante, vai ganhar consistência até se tornar inconfundível.

A importância do *Diário do Rio* na vida e na obra de Machado de Assis é imensa; convidando-o para lá, tirou-o Quintino Bocaiúva do amorismo das revistas literárias, pô-lo na obrigação de enfrentar o grande público, de dar sua opinião sobre os assuntos do dia, fê-lo refletir, pensar. A disciplina da colaboração frequente, a sensação do contato com leitores de toda a natureza amadureceram rapidamente esse rapaz de 21 anos.³³⁵

³³³ PEREIRA, 1988, p. 75.

³³⁴ Ibidem. p. 119.

³³⁵ Ibidem. p. 77.

Como muitos escritores depois dele, Machado descobriu no jornal uma forma de alargar seu universo, freqüentando rodas distintas de seu ambiente de origem, conhecendo de alto a baixo da escala social pessoas de que, como leitor, só ouviria falar. Mas o jornal também era fonte de aborrecimento. Afastado do cargo de cronista por dois anos _ seu último Comentário da Semana foi em maio de 1862 e o primeiro da coluna Ao acaso, em 1864 _, ele continuou trabalhando todos os dias na imprensa, mas de forma anônima, assinando apenas cinco textos em 23 meses. O afastamento parece ter obedecido a questões estratégicas, num momento em que o jornal desejava moderar os ataques ao governo, embora não se saiba com certeza se foi Machado que se afastou ou foi afastado da política.

Além da crônica e da crítica literária, Machado escrevia os editoriais e acumulava funções administrativas. Era “pau-para-toda-obra de funções múltiplas na redação e na administração, responsável por tudo.”³³⁶ Sobrecarregado, percebeu que teria de deixar a imprensa para voltar a escrever romances. “Nas condições em que se encontrava quando assumiu no Diário as responsabilidades que acabamos de mostrar, pôde sentir quanto esta atividade devorava o indivíduo, o privava de seu tempo e de sua liberdade”, comenta o biógrafo Jean-Michel Massa, assinalando a reação de Machado a um problema comum aos jornalistas escritores: a absorção sem limites do trabalho jornalístico.³³⁷

Em algum momento _ mais precisamente em 1878, ano da morte de José de Alencar _ foi preciso fazer a tão temida quanto desejada opção. Aquela que liberta os maiores sonhos, mas também os piores medos. E que pode ser resumida numa das frases mais citadas por escritores jornalistas de todo o mundo: “O jornalismo é uma excelente profissão, desde que abandonada a tempo”.³³⁸ Machado deixou momentaneamente de escrever para a imprensa. E, doente, decidiu tirar suas primeiras férias. Seis meses depois, publicou seu primeiro grande livro: Memórias póstumas de Brás Cubas.

Deixar o jornalismo diário foi uma aposta no escuro de Machado de Assis. “No momento, parecia errar, pois era melhor jornalista do que escritor de ficção”, julgava Lucia Miguel Pereira, para quem “as crônicas do Diário do Rio são muito

³³⁶ MASSA, 1971, p. 506.

³³⁷ Ibidem. p. 508.

³³⁸ A frase comumente é atribuída a Ernest Hemingway, que a teria copiado do escritor francês Jules Junin.

superiores aos contos da mesma época e muito superiores a Ressurreição, o primeiro romance, escrito aos 30 anos.”³³⁹ O que levaria então a este salto no escuro, repetido por tantos escritores jornalistas mais de um século depois?

Para responder a esta pergunta é preciso entender em que se diferenciam o jornalista e o escritor e por que aparentemente este lhe é superior.

10. 2 O que é um escritor

A questão fundamental para se esclarecer os termos desta discussão foi originalmente formulada por Beckett e mais tarde analisada por Michel Foucault em seu clássico ensaio O que é um autor?: Que importância tem quem fala?

Nele, Foucault demonstra que o conceito de autor literário foi fruto de um determinado momento histórico, “crucial da individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia e das ciências”.³⁴⁰ Foucault não vê o autor como um sujeito determinado e sim um como um papel social, que vale para alguns tipos de texto, outros, não. Já que, confessadamente, Foucault prefere deixar de lado “a análise histórico-sociológica do personagem autor”, é preciso aqui investigar exatamente aquilo que o filósofo não se dispõe a fazer:

Como o autor se individualizou em uma cultura como a nossa, que estatuto lhe foi dado, a partir de que momento, por exemplo, pôs-se a fazer pesquisas de autenticidade e de atribuição, em que sistema de valorização o autor foi acolhido, em que momento começou-se a contar a vida não mais dos heróis, mas dos autores, como se instaurou essa categoria fundamental da crítica “o homem-e-a-obra”, tudo isso mereceria ser analisado.³⁴¹

Em resumo, historicizar “o jogo das representações que formaram uma certa imagem do autor”.³⁴² Uma imagem que, com os séculos foi devidamente naturalizada, a ponto de se ignorar que seu processo de construção está longe de ser universal e atemporal. Alguns de seus pressupostos chegaram até mesmo a ser invertidos com o tempo.

³³⁹ PEREIRA, 1988, p. 139.

³⁴⁰ FOUCAULT, 2001, p. 267.

³⁴¹ Idem.

³⁴² Ibidem. p. 271.

[...] da Idade Média à época moderna, freqüentemente se definiu a obra pelo contrário da originalidade. Seja porque era inspirada por Deus: o escritor não era senão o escriba de uma palavra que vinha de outro lugar. Seja porque era inscrita numa tradição, e não tinha a não ser o de desenvolver, comentar, glosar aquilo que já estava ali. Antes dos séculos 17 e 18, há um momento original durante o qual, em torno de figuras como Christine de Pisan, na França, Dante, Petrarca, Boccácio, na Itália, alguns autores contemporâneos viram-se dotados de atributos que até então eram reservados aos atores clássicos da tradição antiga ou aos padres da igreja. Seus retratos apareciam nas miniaturas, no interior dos manuscritos. Eles são com frequência representados no ato de escrever suas próprias obras e não mais no de ditar ou de copiar sob o ditado divino. Eles são escritores no sentido que a palavra vai tomar em francês, no correr dos últimos séculos da Idade Média: eles compõem uma obra, e as imagens os representam, de modo um pouco ingênuo, no ato de escrever a obra que o leitor tem nas mãos. É nesse momento também que são reunidas em um mesmo manuscrito várias obras de certos autores, relacionadas ao mesmo tema.³⁴³

O reconhecimento e expansão da função autor está intimamente ligado ao binômio propriedade/penalidade. De certa forma, as fogueiras da Inquisição, que queimaram livros e seus autores, foram responsáveis por sua perenização, porque as primeiras listas ordenadas alfabeticamente de nomes de autores encontram-se nos índices dos livros proibidos do século 16 pela Igreja. É isso que Foucault chama de apropriação penal dos discursos. Antes mesmo de ser o proprietário intelectual de suas palavras, o autor poderia ser condenado por causa delas.

Desde de 1544, o índice da Sorbonne utiliza a categoria autor como princípio fundamental para a identificação do livro, método usado até hoje quando se prepara uma bibliografia. Mas a proteção aos direitos autorais só foi oficialmente reconhecida muito depois, na França revolucionária, mais exatamente em 21 de julho de 1793, quando foi promulgada a lei que funcionou como “certidão de batismo ao autor moderno”.³⁴⁴ Antes dela, já existiam sistemas primitivos de proteção ao autor, em geral defendidos por livreiros editores que, para garantir seus privilégios, inventaram a idéia do autor proprietário.

No século 18, a teoria do direito natural e a estética da originalidade fundamentam a propriedade literária. Uma vez que se justifica, para cada uma, a posse dos frutos de seu trabalho, o autor é reconhecido como detentor de uma propriedade imprescritível sobre as obras que exprimem seu próprio gênio. Esta não desaparece com cessão do manuscrito àqueles que são seus editores. Não é portanto de espantar que sejam estes últimos os que tenham moldado a figura do autor

³⁴³ CHARTIER, 1998, p. 31.

³⁴⁴ CHARTIER, 1994, p. 61.

proprietário. Inscrita na velha ordem da livraria, o *copyright* não deixa de definir de modo original a criação literária, cuja identidade subsiste qualquer que seja o suporte de sua transmissão. O caminho estava aberto assim para a legislação atual, que protege a obra em todas as formas (escritas, visuais, sonoras) que lhe podem ser dadas. Hoje, com as novas possibilidades oferecidas pelo texto eletrônico, sempre maleável e aberto a reescrituras múltiplas, são os próprios fundamentos da apropriação individual dos textos que se vêem colocados em questão.³⁴⁵

Da mesma forma como ocorre com o jornalismo na era da internet, a idéia de propriedade intelectual não era ponto pacífico durante o Iluminismo. “A propriedade literária que não tem limites era considerada injusta _ pois as idéias pertencem a todos _ e contrária ao progresso das Luzes – pois ela institui o monopólio de um só sobre um saber que deve ser um bem comum”.³⁴⁶ Se o conteúdo de suas idéias, uma vez tornado público, passava a ser de todos, restava ao autor a propriedade literária baseada na estética e na originalidade da forma, a maneira singular com que era capaz de se exprimir. Mas essa nova definição de obra de arte levou o autor a um paradoxo, já na segunda metade do século 18, colocando sobre os ombros da mesma figura a possibilidade de profissionalização da atividade literária e uma imagem baseada na autonomia da obra de arte e no desinteresse do artista.

O dilema reflete o deslocamento da figura do autor de um sistema de mecenato aos ditames de uma economia de mercado. A nova economia da escrita minou a concepção tradicional da atividade literária, que só buscava a glória como recompensa, e ventilou a possibilidade de que seria justo que o trabalho intelectual produzisse lucro financeiro. Passou a ser legítimo que o autor fosse pago diretamente por sua obra, não apenas na forma de benefícios, títulos, prêmios ou cargos. Quando ele se profissionaliza, seu maior bem passa a ser seu nome. Sua maior necessidade, a de visibilidade.

Esse novo modelo rompe com a clássica figura do *gentleman-writer* ou *gentleman-amateur*, aceita até pelos escritores que não tinham de maneira nenhuma origem aristocrática. Em sua definição tradicional, o autor vive não de sua pena, mas dos seus bens ou dos seus encargos; ele despreza o impresso, exprimindo a sua ‘antipatia por um meio de comunicação que perverte os antigos valores da intimidade e da raridade associados à literatura da corte’, ele prefere o público

³⁴⁵ CHARTIER, 1998, p. 49.

³⁴⁶ CHARTIER, 1994, p. 41.

escolhido entre os seus pares, a circulação em manuscrito e a dissimulação do nome próprio sob anonimato da obra.³⁴⁷

Foi durante o romantismo que o artista tornou-se proprietário intelectual de sua obra de arte (ou mercadoria, conforme o ponto de vista), proclamando valores como a inventividade, o subjetivismo e a genialidade, que se chocavam frontalmente com o modelo medieval, em que escrever era sinônimo de reescrever. Assim, o romantismo, “identificando o literário com o novo, único e original, e o trabalho do escritor com atividade particular e solitária, expressão íntima do indivíduo, ajuda a difundir o privilégio do texto”.³⁴⁸

Um autor emblemático como Rousseau aspirará a essa nova condição. Antes disso, a cessão dos manuscritos aos livreiros-editores não assegura de modo algum rendas suficientes. Daí, para um escritor do século 17, não há senão duas possibilidades. Uma é que ele seja provido de benefícios, cargos, postos, caso ele não pertença a uma linhagem aristocrática ou burguesa, dispondo de uma fortuna patrimonial. Ou ele é obrigado a entrar nas relações de patrocínio e recebe uma remuneração não imediata de seu trabalho como escritor, sobre a forma de pensão, de recompensas ou de empregos.³⁴⁹

Na verdade, apenas no final do século 19 o que para a maioria não passava de um *wishful thinking* passa a ser uma realidade mais ampla. Entre os anos de 1820 e 1830, mais de três séculos após a descoberta de Gutenberg, a Europa assistiu à primeira revolução industrial do livro: a industrialização da impressão. Mas a popularização só iria acontecer mesmo no período seguinte, entre os anos de 1860-1870, quando a composição manual de Gutenberg deu lugar à era do monotipo e, mais tarde, à do linotipo, mutações técnicas que permitiram uma brutal mudança de escala nas tiragens de livros e de jornais, tornando-os em produtos de consumo de massa.

A condição de autor, pelo menos a de autor que pode viver da sua própria pena, foi alcançada pelo escritor ao mesmo tempo que pelo jornalista. E ambas se subordinaram à formação de um público leitor, com a expansão da imprensa e da escolarização. Depois de conquistar o mercado, os dois campos ganharam autonomia em relação ao governo, à aristocracia e à igreja. Mas, justamente porque a literatura é uma profissão aberta, que não exige qualquer formação técnica especial, foi preciso que

³⁴⁷ Ibidem. p. 43.

³⁴⁸ LAJOLO; ZILBERMAN, 1996, p. 61.

³⁴⁹ CHARTIER, 1994, p. 38.

seus aspirantes erguessem fronteiras contra seus vizinhos mais próximos, os jornalistas, transformando o escritor numa categoria socialmente distinta.

10.3 O que é um jornalista

A pista genealógica mostrará que a origem do jornalista é diferente da do autor literário, assim como serão seus *status* e função social, embora nada impeça que o mesmo sujeito possa ocupar simultaneamente as duas atividades em diferentes sociedades e momentos literários. Apesar de múltiplas interseções, o jornalista se distingue do escritor de ficção especificamente por uma missão: a de narrar o acontecimento. Antes de sua profissionalização em tempo integral, que também só ocorrerá efetivamente a partir do século 19, essa atividade foi exercida indistintamente por leigos de diversas camadas sociais, que tivessem alguma história supostamente real para contar. Curiosamente, como apontam Bill Kovach e Tom Rosenstiel em *Os elementos do jornalismo*, “desde as mais isoladas sociedades tribais na África até as mais remotas ilhas do Pacífico”, exigem-se as mesmas qualidades das pessoas incumbidas de recolher a informação e depois espalhá-la: “Queriam gente que pudesse se mexer rápido, apurar os dados com exatidão e contá-los de forma envolvente.”³⁵⁰ O que tem efetivamente mudado, ao longo dos séculos, é a forma de transmitir essa informação.

Ninguém ignora que o livro e a literatura existiram muito antes da invenção de Gutenberg, no século 15, mas dificilmente percebemos que o jornal também é anterior à tipografia. No entanto, foi o que ocorreu durante séculos. Numa definição mais abrangente dos meios de comunicação, pode-se afirmar que “jornal é a informação [...] de algum acontecimento contemporâneo conservado pelos símbolos.”³⁵¹ Nesse sentido, os *Acta diurna populi romani*, de 69 a.C. podem ser considerados os mais antigos antecessores do jornal. Esses diários, que originalmente divulgavam as atas do Senado do império romano, pouco a pouco teriam se tornado “folhas linguarudas” em que a população tinha notícia dos mais variados assuntos, de casamentos e divórcios a rixas, incêndios, bancarrotas e espetáculos. Qualquer semelhança com o jornalismo contemporâneo não é mera coincidência.

³⁵⁰ KOVACH; ROSENTIEL, 2003, p. 9.

³⁵¹ RIZZINI, 1945, p. 11.

Também são tidos como predecessores dos jornalistas os bardos viajantes, que reportavam e comentavam os acontecimentos do dia nas feiras, mercados e cortes da Idade Média. Mas, como permaneceram anônimos, assume-se que os primeiros repórteres teriam sido correspondentes de viagens e terras distantes, como o escrivão Pero Vaz de Caminha, que relatou o “achamento” do Brasil, e o jesuíta José de Anchieta. Entre os séculos 16 e 18, a literatura epistolar conheceu seu momento de maior prosperidade. O sucesso de um *gazetier*, como já se denominava o correspondente, era medido por sua capacidade de informar os acontecimentos o melhor e o mais rápido possível, em cartas que eram lidas em comum, copiadas e colecionadas, como hoje fazemos com e-mails.

“Da carta escrita por cortesia à reportagem por obrigação, dos assuntos escolhidos de acordo com o interesse comum dos correspondentes a todo o tipo de informação, do destinatário amigo ao assinante disposto a pagar, atravessou-se um limiar.”³⁵² Os primeiros a transformar diletantismo em profissionalismo foram correspondentes dos príncipes governantes, da Igreja e das grandes casas comerciais, embarcados na rota das grandes navegações com este fim, como Caminha. Ainda assim, notícias como a do Achamento do Brasil só seriam lidas diretamente pelo monarca e seu séquito governamental, uma vez que os detalhes sobre as novas terras eram considerados segredo de Estado. Por isso, considera-se que a primeira coleção e distribuição profissional e comercial de notícias para o público ocorreu na Veneza do século 16, onde os *scrittori d’avisi* reuniam informações de todo o tipo, as copiavam e vendiam. O personagem do jornalista já nasce assim sob o signo da mercantilização da escrita.³⁵³

Embora as assinaturas fossem caras, nenhuma pessoa de posses deixava de subscrever uma *feuille de nouvelles*, *foglia a mano*, *Zeitung* ou *news letter* seiscentistas. Quem não podia pagar contentava-se em lê-las nas tavernas e cafés, onde eram animadamente discutidas. Por sua vez, os redatores das gazetas de mão ficavam sabendo das novidades por meio de cartas e outros periódicos recebidos de fora. Na França, existia mesmo uma espécie de bolsa de notícias, que funcionava em pontos como os jardins de Luxemburgo, o Palais Royal, as Tulherias, a Galerie du Palais, e a Pont Neuf, onde *nouvellistes* ou *gazetier-à-la-bouche* de todas as estirpes marcavam ponto. Em

³⁵² KUNCZIK, 2001, p. 58.

³⁵³ A remuneração está na base da constituição do campo jornalístico. O decreto-lei n. 972, de 17/10/1969, art. 2, que instituiu a profissão no Brasil é bem claro: “A profissão de jornalista compreende, privativamente, o exercício habitual e remunerado”, de atividades que vão da redação à diagramação.

Lisboa, esses precursores do jornalismo se concentravam nos Arcos do Rossio e o Adro de São Domingos, o Terreiro do Paço.

O formato comum das *nouvelles-à-la-man* era o in-quarto, escrito nos dois lados da folha, sem cabeçalho. Esses pequenos jornais já conheciam a noção de furo jornalístico, o prazer de narrar um fato em primeira mão, e eram disputados pelo leitor em função disso. Rapidamente produzidos, ainda tinham a vantagem de escapar mais facilmente da censura do que os impressos, o que explica a convivência dos dois modelos durante muito tempo na Europa e mesmo no Brasil.

Em 1609, os primeiros jornais impressos apareceram com regularidade na Alemanha. Depois na Holanda (1618), França (1620), Inglaterra (no mesmo ano) e Itália (1636). Suas tiragens eram pequenas, entre 100 e 200 exemplares. Mas a situação logo mudou. Em 1680, o Frankfurter Journal já tinha uma circulação de 1.500 exemplares.

No entanto, em 1821, quando a implantação tardia da primeira tipografia no Brasil completava 13 anos, o Conciliador Maranhense ainda era distribuído em cópias manuscritas. E, até 1823, resistia em São Paulo O Farol Paulistano, inteiramente manuscrito. O motivo era claro: tipografias necessitavam de licença do governo, além de investimento de capital, o que dificultava o anonimato. “Os utensílios de um redator de gazeta limitam-se a uma pena, um tinteiro e uma folha de papel; copiado o panfleto e posto em mãos seguras, nada lhe trairá o segredo. Uma tipografia, ao contrário, exigiria equipamento importante e serviria para desvendar os mistérios que se procuram ocultar”.³⁵⁴

Por escaparem mais facilmente da censura, os periódicos escritos à mão foram proibidos na França em 1551 “sob pena de confisco de pessoa e bens”. A Igreja também reagia com força. Em 1572, o Vaticano aprovou a *Constitutio contra scribentes exemplantes e dictantes*, disposta a calar os *gazzettanti* e *novellanti*. O caso de Anibale Capello, enforcado após cortarem-lhe a mão direita e arrancarem-lhe a língua, por ordem do papa Sisto V (1585-1590), foi exemplar da forte censura aos jornais manuscritos e de como, mesmo com uma veiculação restrita, incomodavam os poderosos.

No Brasil, a Inquisição perseguiria, entre outros, o almoxarife Jorge Martins, denunciado em 1587 por ter escrito “um papel” contra a Companhia de Jesus. Durante o

³⁵⁴ RIZZINI, 1945, p. 65.

período colonial, muitas vezes os pasquins eram grudados na porta dos poderosos ou das igrejas, como forma de driblar a censura aos textos impressos.

Cerca de seis décadas antes da instalação da Imprensa Régia, o Brasil teve sua primeira tipografia que, entre outras pequenas obras, produziu A Relação da entrada que fez Fr. Antonio do Desterro Malheyro, Bispo do Rio de Janeiro, em o primeiro dia deste presente ano de 1747...³⁵⁵ O impressor Antônio Isidoro da Fonseca pagou caro por publicar esses trabalhos politicamente inócuos. A oficina do antigo impressor de Lisboa foi queimada e Portugal fez editar uma Carta Régia, cujo texto mostra sua intransigência quanto ao monopólio da imprensa: “Não é conveniente que se imprimam papéis no tempo presente, nem pode ser de utilidade aos impressores trabalharem no seu ofício, aonde as despesas são maiores que no Reino, do qual podem ir impressos os livros e papéis no mesmo tempo em que dele devem ir as licenças da Inquisição e do Conselho Ultramarino”.³⁵⁶ Esse exemplo de terror intelectual mostra que a política de Portugal em relação às colônias era a de censura ao pensamento escrito e às atividades culturais, limitando não só os livros e jornais, como o ensino e o livre intercâmbio com a Europa.

Não convinha a Portugal que houvesse civilização no Brasil. Desejando colocar essa colônia atada ao seu domínio, não queria arrancá-la das trevas da ignorância. A ignorância, realmente, constitui imperiosa necessidade para os que exploram os outros indivíduos, classes ou países. Manter as colônias fechadas à cultura era característica própria à dominação. Assim, a ideologia dominante deve erigir a ignorância em virtude.³⁵⁷

Não é à toa que nosso primeiro jornalista tenha escrito na Inglaterra, depois de escapular dos cárceres da Inquisição. A luta pela liberdade de imprensa em relação ao

³⁵⁵ Há controvérsias sobre as primeiras tentativas de estabelecimento de tipografias no Brasil nos séculos 17 e 18. Autores como Rizzini, Sodré e Vianna dão como certo que, em 1706, teria havido em Recife uma iniciativa frustrada de impressão de letras de câmbio e orações devotas, que, no mesmo ano, teria sido reprimida pela Coroa Portuguesa por meio de uma Carta Régia, segundo a qual deveriam ser seqüestradas as letras impressas e, os donos, notificados de que não era permitida a impressão de livros ou papéis avulsos. Tal hipótese é refutada por Wilson Martins, no capítulo 11 de A palavra escrita, mostrando que jamais houve tal carta régia. Recife também teria sido sede de uma tipografia implantada durante a invasão holandesa, da qual restaria um documento, o *Brasilsche Gell-Sack*. No entanto, hoje sabe-se que ele foi, na verdade, impresso na Holanda. Embora Maurício de Nassau tenha acertado a vinda de um mestre impressor, ele morreu antes de embarcar. Nassau insistiu, mas não havia tipógrafos disponíveis numa época em que a profissão prosperava na Europa. Há também indícios de que, entre 1700 e 1730, uma pequena tipografia teria funcionado nas missões jesuíticas da margem esquerda do Paraná, com prelo e caracteres de madeira e metal, aparelhada pelos próprios índios.

³⁵⁶ CARTA Régia apud RIZZINI, 1945, p. 310.

³⁵⁷ SODRÉ, 1997, p. 18.

Estado começou exatamente neste país, no século 17, quando John Milton apresentou os argumentos em favor da pluralidade de vozes em seu texto fundador: *Aeropagítica*. A censura deixou de existir na Inglaterra a partir de 1695. No século seguinte, a liberdade de imprensa seria citada na declaração francesa dos Direitos do Homem e do Cidadão (1789) e se tornaria a primeira emenda à Constituição americana (1791). Editado em Londres, entre 1808 e 1821, o combativo *Correio Braziliense* ousou desafiar explicitamente as ordens expressas da Coroa Portuguesa proibindo o jornalismo na colônia.

“Resolvi lançar esta publicação na capital inglesa dada a dificuldade de produzir obras periódicas no Brasil, já pela censura prévia, já pelos perigos a que os redatores se exporiam, falando livremente das ações dos homens poderosos”, justificou o responsável pelo *Correio*, Hipólito da Costa, no primeiro número do jornal.³⁵⁸ Ex-diretor da Imprensa Régia de Portugal, Hipólito exilara-se em Londres desde que fugira dos cárceres da Inquisição e de lá mandava seus editoriais. Aceitando-se _ como a maioria dos pesquisadores _ este jornal escrito e impresso na Inglaterra como parte da imprensa brasileira, o *Correio Brasiliense*, também chamado de *Armazém Literário*, é considerado o marco inicial do jornalismo no país.

Seu formato dá uma idéia de como, há apenas dois séculos, jornais e livros eram pouco diferenciados. Se hoje correspondem a modos de escrever, editar e publicar distintos, a ponto de mesmo um analfabeto ser capaz de distinguir um livro de um jornal, em 1808, isso não era tão fácil. Exemplares do *Correio* eram impressos in-oitavo, o mesmo formato dos livros, e a numeração de suas páginas continuava no exemplar seguinte. Edições avulsas dos jornais também eram vendidas em volumes encadernados, com capa dura. Apenas no século 19, quando os jornais adquirem uma capacidade de distribuição ampliada é que a distinção estrutural em relação aos livros começa a se formatar.

Apesar de o *Correio Braziliense* se auto-intitular também *Armazém Literário*, de literatura teve muito pouco nos seus 174 números. O mesmo se verificou nos dois únicos números de *As Variedades ou Ensaio de Literatura*, editados em fevereiro e julho de 1812, na Bahia. Sua proposta era divulgar “discursos sobre costumes e virtudes morais e sociais, algumas novelas de escolhido gosto e moral; extractos de história antiga e moderna, nacional ou estrangeira, resumo de viagens; pedaços de autores

³⁵⁸ COSTA, 1808 apud RIZZINI, 1945, p. 336.

clássicos portugueses, quer em prosa quer em verso, cuja leitura tenda a formar gosto e pureza na linguagem; algumas anedotas e boas respostas, etc.”³⁵⁹ Mas a publicação faliu por falta de assinantes. Motivo idêntico para o fracasso de O Patriota, que circulou entre janeiro de 1813 e dezembro do ano seguinte, e tinha em seus quadros alguns dos principais jornalistas escritores do período, como o aristocrata Borges de Barros e o militante Silva Alvarenga.

Borges de Barros e Silva Alvarenga são personagens exemplares desta fase, cada qual a seu modo. O árcade Borges de Barros é considerado um dos precursores do romantismo no Brasil. Aristocrata ligado a intelectuais franceses, foi tanto escritor quanto jornalista envergonhado. Em O patriota, assinava seus artigos apenas como B., seu livro Poesias oferecidas às senhoras brasileiras por um baiano foi publicado em Paris sem o nome do autor e só a edição de Os túmulos foi devidamente assinada. Mais do que timidez, sua atitude denota um certo preconceito do *gentleman-writer*, do erudito amador, legítimo representante do velho regime literário”, contra a idéia do escritor como celebridade, que se configurará com mais força no romantismo do que no período colonial, quando era comum a publicação de obras de autoria desconhecida ou sob pseudônimo, ou ainda, seu engavetamento. Demonstra ainda a pouca distinção que os homens de letras do período faziam entre jornalismo e literatura.

Já Silva Alvarenga foi o protótipo do escritor que faria do jornalismo sua catapulta. Nascido de uma família humilde de Vila Rica, pai músico e mãe negra, estudou em Coimbra, publicou poemas em louvor de seu mecenas, o Marquês de Pombal, trabalhou como advogado e professor de Retórica e Poética, e morreu como um nome respeitado no Rio de Janeiro. Militante da causa literária, o autor de Glaura participou da criação do jornal O Patriota e da Sociedade Literária e foi também militante político, participando da insurreição de Ouro Preto, quando ficou três anos preso. Em oposição ao aristocrata e senhor de engenho Borges de Barros, o mulato e pobre Silva Alvarenga encontrou na cultura e na política uma porta de entrada para os salões da corte. Mas os dois iriam trabalhar lado a lado no mesmo jornal. A pauta do Patriota dá bem uma idéia do que se considerava por “cultura” numa época encantada com os progressos científicos do iluminismo: textos sobre agricultura, matemática, hidrografia, física, química e história. Por mais minguada que fosse, sua seção de obras publicadas marca o início da crítica literária militante no país.

³⁵⁹ RIZZINI, 1945, 356.

Originalmente, o jornal é um veículo muito próximo do livro, mas o jornalista pode ser considerado também um autor? Mesmo sem tocar no assunto, também aqui a célebre conferência de Michel Foucault, “O que é um autor?”, pode ser de grande ajuda. Para Foucault, a função autor é “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade”.³⁶⁰ Assim, a menção ao nome do autor “manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discursos, e refere-se ao status desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura”.

O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser. Conseqüentemente, poderia-se dizer que há, em uma civilização como a nossa, um certo número de discursos que são providos da função ‘autor’, enquanto outros são dela desprovidos.³⁶¹

Embora não seja de todo desprovido desse status, o jornalismo moderno vem minar a noção de autoria. Ele não é expressão de interioridade, mas informação. Sua autoridade não emana da subjetividade ou da imaginação do autor, mas de seu compromisso de comunicar a verdade. Especialmente quando o estilo europeu de jornalismo opinativo e analítico cede espaço, a partir do século 20, ao modelo objetivo, impessoal e informativo, da imprensa americana.

O jornalista pode tanto exercer as funções de repórter (o que narra o acontecimento), redator (o que escreve ou corrige) e editor (o que corta e organiza hierarquicamente o material). Por isso, se todo o texto jornalístico tem um narrador, no sentido benjaminiano do termo, nem todos têm um autor.

Um redator de jornal, por exemplo, não é um autor, já que sua função _ principalmente a partir da implantação da figura do copidesque no final dos anos 50 _ é justamente o apagamento da individualidade autoral. Mas um jornalista que assina sua reportagem teoricamente o é, uma vez que “só existe autor quando se sai do anonimato”.³⁶² E não foram poucos os que transformaram grandes reportagens ou textos jornalísticos em livros, de Euclides da Cunha até hoje.

A demolição feita pelo jornalismo no conceito de autoria implica que, pelo menos no que diz respeito ao texto literário, a subjetividade seja vista como uma ilusão, um fantasma, um efeito efêmero produzido por

³⁶⁰ FOULCAUT, 2001, p. 274.

³⁶¹ Idem.

³⁶² Ibidem. p. 297.

convenções estilísticas e garantido pela assinatura do escritor ao final do texto.³⁶³

Dependendo do contexto, o jornalista pode ser considerado um escritor. Ou não. Como explica Antonio Fernando Borges, “na acepção mais geral da palavra no Houaiss (‘aquele que escreve’), a resposta é sim. Mas, na definição 2, mais restritiva, do mesmo dicionário: a coisa muda de figura: escritor é, no caso, o ‘autor de obras literárias, culturais, científicas etc., esp. o ficcionista’”.³⁶⁴

Separando o ofício do jornalista e a arte do escritor, está a distinção entre profissão e vocação. “Na maior parte das vezes o jornalista é um carteiro, o sujeito que leva a mensagem ao destinatário. Nada mais. É uma profissão não necessariamente criativa”, afirma Juremir Machado da Silva. “Já a literatura não pode ser profissão, pois só funciona como iluminação, ruptura, invenção. O resto é negócio.”³⁶⁵

Mas nem todos concordam com esta distinção. Para muitos, é apenas uma questão de nomenclatura. “Jornalistas escrevem, escritor escreve _ quem escreve é escritor?”, questiona Fernando Molica, que vê a necessidade de uma vocação também para o exercício do jornalismo.

Não sei. No Brasil, a prática consagrou que escritor é quem escreve livro, mesmo que o livro seja uma grande reportagem. Sempre aceitei esta divisão, talvez porque eu tenha entrado no jornalismo em um momento em que a profissionalização da categoria tenha se radicalizado. Não havia mais espaço para uma etapa mais romântica, em que jornalismo e literatura podiam, muitas vezes, se confundir.³⁶⁶

E o escritor? Pode ser um jornalista mesmo sem querer?

11 A MESMA TECLA

Para compreender como a distinção entre jornalismo e literatura foi socialmente construída e naturalizada ao longo de séculos, até chegar a uma separação quase completa nos dias de hoje, é preciso voltar a um tempo muito anterior ao nascimento da imprensa moderna, retratado por João do Rio em O momento literário. E chamar a atenção para o fato de que, ao longo de vários desses momentos, os autores de poesia e

³⁶³ GONZALEZ, 1993, p. 93.

³⁶⁴ Trecho do depoimento de Antonio Fernando Borges. Ver apêndice, p. 321-324.

³⁶⁵ Trecho do depoimento de Juremir Machado da Silva. Ver apêndice, p. 327-360.

³⁶⁶ Trecho do depoimento de Fernando Molica. Ver apêndice, p. 340-343.

ficção cruzaram essas fronteiras. Não raro a literatura foi convocada a exercer funções parajornalísticas.

“Cronista sou/ desta grã festividade” e por esse motivo “tenho de falar verdade/ e dizer o que se passou”, dizia o poeta Gregório de Matos, que, justamente por “falar a verdade” sobre a cobiça dos poderosos, os desmandos do clero e a vida dupla de cidadãos aparentemente respeitáveis, ganharia o epíteto de Boca do Inferno da Bahia seiscentista.³⁶⁷ Nessa época, ainda não havia jornais impressos no país. A tipografia só chegaria em 1808, a bordo do Meduza, com D. João VI e sua corte fugitiva. Antes disso, poemas como a “Descrição, entrada e procedimento do Braço de Prata Antônio de Sousa de Meneses, governador deste estado”, em que Gregório de Matos desancava seu desafeto político, eram escritos com pena ferina, em papel almaço, e depois copiados por quem sabia ler ou decorados, correndo de boca em boca por uma população ávida tanto por informações como por boas intrigas.

Embora certos poemas _ como o que já diz seu longo título-lide “Descreve a deplorável peste, que padeceu a Bahia no a. 1686, a quem discretamente chamam bicha, porque variando nos sintomas, para que a medicina não soubesse atalhar os efeitos, mordida por diferentes bocas, como a bicha de Hércules. Também louva o caritativo zelo de algumas pessoas com os enfermos” _ tenham absolutamente todos os ingredientes de uma boa reportagem, seria a heresia das heresias inaugurar com o satírico Gregório de Matos uma linhagem de jornalistas escritores no Brasil.³⁶⁸ Afinal, como ser jornalista se os primeiros jornais só apareceriam mais de um século depois?

No entanto, a poesia satírica de cunho político foi um parente distante do jornalismo contemporâneo. Ao se referir não às denúncias de Gregório, mas às das Cartas chilenas, de Tomás Antônio Gonzaga, Antonio Candido mostra como a poesia e o jornalismo antes da industrialização da imprensa não eram gêneros tão distintos como atualmente.³⁶⁹

Para compreendermos hoje uma sátira escrita há 200 anos é preciso lembrar a função que exercia, de tendência moralizadora muito próxima ao que é o jornalismo. Dos pequenos sonetos de maledicência ou

³⁶⁷ MATOS, 1988, p. 28.

³⁶⁸ Ibidem. p. 46.

³⁶⁹ As Cartas chilenas são um poema satírico composto de 4.268 versos decassílabos brancos, agrupados em cartas que o personagem Critilo remete da cidade de Santiago do Chile a seu amigo Doroteu, na Espanha, criticando o governo de Fanfarrão Minésio. Trata-se de uma alusão clara ao governador da capitania de Minas Gerais entre 1783 e 1788, dom Luís da Cunha Meneses. Há ainda outros criptônimos, como Albino (José Pereira Alvim, fiador do contrato dos dízimos) e Lobésio (José de Sousa Lobo e Melo, capitão da cavalaria), criticados no texto. A autoria do poema é polêmica..

debique aos poemas longos, ajustados à norma do gênero; uns arredondando-se no riso, outros encrespados pela indignação; uns visando as pessoas na sua singularidade, outros querendo abranger princípios e idéias – todos assumiam atitude crítica e manifestavam desejo de orientar e corrigir, como a imprensa moderna.³⁷⁰

Se Ronald de Carvalho, na Pequena história da literatura brasileira, cita o poeta baiano como “o nosso primeiro jornal, onde estão registrados os escândalos miúdos e grandes da época, os roubos, os crimes, os adultérios, e até as procissões, os aniversários e os nascimentos”, por sua vez Juarez Bahia inscreve Gregório de Matos na história do jornalismo, em Jornalismo: história e técnica, alegando que o Boca do Inferno “era a imprensa viva”.³⁷¹

O poeta pagou caro pela ousadia de falar a verdade e incomodar os poderosos, exatamente como muitos jornalistas nos séculos que se seguiram. Após divulgar em cópias manuscritas a sátira “Juízo anatômico dos achaques que padece o corpo da república em todos os seus membros, e inteira definição do que em todos os tempos é a cidade da Bahia”, Gregório de Matos foi preso, mantido incomunicável, e degradado para Angola, de onde só voltaria com a condição de não fazer mais versos.

A poesia de Gregório de Matos foi censurada no Brasil do século 17 como também seriam proibidas a tipografia e a imprensa até o século 19. Mas, nem por isso, os manuscritos que antecederam os primeiros jornais e livros deixariam de difundir o crescente sentimento nativista da colônia. Embora utilizando-se de recursos estritamente literários, poetas barrocos e árcades transformariam sua lírica numa forma de denunciar os desmandos políticos. Na forma, literatura. Na intenção, a crítica, a indignação, os fatos.

Sem dúvida, seria forçar a mão dizer que esses poetas foram jornalistas, mas a verdade é que jornalismo e literatura, no período que precedeu a chegada da imprensa ao Brasil, e mesmo nas décadas que se seguiram, não tinham fronteiras tão nítidas quanto hoje. Não era apenas a poesia que servia de veículo para a crítica social. Cartas e sermões foram importantes fontes de informação, formas pré-jornalísticas de comunicação num país proibido de produzir jornais e livros. Documentos do Santo Ofício e historiadores, como Afonso de Taunay, deixaram registradas, entre a segunda metade do século 16 e o final do 18, queixas da igreja e das autoridades coloniais contra a ação de “pasquineiros”, como Luiz Gonzaga das Virgens, expoente da Revolução dos

³⁷⁰ CANDIDO, 1975, v.1, p. 147.

³⁷¹ CARVALHO, 1984, p. 101; BAHIA, 1990, p. 35.

Alfaiates, levante debelado na Bahia em 1798. Na base da insurreição, não um típico artigo de jornal, mas o poema revolucionário “Décimas sobre a liberdade e igualdade”, declamado na clandestinidade e copiado à mão, assim como alguns pasquins, pregando alforria dos escravos, aumento do soldo dos soldados e igualdade dos libertos com os brancos, que eram distribuídos nas esquinas pelos rebeldes ou presos nos adros das igrejas. Jornalistas sem prelo, os insurreitos acabariam cumprindo penas de prisão, degredo ou seriam condenados à morte por causa de suas mal traçadas linhas, como das Virgens.³⁷²

No período colonial, a censura perseguia indiscriminadamente jornais e livros. O bloqueio cultural fez com que o Brasil ficasse atrás de praticamente todo o resto da América em matéria de produção editorial. Em 1533, quase 200 anos antes da criação da Imprensa Régia no Rio de Janeiro, a primeira tipografia do continente foi instalada no México. A segunda, em 1584, no Peru. Em 1638, chegaria aos Estados Unidos, que editou seu primeiro jornal em 1690, mais de 100 anos antes dos primeiros periódicos brasileiros. Portugal tinha como política não permitir a instalação de tipografias nem universidades em suas colônias, o que contrastava fortemente com o modelo de dominação espanhol. Enquanto o Brasil só produziria seus primeiros jornais e livros a partir de 1808, o México publicaria o primeiro livro já em 1549 (a Breve y más compendiosa doctrina christiana) e seu primeiro jornal (*Gaceta del Mexico y noticias de dueva España*) em 1722.

A razão do atraso brasileiro era o medo de propagação entre as colônias portuguesas dos ideais da Revolução Francesa e da Independência Americana. Mas o fato é que os primeiros sinais de insubordinação viriam com ou sem tipografia. Publicado na Inglaterra e trazido clandestinamente para o Brasil, o Correio Braziliense foi o maior exemplo da luta da colônia para driblar as imposições da metrópole.

Num contexto como este, o primeiro jornal efetivamente produzido no país só surgiria por iniciativa oficial do Estado. Assim como o primeiro livro. Durante a fuga da corte portuguesa, foram embarcados para o Brasil dois prelos e 26 volumes de material tipográfico, comprados na Inglaterra para a Secretaria de Negócios Estrangeiros e da Guerra. Em 10 de setembro de 1808, três meses depois do primeiro número do Correio Braziliense, saiu a edição inaugural da Gazeta do Rio de Janeiro. O jornalismo passou a ser incentivado pela Coroa, para fazer a defesa do absolutismo e trazer notícias da

³⁷² BAHIA, 1990, p. 32.

Europa _ com até seis meses de atraso, por causa das dificuldades de comunicação entre os dois continentes _ aos aristocratas exilados. A Gazeta do Rio de Janeiro era uma versão adaptada da Gazeta de Lisboa, com quatro páginas no formato in-quarto, tão submissa ao poder que o próprio Dom João VI lia os textos antes de serem impressos.

11.1 Gêmeos incestuosos

Livros e jornais nasceram praticamente juntos no Brasil, filhos do mesmo prelo. O primeiro livro publicado, Observações sobre o comércio franco do Brasil, saíria pela mesma editora da Gazeta do Rio de Janeiro, quase ao mesmo tempo que o jornal. No ano seguinte, a Imprensa Régia publicaria o primeiro livro de poemas, Marília de Dirceu, de Tomás Antonio Gonzaga.

Entre a chegada da Corte, em 1808, e a Independência, em 1821, o Brasil viveu um período pouco fértil para a literatura, mas prolífico para o jornalismo. Especialmente com o fim do Conselho de Censura Prévia, multiplicaram-se os jornais, embora o mesmo não se possa dizer dos livros. Os dois únicos jornais com licença de impressão entre 1808 e 1820 _ a Gazeta do Rio de Janeiro (1808-1820) e a Idade d’Ouro do Brasil (1814-1820) _ foram obrigados a disputar leitores com folhas, gazetas, pasquins, periódicos de todos os tipos, que nasciam e morriam em poucos meses, com raras exceções, como a Aurora Fluminense (1827-1839) e o próprio Correio Braziliense (1808-1821). Embora o foco principal desses jornais fosse D. Pedro, já havia um público nascente, composto por fazendeiros, comerciantes, funcionários públicos, profissionais liberais e nobres. Nada grandioso. Para se ter idéia, em 1822, o diário A Malagueta, criado um ano antes, era o jornal de maior repercussão nacional e com o maior número de assinantes no Rio de Janeiro: 500 pessoas. O mercado para a literatura era ainda menor.

Num momento em que a Independência era o principal objetivo dos raros homens ilustrados, o escritor tinha um *status* inferior ao do jornalista. “O intelectual considerado como artista cede lugar ao intelectual considerado como pensador e mentor da sociedade, voltado para a aplicação prática de suas idéias.”³⁷³ Vivia-se a era dos jornalistas estadistas. Gente mais interessada em mudar os rumos do país com suas palavras do que fazer versos ou inventar romances. “O processo de Independência

³⁷³ CASTELLO, 1999, v.1, p. 225.

acentuou esse caráter missionário: o intelectual considerado como mentor da sociedade, voltado para a aplicação prática das idéias. A imprensa foi o meio privilegiado de sua ação.”³⁷⁴ E para ela se voltam as penas mais hábeis, os melhores cérebros e os maiores esforços.

Um dos principais escritores-jornalistas do período foi José Bonifácio de Andrada e Silva, o “Patriarca da Independência” e um dos políticos mais influentes do Império. José Bonifácio editou nove pequenos jornais e 32 panfletos políticos, de perfil conservador, além de um livro de poemas, sob pseudônimo, Poesias de Américo Elísio, publicado em 1825. Espécie de paramilitar do jornalismo, o diretor da Imprensa Régia _ e mais tarde Inspetor dos Estabelecimentos Literários, responsável pela censura de todas as obras publicadas no país _ editava seus jornais e panfletos mais amenos na tipografia oficial. Os outros, de uma agressividade ilimitada, eram publicados clandestinamente em tipografias particulares.

Exemplos de como essa virulência política podia ter lá sua poesia são os famosos versinhos com que Bonifácio destruiu seu desafeto, José da Silva Lisboa, o visconde de Cairu:

Fração de gente, charlatão idoso,
Que abocanha no grego, inglês hebraico,
Mais sabe bem a língua de cabinda
E o pátrio bororó e mai o moiro,
Que escreve folhetos a milhares,
Que ninguém lê, porque ninguém o entende,
Por mais que lhe dê títulos diversos.³⁷⁵

Se a sedução da política eclipsou sua acanhada musa_ como o próprio José Bonifácio definiu o pendor literário que desenvolveu nas horas vagas por cerca de 50 anos _, é preciso reconhecer em seus textos jornalísticos, como os reunidos em Projetos para o Brasil, um estilo que soube se manter saboroso até hoje. É notável o nível de elaboração de suas reflexões sobre literatura:

O forte é o produto do grande pelo terrível; e há mais facilidade em inventar coisas lindas do que fortes, porque a imaginação não tem tanto deleite e descanso _ precisa convulsões _ necessita termos correspondentes, e frase própria, que exprima o conceito com clareza lacônica, e imagem adequada; grande sem inchação, viva sem doidice. Se as regras de retórica e poética formassem oradores e poetas faríamos

³⁷⁴ LUSTOSA, 2000, p. 33.

³⁷⁵ SILVA /s.d./ apud BAHIA, 1990, p. 89.

versos como os caixeiros uma conta de soma; e os professores, que nunca pariram boa coisa, seriam os melhores compositores.³⁷⁶

Bonifácio não é um caso isolado. Antonio Candido chama a atenção para o fato de que a poesia dessa fase é de qualidade inferior em comparação aos gêneros públicos como o ensaio e o jornalismo, usados como armas de guerra.

A fase neoclássica está indissoluvelmente ligada à Ilustração, ao filosofismo do século 18; e isto contribuiu para incutir e acentuar a vocação aplicada de nossos escritores, por vezes verdadeiros delegados da realidade junto à literatura. Se não decorreu daí realismo no alto sentido, decorreu certo imediatismo, que não raro confunde as letras com o padrão jornalístico; uma bateria de fogo rasante, cortando baixo as flores mais espigadas da imaginação. Não espanta que os autores brasileiros tenham pouco da gratuidade que dá asas à obra de arte; e, ao contrário, muito da fidelidade documentária ou sentimental, que vincula à experiência bruta.³⁷⁷

Se, num país sem letras, escritores que se dedicaram à causa pública, como Gregório de Matos e Antonio Tomás Gonzaga, podem ser considerados jornalistas *lato senso*, por sua vez jornalistas de pena hábil, como Hipólito da Costa, podem ser julgados escritores. Em Formação da literatura brasileira, Antonio Candido não se furta de fazer uma análise literária da obra dos principais jornalistas brasileiros do período. Para ele, o jornalismo que se faz até 1836, quando surgem as primeiras manifestações românticas, pode ser dividido em três ramos: ensaio, panfleto e artigo.

Hipólito da Costa teria sido o melhor representante do primeiro. A ele, o crítico reserva elogios que não ofereceu a nenhum escritor, no sentido estrito do termo, até então, em seu estudo sobre a formação da literatura brasileira.

Num livro de história literária, cabe não apenas como representante dum momento em que a literatura pública domina em qualidade e quantidade, mas como prosador de raça, como o primeiro brasileiro que usou uma prosa moderna, clara, vibrante e concisa, cheia de pensamento, tão despojada de elementos acessórios, que veio até nós intacta, fresca e bela, mais atual que a maioria da que nos legou o século 19 e o primeiro quarto deste. Como maior jornalista que o Brasil teve, o único cuja obra se lê toda hoje com interesse e proveito, foi um

³⁷⁶ SILVA, 1998, p. 280.

³⁷⁷ CANDIDO, 1975, v. 1, p. 27.

escritor e um homem de pensamento, exprimindo melhor que ninguém os temas centrais da nossa época das luzes.³⁷⁸

Também não perde a oportunidade de comparar o estilo de Hipólito da Costa ao de outro jornalista, Rui Barbosa, numa saborosa execração.

Dele [Hipólito] provém um modo de pensar e escrever que, através dos grandes publicistas da Regência e do Segundo Reinado, contribuiu até os nossos dias para dar nervo e decoro à prosa brasileira, contrabalançando o estilo predominante que lhe corre paralelo e, definido naquele mesmo tempo pelos oradores sacros, veio contorcendo-se até a perigosa retoriquite dum Rui Barbosa.³⁷⁹

O segundo modelo apontado por Antonio Candido foi o panfletário, de Frei Caneca, que difere do de Hipólito da Costa por seu arrebatamento. Patriota radical e coerente até o fuzilamento, o religioso foi poeta ocasional e autor de Cartas de Pítia a Damão. Criador do Tifis Pernambucanos, jornal que editou entre 1823 e 1824, redigindo ao todo 29 números, Frei Caneca influenciou profundamente a revolta armada de 1824. Literariamente falando, suas idéias podem ser “comuns do tempo, expressas sem maior personalidade.” Mas ...³⁸⁰

[...] o sangue quente de suas veias parecia comunicar-se à pena e fazê-la vibrar segundo o mesmo ritmo apaixonado. A idéia aparece como pulsação, e os batimentos da frase ora surgem picados pelo tumulto do arranco polêmico, ora se espraíam em compasso largo de ironia. Cada palavra é vivida, os conceitos caem na página como algo visceral, e tanto o seu riso quanto a sua cólera, enlaçando-se em cadências variadas, dão lugar a uma das expressões mais saborosas do nosso jornalismo, redimindo o lugar-comum, vivificando os torneios sedícios, lançando-se a ousadias de metáfora e sintaxe [...] vai a extremos de irreverência, misturada a arroubos poéticos e a um nacionalismo pitoresco, análogo ao que os modernistas utilizarão, 100 anos mais tarde.³⁸¹

Já Evaristo da Veiga, exemplo de um terceiro estilo de texto, e também poeta bissexto, jamais teria sido um pensador, como Hipólito da Costa, nem um autor visceral, como Frei Caneca. “Faltava-lhe, em comparação a ambos, energia de sentimento e energia de pensamento. Todavia, foi, mais do que eles, jornalista no sentido moderno.”³⁸² No influente Aurora Fluminense, editado por Evaristo, o forte não eram os

³⁷⁸ Ibidem. p. 233-234.

³⁷⁹ Ibidem. p. 234.

³⁸⁰ Ibidem. p. 238.

³⁸¹ Ibidem. p. 241-242.

³⁸² Ibidem. p. 247.

ensaios, como nos outros jornais, mas textos e notas informativos. Como bom jornalista, seu estilo “é fácil e correto, abandonando poucas vezes o tom de serenidade, objetivo e simples. O seu período tende à larguesa, como era comum no tempo, e quando o ardor da argumentação o empolga chega a ser muito extenso, cortado de subordinadas sem perder a clareza e o fio”.³⁸³ Já como escritor ... Da obra do autor da letra do primeiro hino nacional brasileiro _ começada aos 13 anos e abandonada 263 poemas depois (sintomaticamente dois meses antes de sair o primeiro número de A Aurora Fluminense, em 21 de dezembro de 1827) _, diz Antonio Candido: “É difícil encontrar maior coleção de versos razoavelmente metrificados tão fora da poesia. Lê-los é experimentar a que ponto vai a força anuladora da rotina, mesmo em homens de talento.”³⁸⁴ Os três estilos jornalísticos mais se completam do que concorrem.

Se [...] imaginarmos a pena como algo orgânico do escritor, fazendo parte do seu corpo e prolongando no contato com a página o ritmo da sua vida, diremos, à maneira simbólica de Roland Barthes, que o de Hipólito da Costa é estilo-encefálico, o de Frei Caneca um estilo-sangue, o de Evaristo um estilo-linfa. Necessário à vida, mas pálido, evocando idéias de serenidade e mediania.³⁸⁵

Alfredo Bosi também não deixa de incluir o jornalismo em sua História concisa da literatura brasileira, chamando a atenção para o fato de Hipólito ter passado boa parte da vida na Inglaterra, em contato com uma cultura política mais complexa do que a de Evaristo, o que explicaria a diferença de densidade entre um

estilo e outro. “A prosa de Hipólito é a do ensaísmo ilustrado. A de Evaristo cinge-se à crônica política que tempera como pode as reações ao imprevisto. Mas uma e outra foram indispensáveis à formação de um público leitor em um país que mal nascera para a vida pública.”³⁸⁶

Como principal gênero literário do século 19, o jornalismo político abriu espaço para o primeiro contato do escritor brasileiro com seus leitores, criando uma mediação entre a língua falada nas ruas e a dos clássicos da cultura européia. Mas o problema é que a militância intelectual, girando em torno dos gêneros públicos, como o auditório, do palanque e do púlpito não formou exatamente um público de leitores, mas, sim, como sugere Bosi, de auditores. O que responde, em parte, sua pergunta sobre o porquê de tanta má literatura no período.

³⁸³ Ibidem. p. 248.

³⁸⁴ Ibidem. p. 258.

³⁸⁵ Ibidem. p. 248.

³⁸⁶ BOSI, 1994, p. 85.

Quando consideramos a literatura no Brasil, vemos que a sua orientação dependeu em parte dos públicos disponíveis nas várias fases, a começar pelos catecúmenos, estímulo dos autos de Anchieta, a eles ajustados e sobre eles atuando como lição de vida e concepção de mundo. Vemos em seguida que durante cerca de dois séculos, pouco mais pouco menos, os públicos normais da literatura foram aqui os auditórios _ de igreja, academia, comemoração. O escritor não existia enquanto papel social definido; vicejava como atividade marginal de outras, mais requeridas pela sociedade pouco diferenciada.³⁸⁷

Certamente, o intelectual era ouvido. Mas muito pouco lido, contentando-se com seu prestígio social, distinção inquestionável num país onde a dificuldade de instrução era enorme e os livros raros. Como desse reconhecimento social vinham os cargos e os mandatos. Para os homens letrados chamados a tomar as rédeas da nação, a literatura não passava mesmo de uma “acanhada musa”, tão luxuriosa e supérflua que os que a ela dedicavam seus louvores preferiam fazê-lo sob pseudônimo, como José Bonifácio. Sem o valor artístico que mais tarde lhe seria atribuído ...

[...] quase sempre [o grupo literário] produziu literatura como a produziram leigos inteligentes, pois quase sempre a sua atividade se elaborou à margem de outras, com as quais a sociedade o retribuía. Papel social reconhecido ao escritor, mas pouca remuneração para o seu exercício específico; público receptivo, mas restrito e pouco refinado. Consequência: literatura acessível mas pouco difundida, consciência grupal do artista, mas pouco refinamento artesanal.³⁸⁸

Num contexto como esse, a profissionalização do escritor era uma meta inconcebível. Assim como a do jornalista, que mais se parecia com um político em campanha. Na era pré-industrial, em que pasquins nasciam e morriam conforme os interesses de seus redatores, ainda não era norma para um escritor alugar sua pena.

11.2 Um longo namoro

Foi apenas em 1836 que o jornal realmente descobriu a literatura. Nem tanto através da crítica, que neste mesmo ano começava a ser feita de forma pioneira por revistas literárias como a *Nichteroy*, ou da publicação de um eventual poema inédito nas

³⁸⁷ CANDIDO, 2000, p. 78.

³⁸⁸ Ibidem. p. 87.

páginas sempre receptivas de *A Aurora Fluminense*.³⁸⁹ Neste ano, o francês Émile Girardin fez uma experiência inovadora: pediu a alguns romancistas que escrevessem histórias para serem publicadas em capítulos no jornal *La Presse*. Sem querer, Girardin provocaria uma revolução editorial. Com o folhetim, o jornal encontrou na literatura um multiplicador de vendas. Em um ano, a tiragem de *La Presse* pulou de 70 mil para 200 mil exemplares. E seu exemplo seria copiado por inúmeros jornais em todo mundo.

A febre do folhetim não tardou a contaminar a imprensa brasileira. Menos de dois anos depois de surgir na França, um folhetim _ O capitão Paulo, de Alexandre Dumas _ foi traduzido e publicado no Jornal do Comércio. Os escritores nacionais logo iriam seguir o exemplo de pioneiros, como João Manuel Pereira da Silva, que viria a ser um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras. Vindo de Paris, onde escreveria para a *Nictheroy* um dos primeiros artigos sobre os fundamentos da crítica literária romântica, Pereira da Silva acabaria se dedicando ao jornalismo político (mais tarde chegaria a deputado e senador) em órgãos de imprensa como o Jornal dos Debates, Jornal do Comércio e O Cronista. O interesse pela política, no entanto, não o impediu de publicar nos jornais obras de ficção como O aniversário de Dom Miguel em 1828, escrito apenas um ano depois de a moda do folhetim ter chegado ao Brasil.

Entre os precursores, encontra-se ainda Justiniano José da Rocha, que, apesar de família humilde e mulato, estudou em Paris e ocupou cargos importantes no Segundo Reinado. Foi deputado três vezes, professor do Colégio Pedro II e da Escola Militar. Justiniano escreveu sobre política para O Cronista, O Regenerador e o Jornal do Comércio, entre outros órgãos de imprensa, além de ensaios críticos para a revista da Sociedade Filomática, precursora do romantismo, em que já apelava para uma literatura nacional, livre da imitação dos clássicos e fiel à realidade local. Justiniano também escreveu contos e novelas. Com Os assassinos misteriosos ou a paixão dos diamantes, estreou no romance-folhetim em 1839. No entanto, segundo o escritor, a história era uma tradução livre de um livro francês. Ele mesmo o revela, depois de fazer um pouco

³⁸⁹ Do grupo inicial da *Nictheroy*, pelo menos dois escritores, Manuel de Araújo Porto Alegre e Francisco Sales Torres Homem tiveram parte de seus estudos na Europa custeada por Evaristo da Veiga, que em seu jornal *A Aurora Fluminense* investia na juventude, divulgando as obras de poetas iniciantes como Gonçalves de Magalhães. O poeta medíocre, mas jornalista de renome acabou sendo o elo de ligação entre a sua geração de jornalistas-estadistas e a geração romântica, que herdaria seu projeto nacionalista.

de suspense: “Será traduzida, será imitada, será original a novela que ofereço, leitor benévolo? Nem eu mesmo que a fiz vo-lo posso dizer.”³⁹⁰

Dois autores que, na posteridade, iriam brigar pela honra de terem escrito “o primeiro romance da literatura brasileira”, Antonio Gonçalves Teixeira e Sousa (com O filho do pescador, de 1843) e Joaquim Manuel de Macedo (A moreninha, de 1844), também tiveram passagem pelo jornalismo e pelo folhetim. Nessa época, a imprensa já começa a se tornar um espaço de profissionalização e inserção social para literatos pobres. Se essa não foi a história de Joaquim Manuel de Macedo, médico, professor dos filhos da princesa Isabel, e várias vezes deputado _ além de fundador da revista Guanabara, redator de A nação e do Correio Mercantil, onde posteriormente trabalharia José de Alencar _ certamente foi a de Teixeira e Souza, o “Camões africano”, e de vários outros que ingressariam no mercado editorial pela porta dos fundos da tipografia.³⁹¹ Carpinteiro, tipógrafo, caixeiro da livraria de Paula Brito, revisor de provas, jornalista, folhetinista, chegaria mesmo a abrir uma oficina tipográfica e uma loja de objetos de escritório. Falido, descolou ainda alguns empregos com os poderosos da época, e terminou a vida como escrivão, em 1861, exatas quatro décadas antes de Lima Barreto contar a história de um jovem negro e talentoso, que conhece as ilusões e desilusões do jornalismo e acaba a vida encerrado num cargo igual do serviço público em Recordações do escrivão Isaías Caminha.

Os jornalistas escritores Teixeira e Sousa e Joaquim Manuel de Macedo são testemunhas de um momento em que os folhetins começaram a formar o público para a ficção nacional e para os jornais. Encantados com o poder de penetração da imprensa num país de poucos leitores e poucas livrarias, praticamente todos os grandes escritores brasileiros do final do século 19 e início do século 20 iriam publicar seus romances primeiro no jornal, como José de Alencar e Machado de Assis.

Os folhetins encontraram um terreno propício no Brasil porque o perfil da imprensa mudou completamente a partir de 1840. Após o golpe da maioridade de D. Pedro II, os jornais panfletários e os pasquins políticos que proliferaram desde a volta de D. João VI a Portugal cederam lugar a uma imprensa menos belicosa. E o jornalista revolucionário ao novo homem de letras. “Na fase anterior, essa não era a regra: Cipriano Barata, Borges da Fonseca não eram homem de letras, a rigor, mas tão

³⁹⁰ ROCHA /s.d./ apud SERRA, 1997, p. 57-58.

³⁹¹ Além de Teixeira de Souza, Manuel Antonio de Almeida, Paula Brito e Machado de Assis começaram na imprensa e na literatura pelo “andar de baixo”.

somente jornalistas. Mais ainda os panfletários e os pasquineiros. Não havia, então nos jornais, espaço para as letras.”³⁹²

Como sede da monarquia, o Rio de Janeiro passou a contar com tipografias, livrarias, bibliotecas e escolas. Quando, em 1854, José de Alencar ingressou no Diário do Rio de Janeiro, passando logo depois para o Correio Mercantil (onde o rapaz de 25 anos ficou responsável pela seção forense e pelo rodapé dominical), o jornalismo já era a opção preferida dos aspirantes a escritor, dispostos a usar seu espaço na mídia como vitrine, quando não como trampolim para maiores saltos. Além de Alencar, começaram na imprensa dois dos mais importantes escritores do período, Bernardo Guimarães, autor de *A escrava Isaura* (que trabalhou em jornais no Rio de Janeiro, entre 1858 e 1860) e Manuel Antônio de Almeida, autor de *Memórias de um sargento de milícias*.

Disposto a fazer carreira, depois de uma rápida passada pelo Jornal do Comércio, Alencar foi contratado como gerente redator do Diário do Rio de Janeiro, ainda em 1855. O escritor usaria a visibilidade oferecida pelo jornal de grande prestígio para se legitimar social e intelectualmente. Foi lá que, num lance ousado, Alencar enfrentou o maior medalhão da época, o poeta Gonçalves de Magalhães e o próprio imperador, patrocinador do livro, na histórica batalha crítico-literária sobre *A confederação dos tamoios*. Protegido pelo cargo de direção, em 1856, Alencar publicou uma série de oito cartas, desancando o grande poema e, de quebra, o esquema de mecenato dos românticos da primeira geração.

Como enunciar com naturalidade o que hoje denuncia uma óbvia estratégia de inserção social? O escritor/intelectual forçando seu ingresso no meio social/acadêmico por meio de polêmicas e de seu recorrente arsenal: frases dedo-em-riste, juízos definitivos, citações de efeito. Não é uma sabedoria anciã que na guerra todos os recursos são válidos? Adquirir direito à voz em sociedade caracterizada pela instabilidade do espaço público recorda a atmosfera de verdadeiras batalhas.³⁹³

É preciso reconhecer que Alencar tirou da briga muito mais do que um reles alpinista intelectual conseguiria. O jornalista daria a chave para o escritor. A discussão o obrigou a pôr no papel jornal seu próprio projeto nacionalista de literatura, que não se daria pela poesia, mas a prosa. E não por meio do mecenato, mas de um projeto de literatura popular.

³⁹² SODRÉ, 1997, p. 210.

³⁹³ ROCHA, 1998, p. 41.

Beneficiado pela onda do folhetim, desde o sucesso inesperado de Cinco minutos, escrito com funções puramente mercantis (para servir de brinde de fim de ano para os assinantes do Diário do Rio de Janeiro, em 1856), Alencar deu início, no ano seguinte, a sua arrancada literária, escrevendo dois romances (entre eles *O guarani*), também publicados em forma de folhetim, e três peças de teatro. Tudo isso sem deixar suas funções executivas no jornal. Não abandonaria a imprensa nem ao entrar na política, fundando dois jornais. Como principal autor do romantismo, José de Alencar faria todo o trajeto descrito por Silvio Romero, em seu *Compêndio de literatura brasileira*: “No Brasil, mais ainda que noutros países, a literatura conduz ao jornalismo e este à política”.³⁹⁴

Mas pagaria um preço pela popularidade alcançada: o desprezo da crítica, da qual reclama o total silêncio quanto ao primeiro livro e, mais ainda, após o lançamento de *O guarani*. Se, por causa do desdém da roda literária, o livro caiu nas pocilgas dos alfarrabistas, *O guarani* foi um sucesso quando publicado em folhetim, o que diz muito sobre os hábitos de leitura no Brasil do Segundo Reinado. Manuel Antônio de Almeida reclamaria do mesmo fenômeno. Quando publicou *Memórias de um sargento de milícias* em folhetim, entre 1852 e 1853, foi bem-sucedido. Mas o mesmo texto lançado em livro, em 1854, foi um fracasso de vendas.

Cada capítulo desses folhetins era aguardado como se fosse uma telenovela de sucesso nos dias de hoje. O Rio de Janeiro, em peso, lia *O guarani* e seguia comovido e enlevado os amores de Ceci e Peri. O boca-a-boca ultrapassou mesmo as fronteiras do estado.

Quando a São Paulo chegava o correio, com muitos dias de intervalo, então, reuniam-se muitos estudantes, numa república em que houvesse qualquer feliz assinante do Diário do Rio de Janeiro, para ouvir, absortos e sacudidos por elétrico frêmito, a leitura feita em voz alta, por algum deles que tivesse órgão mais forte. E o jornal era depois disputado com impaciência e pelas ruas se viam agrupamentos em torno dos fumegantes lampiões da iluminação pública de outrora – ainda ouvintes para cercarem, ávidos, qualquer improvisado leitor.³⁹⁵

Também Machado de Assis conquistou nas páginas dos jornais seus futuros leitores. *A mão e a luva* e *Helena* foram publicados em *O Globo*. *Iaiá Garcia* serializado em *O Cruzeiro*, jornal em que Machado escrevia semanalmente. No entanto, se a

³⁹⁴ ROMERO, 2001, p. 343.

³⁹⁵ TAUNAY /s.d./ apud ALENCAR /s.d./ p. 3.

imprensa a médio prazo trouxe leitores para os romancistas, também manchou a prosa de ficção com as tintas do preconceito contra toda e qualquer arte popular. O maior pecado do folhetim foi inverter os terrenos previamente delimitados para a literatura e para o jornalismo, em que à primeira caberia a arte desinteressada e casta, ao segundo, a comercialização da palavra.

12 FRONTEIRAS CRUZADAS

Dividindo os mesmos autores e as mesmas páginas, desde o início de seu casamento, jornalismo e literatura geraram híbridos. Um dos melhores exemplos é *O subterrâneo do Morro do Castelo*, de Lima Barreto. Misto de reportagem e folhetim, a história explora a descoberta, por operários que preparavam o terreno para a criação da Avenida Central, pilar do projeto de modernização da cidade empreendido por Pereira Passos, de uma suposta galeria secreta no Morro do Castelo. Publicado originalmente em 1905, sem assinatura, no jornal *Correio da Manhã*, cujos bastidores Lima Barreto expôs sem dó nem piedade em *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*, o folhetim só seria editado em forma de livro 92 anos depois.³⁹⁶

Lima mistura uma história de amor, *D. Garça*, cujos manuscritos estão guardados na Biblioteca Nacional, com uma suposta reportagem sobre as escavações. A trama de *D. Garça* era passada em 1709, durante a invasão do Rio de Janeiro por piratas franceses, e tinha ingredientes que faziam a festa do folhetim, como paixões proibidas, padres pecaminosos, o rapto de uma linda condessa italiana e a lenda de um tesouro, que os jesuítas teriam escondido sob as fundações de seu convento, para protegê-lo de um eventual confisco durante a expulsão da ordem do Brasil, determinada pelo marquês de Pombal.

O folhetim é propositalmente mesclado a um relato jornalístico, descrevendo como sucessivas escavações em busca dos objetos em ouro e em prata, moedas e uma grande biblioteca deram em nada. Até que, um trabalhador, ao abrir caminho para a Avenida Central, deparou-se com a entrada de uma grande galeria, de 1,60m de altura por 0,50m de largura. O repórter vai até o local para checar.

Sem furtar-se a usar a primeira pessoa, suas descrições assemelham-se muito às de João do Rio em *A alma encantadora das ruas* ou às de Benjamin Costallat em *Mistérios do Rio*. Também Lima Barreto deixou, com este folhetim/reportagem, seu

³⁹⁶ BARRETO, 1997.

registro da transformação da cidade colonial num projeto de Paris tupiniquim. Personagens fictícios se misturam a fidedignos, como Lauro Müller, Paulo de Frontin, Rodrigues Alves e Souza Aguiar, numa ação que vai e volta no tempo, antecipando procedimentos típicos da literatura pós-moderna. Eventualmente a narrativa é interrompida com ordens ao revisor e até uma palpitante carta de leitor, capaz de causar uma reviravolta na trama.

Justamente por não ser um gênero preciso nem literariamente nobre, o folhetim “certamente encorajou os jovens jornalistas folhetinistas patricios a não se acanharem diante da palavra escrita”, ampliando seus recursos e sua capacidade de prender a atenção do leitor, acredita Marlyse Meyer.³⁹⁷ Ele teria um papel de fundamental importância para o nascimento e desenvolvimento do romance no Brasil. “De um modo geral, o território livre do folhetim na nossa ainda balbuciente cultura vai ajudar a dar forma a esse balbucio, a soltar a língua e obrigando precisamente a não ficar só de olho em Paris, mas também baixá-lo para ver e daí falar do que vai por aqui.”³⁹⁸ E, de quebra, criou as condições para a expansão da produção e consumo da literatura.

Mas, quando arte e mercado se misturam, ocorrem grandes mudanças nas condições de trabalho artístico, “cuja forma deixa de reger-se pela esfera pré-capitalista (mítica, trans-histórica) e passa a guiar-se pelos imperativos da demanda, empresarialmente ascultada”.³⁹⁹ Ainda que grandes escritores, como Balzac, Flaubert, Dickens e Dostoiévski, para não falar nos brasileiros José de Alencar e Machado de Assis, tenham publicado obras-primas em forma de folhetim, o gênero ficou rotulado como sublitteratura, por sua relação intrínseca com a nascente indústria cultural.

O produtor da mercadoria cultural não busca, como o produtor da obra burguesa elitista a aristocrática consagração de seus pares. Mesmo que o indivíduo criador, o autor, deseje consagrar-se, a produção é agora progressivamente coletiva e guiada primordialmente pelas leis do mercado. O produto destina-se a coincidir com a própria expressão do desejo público, para permitir a completa realização do valor do capital.⁴⁰⁰

Híbrido por natureza, o folhetim não seguia um modelo, mas vários: o romance em folhetim, capaz de manter sua integridade literária quando reunido em livro; o mirabolante folhetim folhetinesco, uma obra aberta cujas soluções oscilavam ao gosto

³⁹⁷ MEYER, 1992 apud CANDIDO et al., 1992, p. 127.

³⁹⁸ Ibidem. p. 126.

³⁹⁹ SODRÉ, 1997, p. 114.

⁴⁰⁰ Ibidem. p. 115.

do leitor; além do ensaio, da crítica e da crônica. O conceito de folhetim muda de sentido ao longo do tempo e até na obra de um mesmo autor, tornando difícil sua definição em regras rígidas, como, por exemplo, ficção e não-ficção.

O que se pode dizer com certeza é que originalmente, a palavra *feuilleton* se refere não a um estilo, mas a um espaço geográfico preciso, o rodapé do jornal, quase sempre na primeira página. Cabia de tudo neste espaço, também chamado de *variétés*: piadas, histórias de crimes e suicídios, charadas, receitas de cozinha, críticas de livros e peças de teatro, narrativas que, se ultrapassavam o espaço da coluna, eram publicados em série. O modelo de folhetim ficcional, que se firma a partir de 1836, acabaria deslocando a seção de variedades para as páginas internas.

Mesmo nobre, o espaço seria pequeno para contar uma história com início, meio e fim. Para manter a fórmula do “continua amanhã”, os escritores precisaram mais do que retalhar romances. Foi necessário criar ganchos, suspense, redundâncias para atualizar a memória do leitor distraído ou não deixar os novos perdidos, personagens fortes e, mais do que tudo, uma obra aberta capaz de ser encurtada ou espichada, modificada segundo o maior ou menor interesse do público. “Brotou assim, de puras necessidades jornalísticas, uma nova forma de ficção, um gênero novo de romance: o indigitado, nefando, perigoso, o muito amado, o indispensável folhetim folhetinesco.”⁴⁰¹ Os críticos odiaram. Os leitores adoraram.

De olho no sucesso de público, praticamente todos os escritores do final do século 19 e início do 20 passam a fatiar seus romances em forma de folhetim nos jornais e nas revistas ilustradas. Muitos jornais também mantiveram um espaço denominado “folhetins” para abrigar as *variétés*. Multifuncional, ele era “aberto a qualquer recheio, apelando tanto para o acontecido quanto para o imaginário”, da mesma forma que as colunas de crônicas hoje.⁴⁰² Assim, o mesmo Correio Mercantil podia publicar tanto um folhetim como Memórias de um sargento de milícias, de Manuel Antônio de Almeida, entre junho de 1852 e julho de 1853, quanto o rodapé Revista da Semana, com as crônicas de José de Alencar, escritas entre 1854 e 1855.

Se é difícil definir o folhetim, que dirá seu autor. Para Machado de Assis, se “o folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por consequência do jornalista”.⁴⁰³

⁴⁰¹ MEYER, 1992 apud CANDIDO et al., 1992, p. 98.

⁴⁰² Ibidem. p. 105.

⁴⁰³ ASSIS, 1986, v. 3, p. 959.

Esta íntima afinidade é que desenha as saliências fisionômicas da moderna criação. O folhetinista é a fusão agradável 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.⁴⁰⁴

12. 1 Folhetim e sensacionalismo

O novo animal teria vida relativamente longa. Só em meados do século 20, com a radical expulsão da literatura das páginas dos jornais, ele se tornaria uma espécie em extinção. Embora várias tentativas de reavivar o gênero tenham sido feitas posteriormente, coube a Nelson Rodrigues o título de último grande folhetinista brasileiro. Sem atentar para os limites entre os dois tipos de texto, o escritor é provavelmente o melhor exemplo de contaminação entre jornalismo e ficção. Nos 68 anos em que viveu, Nelson Rodrigues escreveu 17 peças de teatro, oito folhetins e apenas um romance propriamente dito. Nas cinco décadas em que freqüentou as redações, acompanhou de perto a substituição do jornalismo político pela imprensa sensacionalista, sua derrocada em nome da objetividade, a crescente influência do rádio, da TV, do cinema. A censura do Estado Novo e da ditadura militar. O nascimento de O Globo e da TV Globo, a explosão e decadência dos Diários Associados e da revista O Cruzeiro, as pressões políticas que levaram à criação e à crise do jornal Última Hora. E ainda teve tempo para inserir seu nome como autor na história da literatura, do teatro, da tevê e do cinema brasileiros.

É o autor nacional que mais teve textos transformados em filmes: Meu destino é pecar, Boca de ouro, Bonitinha, mas ordinária, o premiado A falecida, Asfalto selvagem, A dama do loteação, Toda nudez será castigada, O casamento, além de episódios de A vida como ela é..., como Traição e Gêmeas. Também escreveu telenovelas _ A morta sem espelho, Sonho de amor (anunciada como uma adaptação de O tronco do ipê, de José de Alencar, para driblar a censura) e O desconhecido. O personagem Nelson Rodrigues faria ainda quatro aparições semanais na TV Globo, no quadro A cabra vadia. Na hilariante seção do programa Noite de Gala, havia uma cabra de verdade, que testemunhava suas entrevistas (a cabra começara como um personagem

⁴⁰⁴ Idem.

em prosa da coluna À sombra das chuteiras imortais). A tevê, o teatro e o cinema tornaram Nelson ainda mais popular.

Mas foi o jornal que projetou seu nome. Mais especificamente um tipo de jornalismo, que não temia cruzar as fronteiras da ficção. Para Nelson Rodrigues, elas eram quase inexistentes. “Eu não via nenhuma dessemelhança entre literatura e jornalismo. Já ao escrever o primeiro atropelamento, me comovi como se fosse a minha estréia literária”, lembra.⁴⁰⁵ O atropelamento também faria parte de sua estréia no teatro, com Vestido de noiva. A peça que revolucionou o teatro brasileiro em 1943 levou apenas seis dias para ser escrita, boa parte na redação de O Globo Juvenil, onde Nelson e Antônio Callado, entre outras coisas, traduziam balões de história em quadrinhos.⁴⁰⁶ A reportagem, em 1925, quando Nelson tinha 13 anos, exigiu não dias, mas várias horas de concentração. “Eu me torturei como um Flaubert fazendo uma linha de Salambô”, recordava o escritor, que confessando a tentação de acrescentar elementos ficcionais _ uma vela e uma senhora de preto _ na nota de atropelamento.⁴⁰⁷

Faltava muito pouco para concluir a notícia. Bastava um empurrão e pronto. Mas comecei a duvidar de mim mesmo. Mais tarde, fazendo meus textos teatrais, sentiria, por vezes, o mesmíssimo medo de trair uma rotina sagrada. E terminei limpa e honradamente assim: _ “o *chauffeur* fugiu”. Foi esta a minha primeira pusilanimidade de ficcionista.”⁴⁰⁸

Nas reportagens seguintes, o redator mostrou que era capaz de inventar histórias mirabolantes a partir de um único telefonema a uma delegacia. Sua imaginação criava diálogos, cenários, tramas. Sua especialidade era macabra: os pactos de morte entre namorados, os únicos crimes que faziam Nelson sair da redação para apurar *in loco*. Ele defenderia o sensacionalismo até o fim da vida.

Via de regra, o nosso jornal moderno tem pudor de valorizar e dramatizar o crime passionai (fora os casos já referidos de O Dia e da Luta Democrática). Marido que mata mulher, ou mulher que mata marido, é tratado sem nenhum patético, em forma de pura, sucinta e objetiva informação. (O Jornal do Brasil vai mais longe. Ignora qualquer modalidade de crime e de criminoso. Os atropelados, os

⁴⁰⁵ RODRIGUES, 1993, p. 245.

⁴⁰⁶ A estranha relação deste escritor maldito com o jornalismo infantil não terminaria aí. Em 1941, Nelson Rodrigues foi convidado para dirigir as revistas Detetive (de contos de mistério) e Guri (com heróis de quadrinhos americanos), dos Diários Associados _ serviço que, dois anos depois, passaria para o também escritor Lúcio Cardoso.

⁴⁰⁷ RODRIGUES, 1993, p. 190.

⁴⁰⁸ Ibidem. p. 191.

esfaqueados, os enforcados, que comprem outros jornais. O do Brasil não lhes dará a mínima cobertura).⁴⁰⁹

O jornalismo sensacionalista foi introduzido nos Estados Unidos por Joseph Pulitzer, que, em 1883 comprou o *World*, e por William Randolph Hearst, quando se tornou o dono do *New York Journal* em 1895. Ao esvaziar-se a ênfase política que tinham guiado o jornalismo até o século 19, a imprensa teve que procurar seu público em outra parte. E descobriu que poderia atrair o mesmo segmento interessado nos folhetins, falando de crimes e escândalos que despertassem emoções fortes. Os *fait-divers* gradativamente foram ganhando importância, até chegar às manchetes dos jornais.

O *fait-divers* espreita sempre a notícia, na medida em que esta é suscetível de moldagem pelo imaginário. Além disso, toda e qualquer notícia contém potencialmente uma narrativa, cujo esquema é claramente retórico. Vêm do Manual de retórica de Quintiliano, datado de dois mil anos atrás, as perguntas essenciais *quis, ubi, quibus, auxiliis, cur, quomodo, quando*.⁴¹⁰

Não admira que o personagem do folhetim e o da reportagem sensacionalista sejam, de certa forma, aparentados. Os dois gêneros tratam de assuntos perturbadores, descritos num estilo dramático, com explícita intenção de chocar, assustar, excitar, colocar o leitor em suspense. Em qualquer lugar do mundo, “o jornalismo sensacionalista é essencialmente narrativo: ele conta uma história e, quanto mais lúbrica e fora do normal, melhor”.⁴¹¹

A promiscuidade entre a imprensa sensacionalista e o folhetim provocou uma contaminação entre os campos literário e jornalístico, que, se manchou suas reputações, também ampliou repertórios expressivos de ambos os lados, como bem percebeu Nelson Rodrigues.

Com seu *mix* de notícias e entretenimento, o sensacionalismo revolucionou a imprensa, dando início, no início do século 20, ao que se convencionou chamar de “a era do repórter”.⁴¹² Sensacionalista já era o tom das reportagens de João do Rio, em *As religiões do Rio*, ou de Benjamin Costallat ao descrever uma casa de ópio em *Mistérios do Rio*, inspirado numa série do folhetinista francês Eugénie Sue, *Mistérios de Paris*. No

⁴⁰⁹ Ibidem, p. 88.

⁴¹⁰ SODRÉ, 1997, p. 135.

⁴¹¹ GONZÁLEZ, 1993, p. 44.

⁴¹² FRUSS, 1994, p.42.

Brasil, na França ou nos EUA, “os repórteres tornaram-se conhecidos por suas matérias, mas também por se tornarem, em muito casos, atores dos dramas que reportavam”.⁴¹³

O repórter policial, embora mal pago, passou a ser a estrela da redação, só perdendo para o redator de política. As duas editorias brigavam pelas manchetes. Se a primeira vendia mais jornal, a segunda trazia mais prestígio e possibilidades de grandes negociatas para os patrões. Mas Nelson Rodrigues tinha um motivo para se interessar exatamente pela área de polícia: como ele mesmo dizia, com um ano no *métier*, o repórter adquiria uma “experiência shakespeariana”.⁴¹⁴ Lá, podia exercitar livremente seus dotes de ficcionista e dramaturgo.

Devido a seu interesse nos indivíduos e como eles reagem a experiências que mudam completamente suas vidas, o jornalismo sensacionalista tende a ver os eventos de uma forma marcadamente teatral, e sua retórica é a mesma do melodrama. De fato, o sensacionalismo pode ser definido com a fusão do melodrama com o factual. Os acontecimentos escandalosos e crimes sangrentos que usualmente reporta são enquadrados num contexto moralizador, numa tentativa, eventualmente crua, de explorar os meandros da alma humana. Sensacionalismo é praticamente impensável sem algum tipo de psicologia implícita, de curiosidade sobre como as pessoas agem ou reagem de dadas formas em contextos específicos. Sua exploração de motivos e de plots (em todos os sentidos do termo) tem, sem dúvida, muito em comum com a narrativa ficcional.⁴¹⁵

Jornalistas sensacionalistas davam ótimos folhetinistas, logo se perceberia. Quando algum órgão de imprensa precisava aumentar a tiragem, apelava para uma história, de preferência traduzida da França ou dos Estados Unidos. Era o caso de O Jornal, que já tinha sido o carro-chefe dos Diários Associados, mas que, em 1944, vendia pouco mais de 3 mil exemplares por dia. Nelson Rodrigues, sabendo que havia interesse do jornal por comprar um folhetim, ofereceu-se para produzir um: Meu destino é pecar. Com a única condição de que não assinasse o verdadeiro nome. O pseudônimo escolhido foi Suzana Flag.

Os capítulos de Meu destino é pecar eram escritos na redação mesmo. Cerca de 14 laudas por dia, datilografadas com apenas dois dedos. O folhetim ocupava uma página no diário que viu sua tiragem pular de 3 para 30 mil exemplares. Logo sairia em

⁴¹³ Idem.

⁴¹⁴ RODRIGUES, 1993, p. 136.

⁴¹⁵ GONZÁLEZ, 1993, p. 45.

livro, um fenômeno editorial que vendeu 50 mil exemplares em três meses. Dois anos depois, chegaria a 300 mil exemplares vendidos. Embora quase toda a imprensa carioca soubesse que era Nelson o autor do *best-seller*, o escritor não levava o folhetim a sério. Tanto que, quando via que amigos como Millor Fernandes escreviam frases inteiras em sua lauda quando levantava da mesa, apenas dava um sorriso e continuava do ponto em que o intruso tinha parado.

No mesmo ano, Suzana Flag/Nelson Rodrigues começou outro folhetim: *Escravas do amor*, republicado em todos os jornais dos Diários Associados. O êxito em livro também foi retumbante. Suzana chegou a ganhar uma autobiografia, *Minha vida*, um dramalhão que vendeu horrores em 1946. Mas os amigos intelectuais, como Raimundo Magalhães Jr., já protestavam contra a dissipação de um talento dramático em folhetins rocambolescos.

Nem assim Nelson Rodrigues sossegou. Em 1948, lançou mais um dramalhão de Suzana Flag, *Núpcias de fogo*. Quando mudou-se para o Diário da noite, Nelson trocou Flag por Myrna, que produziu apenas um folhetim, *A mulher que amou demais*. Depois disso, ganhou uma coluna de correio sentimental. Na Última Hora, para onde foi três anos depois, Nelson assumiu a coluna de crônicas *A vida como ela é ...*, teoricamente baseada em fatos reais. E inventou tudo, ou quase tudo.

12.2 A crônica do rodapé ao alto da página

Ao longo da história, muitas vezes o folhetinista se confundiu com o cronista. Também a crônica é um gênero *boderline*, oscilando entre a imaginação e a realidade, o jornalismo e a literatura, língua culta e coloquial. Originalmente, crônica era a narrativa dos fatos de acordo com a ordem temporal, registrando os eventos que marcaram uma época. O sentido da palavra era pôr em ordem cronológica. “A crônica, pela própria etimologia _ *chronus*/crônica _ é um gênero colado ao tempo. Se em sua acepção original, aquela da linhagem dos cronistas coloniais, ela pretende-se registro ou narração dos fatos em sua ordenação cronológica, tal como estes pretensamente ocorreram de fato, na virada do século 19 para o século 20, sem perder seu caráter de narrativa e registro, incorpora uma qualidade moderna: a do lugar reconhecido à subjetividade do narrador.”⁴¹⁶

⁴¹⁶ NEVES, 1992 apud CANDIDO et al., 1992, p. 82.

Em 1828, o jornal Espelho Diamantino lança no Brasil a idéia de que todo jornal deve ter um observador de costumes, que registrasse o que visse e ouvisse em suas andanças pelas ruas da cidade. Esse *flaneur* dá o primeiro passo do que se convencionaria chamar de crônica de costumes.⁴¹⁷ A representação satírico-moralista dos tipos e costumes do cotidiano brasileiro ganharia impulso mais adiante, com os textos do padre Lopes Gama em O Carapuceiro, a partir de 1832; de Martins Pena no Correio da Moda, em 1839; e de Josino do Nascimento Silva em O Cronista, em 1837. Mas vai se firmar mesmo é na segunda metade do século 19, com a fundamental participação de escritores jornalistas do porte de Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar, que deram início a uma raça de “cães vadios, livres farejadores do cotidiano, batizados com outro nome vale-tudo: crônica”.⁴¹⁸

A estes vira-latas exigia-se um talento, ou melhor, um foco especial. “Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu, com a curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto”, comentou Machado de Assis, na coluna A Semana, na Gazeta de Notícias, em 1897. “A vantagem dos míopes é enxergar onde as grandes vistas não pegam.”⁴¹⁹

Em suas crônicas, percebe-se claramente que Machado, no jornal, “antecipa procedimentos que utilizará mais tarde como escritor, como o apelo a um narrador não confiável e o constante diálogo com o leitor”.⁴²⁰ Como para muitos escritores antes e depois dele, a crônica funcionou como um “laboratório de ficção”. No entanto, a idéia da literatura como exercício prático vai de encontro ao mito do escritor enquanto talento nato. Seria a literatura uma técnica passível de ser aprendida, como o jornalismo?

Novamente, o caso de Machado de Assis é exemplar. Sua estréia em livro aconteceu em 1864, com os poemas de Crisálidas, seguidos pelo romance Ressurreição. Sobre as primeiras obras de ficção, que incluem ainda Contos fluminenses e Histórias da meia-noite, Lúcia Miguel Pereira observa que soavam inconsistentes e falsas. Na sua opinião, Machado “fiou-se inteiramente na fantasia e por isso falhou”.⁴²¹ Para evoluir, teria sido fundamental para o escritor o trabalho na imprensa, assinala José Aderaldo Castello.

⁴¹⁷ SUSSEKIND, 1990, p. 222-223.

⁴¹⁸ MEYER, 1992 apud CANDIDO et al., 1992, p. 128.

⁴¹⁹ ASSIS, 1986, v. 3, p. 772.

⁴²⁰ GRANJA, 2000, p. 16.

⁴²¹ PEREIRA, 1988, p. 135.

Para o romancista, sem dúvida, o maior campo de experiência reflexiva foi a crônica. De variada matéria, estendeu-se por toda a atividade do escritor. Fez o registro do cotidiano observado e informado de diferentes maneiras, nos limites da vida no Rio de Janeiro _ mundanismo, vida artística, política nacional representada por deputados, senadores, ministros _ até outros fatos em âmbito nacional e mundial. Acumulou dados diversos, associados, para a procura de um denominador comum. E o cronista extrairia do gênero, em que se tornou mestre, sugestões e situações decisivas para a ficção. Aperfeiçoaria uma linguagem inconfundível, de tal maneira, como já o dissemos, que muitas páginas de romances e contos tiveram nas crônicas a primeira forma de tratamento. Por outro lado, a crítica cultivada durante a primeira fase de formação literária daria a Machado de Assis o testemunho seguro das mudanças e inovações do Romantismo ao Realismo e Parnasianismo. Como experiência e orientação, revela segurança, preparo e imparcialidade, enquanto, pelo exercício dessa atividade, se tornaria severo observador e aperfeiçoador de si mesmo.⁴²²

Certamente Machado tinha consciência de pelo menos uma vantagem da crônica _ não pretender ser literatura _ quando propôs, numa coluna de agosto de 1878: “Sobretudo, aproveitemos a ocasião, que é única; deixemos hoje as unturas dos estilos; demos a engomar os punhos literários; falemos à fresca, de paletó branco e chinelas de tapete.”⁴²³ Esse tom despretensioso, que sempre caracterizou a crônica, anuncia uma literatura feita para durar tanto quanto uma notícia de jornal ou uma conversa ao pé-do-ouvido. Mas que, indiferente aos modismos estéticos e moldes retóricos, eventualmente se revelaria mais atraente aos leitores do futuro do que a Obra literária, com O maiúsculo, de muitos autores. “Gênero menor”, como afirma Antonio Candido, “graças a Deus”, a crônica foi capaz de elaborar uma linguagem mais próxima do coloquial, longe da “magnitude do assunto e a pompa da linguagem” da literatura.

Isso acontece porque não tem pretensões a durar, uma vez que é filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa. Ela não foi feita originariamente para o livro, mas para uma publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha [...] quando passa do jornal ao livro, nós verificamos meio espantados que a sua durabilidade pode ser maior do que ela própria pensava.⁴²⁴

Um dos melhores exemplos desta surpreendente eternidade do efêmero está na obra, com “o” minúsculo, de Olavo Bilac, que se manteve imune ao bolor que atingiu a

⁴²² CASTELLO, 1999, v.1, p. 392.

⁴²³ ASSIS, 1986, v.3, 394.

⁴²⁴ CANDIDO, 1992, p. 13-15.

poesia parnasiana. Com o único compromisso de se comunicar diretamente com o público, o cronista Bilac deixou páginas memoráveis sobre jornalismo, como “Sem nervos”. Ao comentar a afirmação de que “para ser jornalista é preciso não ter nervos”, o poeta ironiza: “Oh! Ideal sublime! Ser como as engenhosas máquinas americanas de escrever _ uma fila de teclas, um rolo de tinta, uma bobina de papel _ mais nada ...” Se isso acontecesse, seria a ruína dos especialistas de moléstias nervosas. “Porque é bom que se saiba: as moças solteiras e os jornalistas são freqüentadores constantes desses consultórios.” Na crônica, Bilac descreve a vida de um jornalista neurastênico desde o momento em que “bem dormido e bem almoçado, sai de casa, a caminho de seu jornal” até o fim da noite, quando “X não é mais um homem; X é o mundo inteiro”⁴²⁵

A menção à máquina de escrever não é gratuita. A crônica acompanha de perto o progresso e as evoluções tecnológicas, como a fotografia e o cinema. Como bons fotógrafos, a grande pretensão dos cronistas, já na era de João do Rio, era captar instantâneos reveladores da sociedade.

A crônica evolui para a cinematografia. Era reflexão e comentário, reverso desse sinistro animal de gênero indefinido a que chamam: o artigo de fundo. Passou a desenho e a caricatura. Ultimamente era fotografia retocada mas com vida. Com o delírio apressado de todos nós, é agora cinematográfica _ um cinematógrafo de letras, romance da vida do operador no labirinto dos fatos, da vida alheia e da fantasia _, mas romance em que o operador é personagem secundário arrastado na torrente dos acontecimentos.⁴²⁶

No século 20, a crônica transcenderia sua condição efêmera, herdada do jornalismo, para se tornar ela própria um gênero específico, quase autônomo. Pelo menos até o ponto em que pode ser considerado autônomo um tipo de literatura que

tem como característica a ambigüidade entre o conto, a reportagem, o ensaio, o humorismo e até o poema em prosa. Quando a divisão do trabalho na imprensa se tornou mais nítida, a obrigação de informar passou para o jornalista. Ao cronista, sobrou o entretenimento do leitor. Com isso, “a linguagem se tornou mais leve, mais descompromissada e (fato decisivo) se afastou da lógica argumentativa ou da crítica política, para penetrar poesia adentro”.⁴²⁷

⁴²⁵ BILAC, 1996, p. 150-152.

⁴²⁶ RIO, 1909 apud SILVA, 2002, p. 49.

⁴²⁷ CANDIDO, 1992, p. 15.

Talvez por isso tenha atraído tantos poetas, como Carlos Drummond de Andrade. Sem compromisso com os fatos nem a obrigação de criar uma história com início, meio e fim, a crônica era compatível com certas habilidades dos poetas, como a capacidade de sintetizar em poucas palavras todo o sentimento do mundo. Com o fim do Correio da Manhã, onde assinou uma coluna entre 1954 e 1968, e atuava como colaborador esporádico desde 1942, Drummond levou sua assinatura para o Jornal do Brasil, que o recebeu, no dia 2 de outubro de 1969, com uma chamada na primeira página.

Carlos Drummond de Andrade é o novo colaborador do JORNAL DO BRASIL: a partir de hoje, o maior poeta brasileiro vivo estará presente na última página do Caderno B, para onde escreverá crônicas e poesias regularmente, às terças, quintas e sábados. Com sua larga experiência de vida literária, Carlos Drummond de Andrade abre agora no JB uma nova etapa de sua carreira de escritor, na verdade, a continuação de uma longa e permanente atividade em jornal.⁴²⁸

Enquanto muitos viam no Drummond cronista uma banalização do poeta, ele parecia se divertir com muito com suas artes no gênero. Em “Auto-retrato”, é um espelho extremamente irônico quem diz:

O sr. Carlos Drummond de Andrade é um razoável prosador que se julga bom poeta, no que se ilude. Como prosador, assinou algumas crônicas e alguns contos que revelam certo conhecimento das formas graciosas de expressão, certo *humour* e malícia. Como poeta, falta-lhe tudo isso e sobram-lhe os seguintes defeitos: é estropiado, antieufônico, desconceituoso, arbitrário, grotesco e tatibitate.⁴²⁹

A partir da década de 30, a crônica moderna se consolidaria no Brasil. Mário de Andrade, Oswald, Manuel Bandeira e até Tarsila do Amaral se ocuparam do gênero. Também os modernistas latino-americanos, como Rubén Dário, José Martí e José Enrique Rodó, praticaram “com particular devoção este gênero no meio do caminho.”⁴³⁰ Em *Journalism and the development of Spanish American narrative*, Aníbal González demonstra que a crônica jornalística também foi um laboratório para os escritores do resto do continente, o espaço no jornal onde testaram novos estilos e idéias, além de tornar seus nomes e propostas conhecidos dos leitores. Eventualmente, as crônicas

⁴²⁸ JORNAL DO BRASIL, p. 1, 2 out. 1969.

⁴²⁹ ANDRADE, 1989, p. 13.

⁴³⁰ GONZÁLEZ, 1993, p. 81.

chegam a corresponder a até dois terços das obras completas desses autores. Embora considerado “um gênero bem brasileiro”, a versão latino-americana da crônica não é diferente da que conhecemos: “Este gênero consiste de breves artigos sobre virtualmente nenhum assunto, escritos num estilo literário autoconsciente, que pretendia ser tanto informativo como entretenimento.”⁴³¹

Mas quem daria o tom definitivo da crônica brasileira seria a geração seguinte aos modernistas. No rastro de Drummond, muitos escritores nascidos ou criados em Minas, daí em diante, dirigiram-se para as redações de jornais: Rubem Braga (dono de um “nariz de cera” péssimo para um aprendiz de repórter, mas perfeitamente talhado para a crônica, como logo percebeu seu chefe, o também escritor Guilhermino Cesar, no Diário da Tarde, na década de 30), Otto Lara Resende, Wilson Figueiredo, Murilo Rubião, Paulo Mendes Campos, Autran Dourado. Uns ficaram, outros saíram de fininho, como Autran. Poucos, como Fernando Sabino, conseguiriam se firmar logo de cara como cronistas. Para a maioria deles, a reportagem era o caminho natural e a crônica o prêmio de consolação.

Além do *status* privilegiado em relação ao repórter diário, a visibilidade e até mesmo pelo exercício obrigatório da escrita _ já que a preguiça, como dizia Drummond, era o principal problema do autor entregue a si mesmo _ a crônica também tinha um grande atrativo: remunerar seu autor. Numa delas, “O escritor responde, coitado”, Drummond abre um desalentado parêntesis para definir o

“escritor brasileiro”: “(chamo escritor brasileiro ao nativo ou naturalizado que consegue escrever obra literária nos intervalos de exercícios da profissão de servidor público, bancário, médico, advogado, jornalista etc.).”⁴³² Com esta observação, Drummond demonstra que tinha plena consciência da impossibilidade de viver da literatura. Mesmo que fosse “o maior poeta brasileiro vivo”.

Seus sucessores, como Rubem Braga e Paulo Mendes Campos, logo perceberam que, já que não havia mercado para a poesia pura e simples, o jeito era exercitá-la indiretamente na crônica. Com isso, algumas das mais belas peças literárias dessa geração de poetas saíram das prosaicas páginas dos jornais.

Cronista em tempo integral, Rubem Braga foi o primeiro a marcar, com esse gênero menor, seu nome na história da literatura. Na década de 50, considerada a era de

⁴³¹ Ibidem. p. 84.

⁴³² ANDRADE, 1987, p. 160.

ouro da crônica brasileira, integrava um time que incluía Paulo Mendes Campos, Sérgio Porto e Antonio Maria.

Tanto em Drummond quando nele observamos um traço que não é raro na configuração da moderna crônica brasileira: no estilo, a confluência de uma tradição, digamos clássica, com a prosa modernista. Essa fórmula foi bem manipulada em Minas (onde Rubem Braga viveu alguns anos decisivos da vida); e dela se beneficiaram os que surgiram nos anos 40 e 50, como Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos. É como se (imaginemos) a linguagem seca e límpida de Manuel Bandeira, coloquial e corretíssima, se misturasse ao ritmo falado de Mário de Andrade, com uma pitada do arcaísmo programado dos mineiros.⁴³³

Mas, antes, o cronista precisou ralar muito como jornalista. Braga fundou um jornal (Folha do Povo, em 1935) e uma revista (Diretrizes, em 1938, com Samuel Wainer). Atuou como correspondente do Diário Carioca na Segunda Guerra Mundial e chegou a diretor de redação da TV Globo, entre outras atividades. De seus 31 livros, incluindo seis publicações póstumas, apenas dois são de poesia. A maioria reúne crônicas, como Ai de ti, Copacabana, e reportagens, como Com a FEB na Itália. Mesmo na guerra, o escritor falava mais alto que o jornalista. Como lembra Joel Silveira, seu concorrente nos Diários Associados, a questão era também tecnológica. Joel usava o telégrafo, para agilizar a cobertura. Rubem Braga, que representava o Correio da Manhã, a mala postal. Seus artigos só chegavam ao Brasil mais de um mês depois dos fatos, o que praticamente inutilizava a reportagem. No entanto, acabou sendo um trunfo, como admite Joel.

Ele podia ficar dois, três dias num posto de comando. Não tinha a obrigação idiota, como eu, de ter que correr de um lado para outro, com medo de perder uma notícia, pois minhas reportagens eram diárias. Então, com aquele talento que Deus lhe deu e a capacidade de observação extraordinária, ia vendo mais coisas do que os outros. Esses detalhes acabaram fazendo de seus artigos algo histórico, bonito, apesar do lado triste, desumano da guerra.⁴³⁴

Aos que cobravam um romance, Braga lembrava que, no fundo, não passava de um jornalista que sonhava ser poeta. “Não sou de inventar história”, dizia. “Como jornalista, eu me acostumei a escrever sempre para ser publicado no dia seguinte ou na

⁴³³ CANDIDO, 1992, p. 17.

⁴³⁴ Joel Silveira fala sobre Rubem Braga na reportagem “A vida colhida na calçada”, publicada no jornal Folha de S. Paulo, em 10 jan. 1983, p. 27.

próxima semana.”⁴³⁵ As crônicas não exigiam necessariamente um enredo. Algumas das melhores, reconhecia, foram feitas justamente a partir da falta de assunto. “Isso porque trabalhei muito tempo em jornal, tendo que escrever todo dia, com ou sem assunto.” Mas, apesar do reconhecimento em vida, Rubem Braga duvidava que seu nome fosse entrar para a história da literatura brasileira. “Cronista quando fica velho ou morre, o pessoal esquece. Portanto, não tenho razão para me enfeitar.”

Também o cronista Paulo Mendes Campos traía um grande poeta. Para ele, “a única relação que existe entre o poeta, o cronista e o jornalista é a matéria-prima: palavras. O cronista é um ser ambivalente, fica sempre no meio, uma ponte entre o castelo do poeta e a redação da notícia.”⁴³⁶ Assim como Braga, começou na imprensa na vala comum do jornalismo, como redator do Correio da Manhã. Foi cronista do Diário Carioca, de O Jornal, do Correio da Manhã e da Revista Manchete, entre outras publicações, além de redator de Cinema e Publicidade. Seu primeiro livro, A palavra escrita, foi publicado em outubro de 1951, numa edição minimalista de apenas 37 poemas e 126 exemplares.

Procurei ser jornalista por gostar de escrever. Esta afirmação, entretanto, não diz tudo. Tudo é o seguinte: procurei ser jornalista por gostar de escrever e por gostar da “fábrica” de escrever que é o jornal. É possível que os bancários cheguem a ingressar no banco pelo gosto do dinheiro. Cheguei ao jornal pelo gosto da “máquina de escrever”: é toda uma equipe fazendo piruetas inimagináveis a fim de produzir uma “obra” por dia. Este aspecto lúdico do jornalismo me fascinou infantilmente. Sobretudo na mocidade.⁴³⁷

Na maturidade, a crônica mostrou-se um espaço ideal para aqueles que não queriam mais se prender ao jornalismo diário e factual, horários e humores das chefias. Mas ainda assim tiravam partido da projeção de seu trabalho para o grande público e mesmo do salário no fim do mês oferecido pelo jornal. Paulo Mendes Campos resumiu em poucas palavras o motivo de tantos escritores jornalistas terem partido para a crônica: ela “permitia a liberdade de espaço, liberdade de horário e liberdade de assunto: três proveitos num saco só.” ⁴³⁸

⁴³⁵ Rubem Braga em entrevista a Zuenir Ventura, publicada na revista Isto É, de 31 de outubro de 1984, p. 78 a 80. As citações seguintes também foram retiradas desta entrevista.

⁴³⁶ Paulo Mendes Campos em entrevista a Beatriz Marinho, publicada no jornal O Estado de S. Paulo, p. 1 a 3, Caderno 2, 22 set. 1985.

⁴³⁷ Idem.

⁴³⁸ Idem.

Liberdade nem tão grande assim, como lembrou Otto Lara Resende em sua coluna na Folha de S. Paulo de 6 de junho de 1991, homenageando Paulo Mendes Campos, morto cinco dias antes.

Na tentativa de preservar sua liberdade, fugiu do que na nossa geração foi o cativeiro do jornalismo de banca. Se a crônica era uma tríplice liberdade de espaço, de horário e de assunto, era também facilidade e, pior, por seu turno uma outra escravidão. Essa liberdade, que ele próprio chamou de aparente, custou-lhe muito trabalho e muita insegurança. A veia boêmia representava aí uma válvula de escape. Ou a busca de equilíbrio, que é a seu modo ascética. Assim como congrega, o álcool isola. E ajuda a sair da depressão, como ele próprio declarou. A sair e a entrar. A cair no ciclo da fatalidade que, sendo escolha, é também destino.⁴³⁹

Em sua geração, Otto Lara Resende foi talvez que mais investiu na carreira jornalística. A literária se resumiu a um romance (O braço direito, de 1963) e cinco livros de novelas e contos. Cronista, como os colegas de juventude Paulo Mendes Campos e Fernando Sabino, ao contrário destes jamais abandonou completamente “o cativeiro do jornalismo de banca”. Desde que começou a trabalhar no jornal mineiro O Diário, em 1940, com apenas 18 anos, Otto passou por praticamente todos os jornais importantes da época: Diário de Notícias, O Globo, Diário Carioca, Correio da Manhã, Última Hora, Folha de São Paulo. Sem temer a responsabilidade e o nível de absorção de um cargo de chefia, dirigiu o Jornal do Brasil, a Revista Manchete e a TV Globo.

Frasista de primeira, dizia que desde jovem fora vítima de um certo vírus literário. “Esta grave infecção que me impediu de ter um destino mais pacato, de dormir melhor e viver menos cansado”.⁴⁴⁰ No entanto, a veia literária acabaria quase que completamente absorvida pelo jornal, se não pelas atribulações da chefia, pelo exercício da crônica, que escrevia habitualmente no sábado pela manhã, com a redação vazia. O jornalismo para Otto teria sufocado e atrofiado a vocação para a literatura? Ou ele seria um escritor que simplesmente teria encontrado na crônica seu meio de expressão?

Nelson Rodrigues, com quem trabalhou em O Globo, na Última Hora e na Manchete, não se conformava que tivesse publicado apenas um romance, o eternamente reescrito O braço direito, em 1963 (foram três versões, dentre várias inacabadas) e os

⁴³⁹ RESENDE, 1991, p. 3.

⁴⁴⁰ RESENDE /s.d./ apud MEDEIROS, 1998, p. 24.

alguns livros de contos. E não perdia a oportunidade de espetá-lo, como na segunda parte de *Asfalto selvagem*, folhetim publicado originalmente na *Última Hora*, entre 1959 e 1960. Seu personagem, o juiz Odorico, tem uma admiração obsessiva por Otto, citado a torto e a direito, e lamenta apenas que um taquígrafo não andasse atrás dele, as 24 horas do dia, para imortalizar-lhe as frases perfeitas. E perguntava como um gênio verbal como Otto não produzisse uma *Comédia humana*, uma *Divina Comédia* ou mesmo *A vida dos doze Césares* por semana. Em 1962, Nelson levaria o jornalista mineiro ao desespero ao dar o título a uma peça de Otto Lara Resende ou *Bonitinha*, mas ordinária.

O problema é que Otto dizia e repetia ter perdido a fé na literatura. Ou talvez a adorasse demais.

Profissionalmente, sou essa coisa indefinida que é todo sujeito da nossa geração o qual um dia cismou que podia ser escritor. Só pensava nisto. Meu projeto era esse. Escrever. O quê? Sei lá. Escrever. Ser escritor. Fui estudar Direito porque os escritores estudavam Direito, muitos. Depois, acabou tudo, né? Perdi a fé em mim. Perdi a fé na literatura. Mas isto não deve ser levado ao pé da letra. É verdade, mas não quero que acreditem.⁴⁴¹

E não era só Nelson Rodrigues quem lembrava, a todo momento, o que Otto jamais esqueceu. O crítico Álvaro Lins, com quem o jornalista conviveu no *Correio da Manhã*, perguntava: “O que está fazendo? O que planeja escrever? Sempre esperei de você um grande destino literário.”⁴⁴² Também Guimarães Rosa o incitava: “Condense-se — dizia ele. Não se disperse [...], que ninguém faz nada se se divide entre dois senhores”.⁴⁴³ Em 1975, numa carta a Paulo Mendes Campos, Otto confessaria: “Talvez agora eu possa pensar em escrever. Sempre penso. Vivo, sobrevivo porque tenho esse recado, esse telegrama a entregar.”⁴⁴⁴

Otto ingressou na imprensa em 1938, aos 16 anos, por ser uma profissão que, na época, não exigia pré-requisitos. “Fui jornalista pela mesma razão que o achorro entra na igreja: porque achei a porta aberta.”⁴⁴⁵ Mas, cumprindo o destino de muitos escritores no Brasil, reconhecia: “o uso do cachimbo me fez a boca torta. Jornalista a vida toda,

⁴⁴¹ RESENDE, 2002, p. 27.

⁴⁴² LINS, 1951 apud RESENDE, 2002, p. 38.

⁴⁴³ ROSA /s.d./ apud RESENDE, 2002, p. 144.

⁴⁴⁴ RESENDE, 2002, p. 28.

⁴⁴⁵ Ibidem. p. 97.

acabei jornalista.”⁴⁴⁶ O que não impedia que, desde cedo, questionasse seu destino profissional. E, ao longo da vida, deixasse escapar uma frustração literária que o sucesso na imprensa jamais aplacou. Era como se tivesse se resignado a esquecer os sonhos de juventude. “Moço, irritei-me com o dia-a-dia do jornalismo. Eu me acreditava reservado para tarefas mais altas, mais nobres. Soberba intelectual, restos daquele menino orgulhoso que a vida iria quebrar o topete.”⁴⁴⁷

Ainda hoje, em pleno momento literário 2000, dois dos mais renomados escritores jornalistas brasileiros, vivem das crônicas e não dos livros. Ao escapar da estiva diária, João Ubaldo Ribeiro e Carlos Heitor Cony encontraram no “gênero menor” a tal tríplice liberdade com que todos os repórteres sonham e os escritores realistas (no sentido não-literal do termo) resignam-se. Em 2002, perguntado se pode se orgulhar de viver de direitos autorais, João Ubaldo Ribeiro foi taxativo: “Não, vivo das minhas crônicas. Os direitos autorais são uma coisa incerta.” Por mais consagrado que seja, segundo ele, um escritor nunca sabe dizer se um livro fará sucesso ou não. “Às vezes você acha que um livro não vai dar em nada e ele vende extraordinariamente. Às vezes você acha que vai ser um sucesso e dá com os burros n’água. Não há profissional que consiga predizer o que o público vai gostar. Seria o sonho...”⁴⁴⁸

Carlos Heitor Cony diz que vive de literatura num sentido amplo:

[...] depende do que você considera literatura. Se imaginar como um bonde, em que entra tudo o que for relacionado com as letras, então é possível, sim. Nunca ganhei um tostão que não fosse assim, a não ser com o jogo do bicho. Mas eu faço livros, adaptações, artigos, entrevistas, conferências, prefácios. Mas não dá para viver exclusivamente dos romances, como Jorge Amado. Do meu jeito dá para viver, não posso me queixar, mas trabalha-se para burro.⁴⁴⁹

Nenhum dos dois parece se incomodar com o fato de escreverem sob encomenda. Ubaldo chega a dizer que “não há maior fonte de inspiração para um escritor” do que o cheque de adiantamento.

A encomenda sempre foi a regra na obra de arte. Desde o teatro grego. Toda a arte da Renascença foi feita sob encomenda. Os trabalhos de Michelangelo e de Mozart foram feitos sob encomenda, assim como os de Balzac e Dickens. Esse negócio de ficar reclamando da literatura de

⁴⁴⁶ Ibidem. p. 30.

⁴⁴⁷ Ibidem. p. 97.

⁴⁴⁸ Entrevista publicada no Caderno Idéias, do Jornal do Brasil de 6 de abril de 2002, p. 3.

⁴⁴⁹ Trecho de entrevista de Carlos Heitor Cony. Ver apêndice p. 395-301.

encomenda é bobagem. Acho ruim é esse neoromantismo brasileiro, essa glorificação boba do escritor como um ser privilegiado. Sou a favor do escritor profissional, de uma estrutura editorial. A não ser que seja uma encomenda que não possa aceitar por problemas de consciência, eu topo. É um desafio como outro qualquer.⁴⁵⁰

Não é apenas uma questão financeira. Até mesmo os mais bem-sucedidos *best-sellers* brasileiros, Luis Fernando Verissimo e Paulo Coelho, os únicos que podem se dar ao luxo de viver exclusivamente de seus livros, assinam colunas nos jornais. No caso de Verissimo, é da própria crônica que tem sido feita boa parte de sua obra.

Mas, além da “tríplice liberdade”, de que falam Otto Lara e Paulo Mendes Campos, a crônica oferece ao escritor jornalista uma quarta vantagem: a visibilidade, mantendo o contato com o leitor entre a produção de um livro e outro, que pode levar anos.

E ainda uma quinta, a de usar o pronome cada vez mais raro na imprensa objetiva e impessoal: a primeira pessoa no seu mais absoluto singular.

12.3 Isto não é uma crônica, ou é?

Meio-dia de quinta-feira. Os saltos do sapato alto martelavam o chão. Discretamente os olhares se levantavam e voltavam embaraçados para as teclas da máquina de escrever. Envolta em sua capa de mistério, ela atravessava o corredor entre as mesas e ia direto à principal. Um tanto atordoada, ia tirando coisas e mais coisas de dentro da bolsa com a mão queimada que tentava a todo custo esconder. Os olhares se levantavam e baixavam de novo, fingindo indiferença, enquanto os ouvidos tentavam captar os sons da rápida conversa. Pronto, ali estavam: as benditas laudas de papel pardo, um tanto amarrotadas e rasuradas. As páginas viradas no longo processo descrito em A descoberta do mundo, de Clarice Lispector.

Em 1967, quando começou sua carreira de cronista, Clarice tinha em torno de 40 anos e uma fama considerável, embora sua popularidade estivesse longe da que ostenta hoje. “Quando o Drummond chegava, era aquele silêncio... Ele era um monstro sagrado. Ela não. Era uma autora muito respeitada, mas não tinha esse prestígio que talvez só tenha vindo depois de sua morte”, lembra Léa Maria, na época subeditora do Caderno B. Léa tem na memória uma mulher grande, de ombros largos, ainda muito bonita, com

⁴⁵⁰ Entrevista publicada no Caderno Idéias, do Jornal do Brasil de 6 de abril de 2002, p. 3.

maças do rosto bem salientes, “mas meio maltratada”.⁴⁵¹

No dia 19 agosto de 1967, Clarice estreou uma coluna aos sábados no Caderno B, que manteve praticamente sem interrupções até 29 de dezembro de 1973. As 244 crônicas que testemunharam sua passagem pelo Jornal do Brasil foram reunidas no livro *A descoberta do mundo*, publicado em 1984, sete anos após sua morte. Mas a ilustre colaboradora raramente aparecia na redação do jornal, ainda no tempo em que a sede ficava num prédio *art-decô* da Avenida Rio Branco.

Em geral, mandava as crônicas num envelope de papel pardo pela secretária ou por um mensageiro que também servia aos outros colunistas. Quando dava a honra de sua presença, chegava à Rio Branco de ônibus, como todo mundo na época, lembra Alberto Dines, editor-chefe do jornal, que convidou a escritora para publicar uma coluna no Caderno B, que só então passaria a circular aos sábados, integrando um time de cronistas que já contava com Carlos Drummond de Andrade e Carlinhos Oliveira.

Os olhos da redação estavam voltados para ela. “Simpática não era. Também não era antipática. Era uma pessoa muito assustada, parecia atormentada pelas pequenas coisas, insegura”, conta Léa Maria. Observadora, ela nunca viu um fio de cabelo branco em Clarice Lispector. “Certamente ela tingia.” A vaidade era ainda expressa na boca e nos olhos sempre pintados. “Ela usava muita maquiagem. Mas não era perua, não. Não se preocupava com a moda, usava umas saias rodadas e compridas”, recorda a jornalista.

“Não, isso foi depois do acidente em que queimou a mão”, corrige Macksen Luiz, crítico de teatro do JB. “Nas primeiras vezes em que a vi, parecia uma embaixatriz. Sempre de *tailleur*. Depois, rareou ainda mais as visitas e já não era mais aquela mulher elegante. Parecia que estava se escondendo.”

Na época, o Caderno B era chefiada pelo editor Paulo Afonso Grisoli (mais tarde diretor de teatro em Portugal). A escritora Marina Colasanti e Léa Maria eram subeditoras. Por sinal, não faltavam futuros romancistas, poetas e cronistas àquela redação. Além de Marina, trabalharam como repórteres, redatores e editores no JB, entre os áureos anos de 60 e 80, Affonso Romano de Sant’Anna, Ivan Junqueira, Cecília Costa, Marcos Santarrita, Maria Helena Malta, Noênio Spínola, Muniz Sodré, Fritz Utzeri, Mário Pontes, Wilson Figueiredo, Fernando Gabeira, Mário Faustino, Carlinhos Oliveira, Cony, Otto Lara e Gullar, entre outros.

⁴⁵¹ As informações e depoimentos aqui citados foram tirados da reportagem “Crônica de uma editora”, de minha autoria, publicada em 08 maio 1999, nas páginas 1 e 2 do *Caderno Idéias* do Jornal do Brasil.

Embora nunca tenha trocado uma palavra com Clarice _ “ela era aquela coisa misteriosa. Só falava com o Grisoli ou a Marina” _ o então copidesque Macksen Luiz ainda se recorda da voz grave, com um certo sotaque que arrastava “erres” e “eles” enquanto sussurrava alguma informação. Mesmo sendo uma estrela, o jeito de Clarice falar era alvo de gozações na redação. Quando ligava para o jornal procurando por Marina Colasanti, todos reconheciam a sua voz. Tapando o bocal do telefone, alguém dizia: “é a carbono frrrranze”. Marina explica o apelido: “Ela pedia para ter cuidado para não perder a crônica. Não fazia cópias porque teria que usar carbono e toda a vez explicava: é porque carbono *frrrranze* quando colocado na máquina de escrever.” A futura escritora era uma das poucas pessoas, ao lado de Grisoli e Dines, que mantinham uma relação pessoal fora do jornal com a cronista Clarice Lispector. “Uma vez a levei numa cartomante no Méier, Dona Nadir, que depois acabou como personagem do romance *A hora da estrela*”, lembra Marina.

Da redação, os textos de Clarice Lispector iam para a composição e, depois de o jornal impresso, provavelmente jogados fora. Nem ela nem ninguém dessa época se preocupou em preservar os originais. Dessas folhas amassadas e rasuradas que o tempo levou, só restaram as páginas do jornal, que serviram de base para a publicação de *A descoberta do mundo*. Nelas, a escritora expunha sua vida e incertezas. “Ainda continuo um pouco sem jeito na minha nova função daquilo que não se pode chamar propriamente de crônica. E, além de ser neófito no assunto, também o sou em matéria de escrever para ganhar dinheiro. Já trabalhei na imprensa como profissional, sem assinar. Assinando, porém, fico automaticamente mais pessoal. E sinto-me um pouco como se estivesse vendendo minha alma”, confessa Clarice na crônica de 9 de setembro de 67.⁴⁵²

A relação de Clarice com o jornalismo começou no início da década de 40, quando ainda era estudante de Direito. Ela trabalhou como redatora, tradutora e repórter da Agência Nacional, coordenada pelo DIP, e também no jornal *A Noite*, onde conviveu com outros jornalistas, como Lúcio Cardoso, Antonio Callado e José Condé. Dois anos depois, conseguiu o registro profissional, mas passou 10 anos sem trabalhar na imprensa, até ressurgir como Tereza Quadros, autora de uma página feminina intitulada *Entre Mulheres*, no jornal *O Comício*, dirigido por Joel Silveira e Rubem Braga.

⁴⁵² LISPECTOR, 1999, p. 29.

Além de escrever e traduzir textos, que ela mesma selecionava, Clarice recortava modelos de vestidos, dava dicas de beleza, moda, economia doméstica e até receitas culinárias. A futura autora de *A paixão segundo GH* chegou a oferecer a suas leitoras um método natural para matar baratas, com açúcar, farinha e gesso, misturadas em partes iguais, receita que as mumificava e seria retomada no conto “A quinta história”, do livro *Felicidade clandestina*. O jornal acabou no mesmo ano. Mas só em 1956 Clarice voltou à imprensa, publicando crônicas e contos e entrevistas na revista *Senhor*.⁴⁵³

Três anos depois, passou a colaborar regularmente no *Correio da Manhã*, sob o pseudônimo de Helen Palmer. A coluna *Feira de Utilidades* durou de 1959 a 1961 e também dava conta das preocupações da “mulher moderna”: receitas, filhos, beleza. Em 1960, a escritora foi para o *Diário da Noite*, onde trabalhou sob as ordens de Alberto Dines por um ano. Ele conta:

O Otto Lara Resende me falou que ela precisava de emprego, tinha se separado do marido e sofrido um terrível acidente, estava precisando de dinheiro. Mas o jornal era popular demais para ela. Então, tive a idéia de deixá-la como redatora da página feminina que a Ilka Soares assinava. Ela vinha uma vez por semana com tudo pronto. Cortava modelos das revistas francesas, escrevia textos com dicas de como tirar manchas de roupa e receitas de comida.⁴⁵⁴

O resultado da utilização de uma escritora importante numa função jornalística tão subserviente foi, por incrível que pareça, bastante satisfatório. E Alberto Dines, quando se mudou de armas e bagagens para o *JB*, convidou-a de novo, desta vez para um posto mais nobre que o de *ghost writer*, o de cronista. Clarice seguia a trajetória de várias escritoras que alcançaram esta honra, como Nísia Floresta e Carmen Dolores, na virada do século. E ainda Rachel de Queiroz, que começou a escrever para o jornal *O Ceará*, aos 16 anos, três antes de publicar *O quinze*, seu primeiro romance. Rachel passou pelo *Correio da Manhã*, cujas crônicas foram reunidas no livro *A donzela e a moura torta*, e ainda pelo *Diário de Notícias*, *O Jornal*, *O Estado de S. Paulo*. Durante 30 anos, entre 1945 e 75, manteve uma coluna na última página na revista *O Cruzeiro*.

As biografias de Clarice são unânimes em apontar os textos assinados na imprensa como fatores responsáveis pela popularização de sua obra. “Embora o

⁴⁵³ De 1968 a 1969, também faria entrevistas para a *Revista Manchete*, publicadas com o título *Diálogos possíveis com Clarice Lispector*. E, em 1975, para a revista *Fatos e Fotos*.

⁴⁵⁴ Trecho da reportagem.

motivo primeiro talvez tenha sido mesmo o financeiro - era preciso ganhar dinheiro -, essa atividade trouxe ao público uma Clarice que já existia - a Clarice cronista - mas numa nova postura narrativa”, afirma Nadia Batella Gotlib em Clarice: uma vida que se conta.⁴⁵⁵ “Na crônica semanal do Jornal do Brasil, Clarice podia dialogar com seus leitores”, comenta Teresa Cristina Montero Ferreira em seu livro Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector.⁴⁵⁶ A própria Clarice deixou entrever um grande prazer por se tornar conhecida.

É curiosa esta experiência de escrever mais leve e para muitos, eu que escrevia minhas coisas para poucos. Está sendo agradável a sensação. Aliás, tenho me convivido muito ultimamente e descobri com surpresa que sou suportável, às vezes até agradável de ser.⁴⁵⁷

E, ao mesmo tempo, uma forte insegurança quanto à superexposição de sua intimidade em textos fatalmente autobiográficos. Uma coisa era se mostrar em livro. Outra, no jornal. “Quando combinei com o jornal escrever aqui aos sábados, logo em seguida morri de medo”, revela na crônica de 22 de junho de 68.⁴⁵⁸ Também temia ter a mão muito pesada para se adaptar à leveza do gênero. “Sei que o que escrevo aqui não se pode chamar de crônica nem de coluna nem de artigo. Mas sei que hoje é um grito. Um grito!”, diz na crônica de 9 de março de 1968.⁴⁵⁹

Visceral, Clarice revelou no jornal histórias da infância no Recife, esboçou a mágica relação entre o ovo e a galinha, pôs em palavras uma intraduzível epifania. Trechos da crônica “Estado de graça”, publicada pelo Jornal do Brasil em 6 de abril de 1968, aparecem com pequenas modificações nas páginas 88-90 do romance Água Viva.⁴⁶⁰ E nas páginas 146-150 de Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres.⁴⁶¹ Seus dois livros escritos durante o período em que atuava como cronista.

Observa-se no conjunto da obra de Clarice Lispector um curioso fenômeno, bastante peculiar, a que se poderia chamar transmigração auto-inter-textual. Com esse abuso polissilábico pretende-se apenas indicar que seus textos são dotados de mobilidade e que o leitor poderá reencontrá-los onde menos espera. Uma crônica já publicada vai

⁴⁵⁵ GOTLIB, 1995, p. 241.

⁴⁵⁶ FERREIRA, 1999, 233.

⁴⁵⁷ LISPECTOR, 1999, p. 399.

⁴⁵⁸ Ibidem. p. 113.

⁴⁵⁹ Ibidem. p. 81.

⁴⁶⁰ Ibidem. p. 91-93 (crônica) e LISPECTOR, 1980, p. 88-90 (romance).

⁴⁶¹ LISPECTOR, 1969, p.146-150.

reaparecer integrada a um conto posterior. Um trecho de romance ressurgiu como um conto independente.⁴⁶²

Se tocava em questões profundas em suas crônicas, a ponto de reutilizar parágrafos inteiros na obra literária, a escritora também se mostrou uma mulher igualzinha às outras ao narrar uma prosaica paixão platônica pelo cantor Chico Buarque, de quem ressaltou a candura dos olhos claros. “Numa quarta-feira, 11h30 da noite, dei um beijo *hippy* em cada face de Chico Buarque, nas dimensões 7x4 centímetros, com batom cor de carmim. Trata-se de uma explicação para meu amigo Xiko Buark dar em casa”, contou, cúmplice, aos leitores.⁴⁶³

Da morte de uma baleia no Leme até uma conversa com a empregada, tudo era assunto para Clarice que, numa de suas últimas colunas, definiu seu trabalho no jornal: “Vamos falar a verdade: isto aqui não é crônica coisa nenhuma. Isto é apenas. Não entra em gênero. Gêneros não me interessam mais. Interessa-me o mistério.”⁴⁶⁴

12.4 A influência do *new journalism*

Nos anos 60, os Estados Unidos também experimentaram, e exportaram, uma nova forma de cruzar as fronteiras entre jornalismo e literatura. Ou melhor, nem tão nova assim. De Mark Twain a Ernest Hemingway, não foram poucos os escritores que saíram das redações para a ficção. O realismo americano se desenvolveu paralelamente ao jornalismo, a partir das histórias de jornalistas como Stephen Crane, Theodore Dreiser e Willa Cather, que incorporaram a idéia de objetividade à ficção. A comparação entre as reportagens de Hemingway e seus contos, alguns transportados sem mudar quase nenhuma vírgula do jornal para o livro, mostram que o escritor “praticava técnicas similares na ficção e no jornalismo, como a ironia, a concisão e o diálogo como forma de acelerar a narrativa”.⁴⁶⁵

Os efeitos da objetividade na ficção e no jornalismo são similares; ambos funcionam cultando os sentidos da representação, utilizam um narrador determinado ou anônimo, geralmente adotam um consistente mas limitado ponto-de-vista, e implicam na separação de um mundo objetivo de seu observador.⁴⁶⁶

⁴⁶² GALVÃO, 1996, p. 11.

⁴⁶³ LISPECTOR, 1999, p. 86.

⁴⁶⁴ Ibidem. p. 347.

⁴⁶⁵ FRUSS, 1994, p. 63.

⁴⁶⁶ Ibidem. p. 68.

Mas o *new journalism* fez o caminho inverso, adaptando técnicas ficcionais a reportagens, como as variações de ponto-de-vista, monólogos interiores de um narrador auto-consciente e participante, ênfase na composição dos personagens, e, principalmente, na transcendência da objetividade. Segundo Norman Mailer, um de seus principais autores, a grande contribuição do gênero foi “um jornalismo enormemente personalizado em que o personagem do narrador era um dos elementos não apenas da narração mas também da forma como o leitor teria acesso à experiência”⁴⁶⁷

Ao longo do tempo, o rótulo de *new journalism* patenteou várias tentativas de usar técnicas literárias na reportagem. Ele foi aplicado pela primeira vez por volta de 1830, nos Estados Unidos, em relação à *penny press*, o jornal barato voltado para as massas. A idéia de que era necessário criar um novo jornalismo trazia embutida uma certa dose de preconceito: “Leitores das classes trabalhadoras supostamente queriam histórias, enquanto leitores educados da classe média desejavam informação.”⁴⁶⁸

Cerca de 50 anos depois, o termo “novo jornalismo” voltou a ser usado, desta vez em relação ao jornalismo sensacionalista praticado por Pulitzer e Hearst. Seus repórteres já se fingiam de mendigos nas ruas ou internavam-se voluntariamente em *campus* para migrantes ou até mesmo simulavam ataques de loucura para serem admitidos em asilos, muito antes que se reinventasse o jornalismo participativo como uma grande novidade.

Longe de ser uma ruptura, o *new journalism* pode ser considerado uma “manifestação tardia de uma longa mas ignorada tradição de jornalismo literário que vem de Mark Twain”.⁴⁶⁹

No Brasil, essa tradição também era antiga e teve como marco principal a cobertura de Euclides da Cunha, destacado pelo jornal O Estado de S.Paulo, em 1907, para cobrir a Guerra dos Canudos, na Bahia, que originou o clássico *Os sertões*, cinco anos depois. Já era uma mistura de ficção e jornalismo, a reportagem “Pennando”, que Oswald de Andrade publicou na edição paulista do Jornal do Comércio, em 13 e 14 de março de 1909, num claro trocadilho com o nome do presidente Afonso Penna, cuja comitiva o jornalista foi encarregado de acompanhar numa viagem ao Paraná e à Santa Catarina. “Com dois nn, sim: Pen-nan-do, de penar-acompanhar o dr. Afonso Penna”,

⁴⁶⁷ MAILER /s.d./ apud FRUSS, 1994, p. 128.

⁴⁶⁸ FRUSS, 1994, p.137.

⁴⁶⁹ Ibidem. p.253.

ironizava o repórter na explicação para o título. Como a imprensa foi proibida de fazer a cobertura direta dos acontecimentos, Oswald chegou a inventar um personagem, o repórter Juca Tigre, para tomar o lugar do presidente como protagonista da reportagem. “Mas o dr. Afonso Penna, apesar de chefe da Nação e de *clou* de festa, não nos divertiu nem nos deslumbrou; também, por ordem de s.s., andávamos sempre meia hora depois, a imprensa, sim, meia hora depois. Por isso vamos falar somente do que nos fez rir e do que nos fez chorar durante essa famosa viagem de seis dias.”⁴⁷⁰

Na década de 40, Joel Silveira também produziu autênticas peças do que mais tarde se convencionaria chamar de *new journalism*, como mostram as reportagens reunidas pela primeira vez em 2003, no livro *A milésima noite da Avenida Paulista*.⁴⁷¹ Mas o principal foco de influência do *new journalism* no Brasil foi a Realidade, revista da Editora Abril que começou a circular em 1966 _ mesmo ano em que Truman Capote publicou *A sangue frio* _ e fechou 10 anos depois, suplantada pelo sucesso do modelo Veja. Seu objetivo era criar um jornalismo literário, unindo uma apuração rigorosa às técnicas narrativas ficcionais, assim como as revistas americanas *New Yorker*, sob o comando de William Shawn, a *Esquire*, de Harold Hayes, a *Harper's*, de Willie Morris e a *Rolling Stone*, editada por Jann Wenner.

Muitos livros, como *Os exércitos da noite*, baseado na célebre cobertura da convenção do Partido Democrata em Los Angeles realizada por Norman Mailer, nasceram primeiro nestas revistas. Antes mesmo de batizado, precursores, como John Hershey e Joseph Mitchell, já escreviam um novo gênero de jornalismo na *New Yorker*, onde publicaram dois clássicos: *Hiroshima* e *O segredo de Joe Gould*. Na década de 50, a *Esquire* já publicava grandes perfis de personalidades, como Frank Sinatra e Joe di Maggio, escritos por Gay Talese.

Os jornais brasileiros também se interessaram por textos capazes de cruzar as fronteiras com a literatura. Se a experimentação formal já era permitida no espaço exíguo da crônica assinada, passou a ser autorizada, em certos casos, nos suplementos culturais, nas reportagens de comportamento e, dependendo do jornal, até nas matérias de polícia. Dirigido pelo escritor Ivan Ângelo, o *Jornal da Tarde* inovou a linguagem do jornalismo brasileiro com textos que nada tinham a ver com o padrão tradicional de lide e sublide. Ex-repórter, redator e subeditor do JT, Marçal Aquino conta:

⁴⁷⁰ ANDRADE, 1909 apud CHALMERS, 1976, p. 50.

⁴⁷¹ SILVEIRA, 2003.

Fiz muita coisa em Geral, polícia inclusive. Eu trabalhava para um veículo, o Jornal da Tarde, que naquele momento estimulava o texto de viés literário. Foi o melhor momento em termos de conciliação. O jornalismo era uma espécie de extensão da literatura (cheguei a fazer verdadeiras novelas policiais a partir de fatos reais). Saí quando o JT começou a mudar (a orientação, me parece hoje, era transformá-lo num veículo mais parecido com os similares do mercado, que se limitam a cobrir o dia-a-dia sem dar grande importância à qualidade do texto e à utilização das fotos). O salário, naquele momento, era a menor das insatisfações.⁴⁷²

O projeto de fazer um jornalismo literário foi frustrado a partir dos anos 80, entre outras coisas, pela crescente tendência à standartização do texto jornalístico. Em 1982, o jornal U.S. Today inaugurou um novo padrão formal: o da tevê impressa. O declínio da circulação dos jornais foi atribuído ao menor tempo dedicado a sua leitura no mundo moderno. Para corrigir essa defasagem, o jornal americano inovou _ e vários outros em todo o mundo o acompanharam em maior ou menor grau _, investindo em infográficos coloridos, muitas fotos, cobertura jornalística centrada em serviços, celebridades, TV e esportes, interatividade e atualização das notícias em *web sites* e, acima de tudo, matérias curtas, básicas e uramente informativas. A fórmula logo foi copiada no Brasil, reorientando projetos gráficos e manuais de redação. Se o leitor não tem mais do que 15 minutos para folhear seu jornal diário, para que gastar tempo, papel e dinheiro com grandes reportagens e textos elaborados?

12.5 A reação via *narrative writing*

Simplesmente porque a tiragem dos jornais começou a despencar. Em 2000, a revista Nieman Reports, da Nieman Foundation for Journalism da Harvard University, publicou seu primeiro número especial sobre *narrative journalism*. Na introdução, assinalava o surgimento de um “movimento narrativo não-oficial”, formado por editores e repórteres solitários em sua busca de um texto jornalístico que ultrapassasse a mera descrição dos fatos e as limitações do modelo standartizado, sensibilizando o leitor para o lado humano das histórias reais narradas pela imprensa. Desde então, o Nieman Program on Narrative Journalism vem organizando conferências anuais sobre o tema.

⁴⁷² Trecho de entrevista de Marçal Aquino. Ver apêndice p. 365-369.

Na verdade, o objetivo não é demarcar a oposição entre jornalismo objetivo e *narrative writing* (ou *narrative nonfiction* ou *creative nonfiction* ou ainda *literary journalism*), mas mostrar que esta pode ser uma falsa dicotomia. “Bom texto e boa reportagem reforçam um ao outro. Ponto final”, definiu o jornalista Roy Peter Clark, professor do Poynter Institute, um dos principais centros de treinamento de jornalismo do mundo, e um dos pioneiros do movimento. Em seu artigo, ele definiu as posições ortodoxas que hoje separam os jornalistas em escolas rivais:

- É preciso descobrir o que os leitores querem/É fundamental dar aos leitores a informação que eles precisam.
- Infográficos são a saída/Texto é a saída.
- O jornal é feito pela reportagem/O jornal é feito pelo editor.
- Deve-se investir no jornalismo investigativo/Deve-se investir na oferta de serviços para o leitor.
- O leitor quer grandes reportagens/O leitor quer matérias curtas.
- O leitor deseja textos primorosos/O leitor deseja furos de reportagem.
- A principal preocupação deve ser a qualidade/A principal preocupação deve ser a relação entre custos e benefícios.

A proposta não é aposentar os tradicionais “quem, quando, onde, como e por quê”, que formam a base da pirâmide invertida e do padrão moderno de jornalismo. Mas adaptá-los ao modelo de *narrative writing*, de forma que permitam a construção de um texto mais complexo. Dessa forma:

- “Quem?” vira sinônimo de personagem.
- “O quê?”, de plot.
- “Onde?”, de cenário.
- “Quando?”, de contexto.
- “Por quê?”, de *leitmotiv*.
- “Como” é o segredo da própria narrativa.

Também caracterizam os termos deste jornalismo literário um narrador com uma personalidade discernível, que não esconde sentimentos, sensações e observações atrás

da máscara da impessoalidade jornalística. E que, de alguma forma, ao transformar essa experiência pessoal em narrativa, consegue se relacionar com o leitor.⁴⁷³

A diferença entre *new journalism* e *narrative writing* é, antes de mais nada, uma questão de contexto. Enquanto o primeiro rotulou os procedimentos experimentais que caracterizaram a aproximação entre jornalismo e literatura nos anos 60, o último é um termo mais geral, usado hoje para descrever um texto escrito num estilo narrativo, não exatamente experimental. E que pode ser aplicado tanto à reportagem quanto à textos de não-ficção que nada tenham a ver com o jornalismo, como as narrativas de viagem, a crônica e o memorialismo.

Em relação à imprensa, o modelo de *narrative writing* não prega a volta aos tempos anteriores ao jornalismo-verdade, em que valia tudo desde que houvesse um mínimo de verossimilhança. Mesmo que leve em conta a subjetividade do jornalista e utilize procedimentos ficcionais para dar colorido ao texto jornalístico, as linhas entre ficção e não-ficção são claramente demarcadas. A *narrative writing* permite a incorporação de recursos literários, como uso da primeira pessoa, transcrição de diálogos, descrições das reações físicas dos personagens, seus gestos, os cheiros que sentem, os sons que ouvem e até mesmo de seus pensamentos mais íntimos. No entanto, quando aplicada ao jornalismo, seu primeiro mandamento continua sendo o mesmo que rege a imprensa em geral:

Nenhum repórter deveria adicionar a uma matéria eventos ou detalhes que não ocorreram de fato. Nem uma reportagem deveria intencionalmente fazer o público de bobo. Um contrato implícito existe entre repórter e leitor de que uma verossímil versão da realidade está sendo apresentada, com cuidado e honestidade.⁴⁷⁴

O problema é que até essa última fronteira entre jornalismo e literatura vem sendo ultrapassada. E o contrato de leitura que, em última análise, os separa, rasgado em pedacinhos.

⁴⁷³ Para maiores informações, ver a discussão que vem sendo desenvolvida no site www.nieman.harvard.edu/narrative.

⁴⁷⁴ NIEMAN REPORTS. Cambridge: The Nieman Foundation for Journalism at Harvard University, 2000, v.54, n.3, p. 12.

13 REAL E FICCIONAL

Autor do livro *Hiroshima*, a reportagem editada na revista *New Yorker*, em 1946, que se tornou um dos maiores clássicos do jornalismo literário, o jornalista John Hersey definiu a principal diferença entre um gênero e outro. “Há uma regra sagrada no jornalismo. O repórter não pode inventar”, afirmou, num ensaio publicado em 1980. Para Hersey, a legenda implícita da imprensa deveria ser: “Nada disso foi criado”.⁴⁷⁵ Seu puxão de orelhas foi a primeira reação a uma série de denúncias que, a partir daquele ano, iria abalar a credibilidade dos jornais.

O primeiro caso diagnosticado foi o da repórter Janet Cooke, autora de uma grande reportagem no jornal *The Washington Post*, intitulada “Jimmy’s world”, sobre o

⁴⁷⁵ HERSEY, John. O artigo “The legend on the license” foi publicado na *Yale Review*, 1980, p. 70.

dramático cotidiano de um garoto de 8 anos de classe média viciado em heroína. Janet Cooke descreve em detalhes seu rosto de anjo, assim como as marcas das picadas em seu braço, e cenas chocantes, como quando o namorado de sua mãe, um traficante de drogas, injeta heroína em suas veias. A reportagem correu mundo e mobilizou uma força especial de policiais e assistentes sociais de Washington para localizar o garoto, que a repórter se negava a identificar, alegando respeito às fontes. A verdade só veio à tona quando ela ganhou o Pulitzer e sua biografia foi divulgada. Boa parte do currículo tinha sido inventada, assim como a história de Jimmy.⁴⁷⁶

A jornalista poderia ter ganho o Pulitzer de ficção, mas, em vez disso, foi execrada. O *affair* Janet Cooke repercutiu em todo mundo, por ter destruído um dos pilares do jornalismo contemporâneo: o compromisso com o real. Apesar de exemplarmente condenada pelos colegas e pela opinião pública, casos semelhantes pipocaram na imprensa americana, ameaçando virar uma epidemia. Em 1981, o Christopher Jones publicou uma reportagem de capa no jornal *The New York Times*, em que narrava sua experiência durante um mês, nas selvas do Camboja, com guerrilheiros do Kmer Vermelho, além de trazer entrevistas com autoridades locais. Choveram cartas de leitores e *experts* no assunto, apontando erros factuais e geográficos grosseiros na reportagem, a ponto de um personagem feminino supostamente entrevistado ser descrito como um homem. Após checar todos os dados, o NIT concluiu que Jones não esteve com os rebeldes cambojanos nem entrevistou as pessoas citadas. O jornal *Village Voice* foi mais além: demonstrou que ele não tirou a reportagem do nada. Surpreendentemente, parte dela foi plagiada da literatura, mais exatamente de um romance de André Malraux, de 1930.⁴⁷⁷

Outros casos foram relatados, em jornais de menor importância, até que o *affair* Jason Blair veio à tona. Em 2003, mesmo escaldado pelo caso Jones, o *New York Times* teve que publicar quatro páginas com correções das reportagens de Blair. O escândalo, entre outras coisas, causou a saída do diretor-executivo do jornal. “Eu menti, menti e menti um pouco mais. Eu menti sobre onde estive, eu menti sobre onde obtive as informações, eu menti sobre como escrevi reportagens”, confessou Blair, na primeira página de seu livro *Burning down my master’s house: my life at The New York Times*.⁴⁷⁸

⁴⁷⁶ Mais detalhes em FRUSS, 1994, p. 211.

⁴⁷⁷ Ibidem. p. 213.

⁴⁷⁸ Informações retiradas da reportagem “Menti, menti e menti”, diz pivô do escândalo no *New York Times*, Folha de S.Paulo, 28 fev. 2004, p. A13.

O livro foi lançado em março de 2004 com uma campanha de *marketing* digna dos maiores autores de *best-sellers*: tiragem inicial de 100 mil exemplares (que, insuficiente, exigiu uma segunda, de 20 mil, na semana seguinte), *audio-book*, entrevistas nos principais programas da tevê, e um adiantamento de US\$ 500 mil. Seu autor não procurou se defender das acusações de falta de ética profissional. Simplesmente contou toda a “verdade” sobre suas mentiras e explicou como, afinal, nem o maior jornal do mundo foi capaz de garantir a veracidade de suas notícias.

A epidemia de jornalismo-mentira parece estar longe de acabar. Em janeiro de 2004, Jack Kelley, correspondente internacional do USA Today, demitiu-se após o jornal concluir uma investigação de seis meses sobre a veracidade de suas reportagens. Estrela da redação, o jornalista, que conseguiu exclusivas com chefes de Estado do porte de Yasser Arafat, Fidel Castro e Mikhail Gorbachev, foi acusado de inventar situações e entrevistas. A pior delas: numa dramática reportagem sobre a explosão de uma pizzaria em Jerusalém, em 2001, Kelley narrou seu dilema entre pegar o bloco de notas e ajudar as pessoas. Mas o jornal recebeu uma carta anônima dizendo que ele não estava lá na hora do atentado. Outras denúncias se seguiram. O presidente paquistanês Pervez Musharraf negou que tivesse recebido o repórter para uma entrevista publicada pelo jornal logo após o 11 de Setembro.

Com a demissão de Kelley, uma nova investigação foi realizada, porque a primeira foi considerada inconclusiva. Um time de cinco repórteres e um editor, monitorados por três conselheiros de fora do jornal, passou sete semanas examinando uma a uma as 720 reportagens publicadas por Kelley entre 1993 e 2003. Elas passaram por um software antiplágio, tiveram seu processo de apuração refeito, foram checadas pessoalmente pelos repórteres na Jordânia, em Israel e em Cuba. Gravadas, as explicações do repórter, que teve o sigilo telefônico quebrado, duravam mais de 20 horas. Mas como justificar que uma mulher cuja foto ilustrava uma reportagem sobre balseiros mortos na travessia para os Estados Unidos tenha sido encontrada bem viva na recepção do hotel onde Kelley se hospedou em Cuba? As evidências demonstraram que pelo menos 100 das 720 reportagens analisadas continham irregularidades, como

entrevistas jamais realizadas.⁴⁷⁹

No Brasil, casos semelhantes não têm sido noticiados. Mas ninguém em sã consciência acredita que este seja um problema exclusivo da imprensa americana. O escândalo da entrevista com falsos traficantes no programa Domingo Legal, de Gugu Liberatto, no SBT, em 7/09/2003, mostrou que nem a tevê está imune à fraude, quanto mais os jornais impressos, que usam fontes em *off* e não precisam necessariamente mostrar o rosto do entrevistados. Acusações de plágio, desmentidos e “barrigas” (jargão usado para quem veicula uma notícia inverídica) são relativamente comuns e costumam ser abafados pelo corporativismo da imprensa.

13.1 A era do ilusionismo

Antes de ser um escândalo, que afeta a credibilidade da imprensa como um todo, o jornalismo-mentira já foi até incentivado pelos proprietários dos veículos de comunicação. No Brasil, certas reportagens borraram as fronteiras entre realidade e a ficção, como nas célebres histórias de David Nasser. Nos anos 50, Nasser era um dos mais famosos jornalistas brasileiros, a maior estrela da revista O Cruzeiro, por sua vez o principal título dos Diários Associados, de Assis Chateaubriand _ grupo que chegou a reunir 31 jornais, cinco revistas, 21 emissoras de rádio e três estações de TV. Letrista de quase 300 músicas, como Nega do cabelo duro, Nasser oscilava entre a mitomania e a cara-de-pau. Se não inventou a “reportagem ficcionista”, certamente cunhou o seu conceito.

Por mais sensacionalista e até inversossímil que fossem suas reportagens, os leitores, muito mais crédulos do que hoje, caíam. Figura como jornalismo a série “43 dias nas selvas amazônicas”, em que Nasser descreve índios com rabo de macaco e a criação de botos em currais. As fotos, que davam um toque de realidade ao texto, foram feitas no jardim zoológico do Rio de Janeiro, porque a dupla David Nasser e Jean Manzon nem ao menos saiu da cidade.⁴⁸⁰

Nelson Rodrigues tinha uma teoria para essa capacidade do jornalista de enganar o leitor: “Não sei se, de vez em quando, a sua fantasia retoca pouco ou muito os fatos”, despista, no prefácio de Mergulho na aventura, segundo livro reunindo reportagens de Nasser. “O que sei é que sua técnica de repórter tem tal eficiência, que os maiores

⁴⁷⁹ Detalhes do Caso Kelley: reportagem de Blake Morrison, “Ex-USA Today reporter faked major stories”, USA Today, 13 de março de 2004.

⁴⁸⁰ CARVALHO, 2001, p. 91.

absurdos passam a adquirir uma tremenda veracidade e o leitor acredita piamente em tudo. Quer dizer, a sua fantasia, se existe, não aparece como tal. E vem daí, talvez, o maior motivo de sua popularidade como repórter”.⁴⁸¹

Ligado à velha escola, Nelson reclamava que, nos novos tempos (leia-se depois de instaurada a “ditadura da objetividade”), “o repórter mente pouco, mente cada vez menos.”⁴⁸² E ensinava, contra tudo o que os manuais de redação diziam: “Ai do repórter que for um reles e subserviente reproduzidor do fato. A arte jornalística consiste em pentear ou desgrenhar o acontecimento e, de qualquer forma, negar a sua imagem autêntica e alvar.”⁴⁸³

Inspirado no sucesso de *Meu destino é pecar*, de Suzana Flag, pseudônimo feminino de Nelson Rodrigues, Nasser estreou como ficcionista no *Diário da Noite*, com Giselle, a espiã nua que abalou Paris, em 1948. A história da francesa e seu envolvimento com oficiais nazistas era pura invencionice. Mas o jornal apresentou o folhetim como um “documentário” traduzido do original francês, com direito a fotos eróticas que comprovariam a existência da tal Giselle. Na biografia de Nasser, escrita por Luiz Maklouf Carvalho, Freddy Chateaubriand, diretor do jornal, dá detalhes

sobre a armação: “Nunca houve Giselle, ela nunca abalou Paris, mas o *Diário da Noite* foi o jornal de maior circulação daquela época. O Manzon trazia aquelas fotos, não sei de onde, e o David escrevia com aquela facilidade. Tirei 240 exemplares, o dobro de *O Globo*.”⁴⁸⁴ Nasser ganhava um percentual baseado na tiragem do jornal.

O livro, editado em formato de bolso foi um sucesso, em 1964, vendendo 500 mil exemplares. Mas seu autor foi contra a publicação, dizendo que o folhetim era horroroso. Outros redatores foram convocados para reescrevê-lo, com direito a uma continuação, narrando a vida de Brigitte, filha da Giselle. A mentira chegou a tal ponto que ninguém mais tinha dúvidas de que se tratava de um folhetim e não de um texto factual.

O público era outro, como lembra Carlos Heitor Cony, que trabalharia com o jornalista/ficcionista apenas em meados da década de 70, no auge da crise dos *Diários Associados*. “David e o Jean Manzon tiveram a audácia de produzir reportagens como hoje você produz uma novela. Naquela época, era uma novidade: ao invés de

⁴⁸¹ RODRIGUES /s.d./ apud CARVALHO, 2001, p. 128.

⁴⁸² RODRIGUES, 1987, p. 87.

⁴⁸³ Idem.

⁴⁸⁴ CHATEAUBRIAND /s.d./ apud CARVALHO, 2001, p. 198.

acompanhar, criava-se o fato, a produção, a cenografia. No final dos anos 40, 50, as pessoas eram ingênuas. Não tinha televisão, novela”, conta Cony. “Inventavam e tinham carta branca para fazer isso. Fizeram o jornalismo produzido.”⁴⁸⁵

Na década de 50, o jornalismo mudou de rumo. E mesmo que David Nasser continuasse a ser uma estrela, como mostra a reportagem de oito páginas que a revista O Cruzeiro dedicou a seu principal repórter, em 1955, quando completava 10 anos de casa e 600 reportagens, já havia uma pesada crítica ao sensacionalismo e à “reportagem ficcional”.

Hoje, que o jornalismo no Brasil atingiu fase adulta, certas reportagens de David que, na época, fizeram sucesso absoluto, não encontrariam mais guarida nas páginas de O Cruzeiro. Sinal dos tempos, talvez. Ele próprio evoluiu no sentido da perfeita correção profissional em relação à notícia e aprendeu a aquilatar a importância da palavra escrita. Um repórter completo não pode errar, não pode enganar _ pode, quando muito, silenciar.⁴⁸⁶

A separação entre ficção e jornalismo ficou ainda mais clara quando Nasser publicou o melancólico artigo “Luz de vela”, no mesmo ano, congratulando um

colega da revista que, com um texto objetivo e puramente informativo sobre retirantes da seca, ganhou o Prêmio Esso de Jornalismo. No júri, alguns “idiotas da objetividade”, como Antônio Callado, então redator-chefe do Correio da Manhã, Danton Jobim, diretor-redator-chefe do Diário Carioca, e Otto Lara Resende, diretor da revista Manchete. No artigo, Nasser admitia que, mesmo no coração de um típico homem de imprensa como ele, pulsava o sangue de um ficcionista. Mas que daí em diante precisaria abrir mão de sua imaginação, interdita pelos novos tempos, que exigiam uma separação radical entre ficção e realidade.

O repórter tem um inimigo, um agente desintegrador, um micróbio que cumpre eliminar de seu organismo profissional, de sua máquina de armar notícias: esse inimigo é o poeta que está em quase todo homem que procura a banca de redação, a mesa de jornal, como meio de ganhar a vida. Vimos, assim, que o repórter é um buquê de frustrações. Ele precisa trazer o dom nato da poesia e esmagá-lo dentro de si mesmo. Necessita ter imaginação e não usá-la, porque, se a verossimilhança é mais importante que a verdade, o secretário de redação deixa de saber disso.⁴⁸⁷

⁴⁸⁵ CONY /s.d./ apud CARVALHO, 2001, p.536.

⁴⁸⁶ Trecho da reportagem reproduzido em CARVALHO, 2001, p. 313.

⁴⁸⁷ NASSER, 1955 apud CARVALHO, 2001, p. 326.

A briga entre os dois modelos de jornalismo esquentou nos anos seguintes. Acuada pela concorrência com A Manchete, a revista O Cruzeiro tentou uma modernização estética e ética de seus textos, com a criação de uma “seção de texto”, em que atuou o jornalista Jânio de Freitas. Mas o novo grupo se bateu com os que, acostumados a faturar com suas matérias, queriam evitar qualquer mudança ética.

Eles passaram a ser o estorvo, o vinhoto, o bagaço de cana da sua usina. São os velhos, os superados, os que não souberam acompanhar o ritmo da revista. Os que já não sabem fazê-la. Os que deixaram de ser mestres para se tornarem alunos na universidade de imprensa que foi O Cruzeiro [...]⁴⁸⁸

Em sua coluna de duas páginas considerada intocável, Nasser se posicionou do lado da velha-guarda e ainda jogou uma praga:

A platéia é a mesma, a mesma platéia de 1952, dos 730 mil exemplares de O Cruzeiro jamais alcançados de novo. E por quê? Por desprezarmos os nossos métodos vitoriosos para abraçar os métodos de uma revista vencida. Por menosprezarmos a nossa equipe, os nossos homens, para ir buscar, na sentina dos Diários Associados, os elementos da intriga, da mediocridade e do cinismo, aqueles que, à falta das qualidades naturais para o êxito, encontraram na calúnia, no rebaixamento do trabalho alheio, a sua própria sobrevivência.⁴⁸⁹

Nos anos 60, com a entrada do grupo de Odylo Costa, filho, mesmo os textos de repórteres premiados passaram a ser reescritos, por incompatibilidade com o novo estilo, em que não havia espaço para linguagem empolada, nariz-de-cera, informação não-checada e reportagens quilométricas. Tomando as dores dos companheiros, postos de lado pela nova geração, Nasser registraria o embate num artigo da própria revista O Cruzeiro, intitulado “Esquadrão de ouro”.

Hoje, na mudança geral, temos gente nova misturada com os velhos guerreiros da casa. Do berço à cátedra, nada mais que um salto. Da cartilha à antologia, apenas um passo. E esse admirável domador de focas que se chama Odylo Costa, filho, mestre do jornalismo de duas gerações. Urge a renovação. E, como num harém de velhas odaliscas que já não fazem vibrar o bandolim do

⁴⁸⁸ NASSER, 1958 apud CARVALHO, 2001, p. 358.

⁴⁸⁹ Ibidem. p. 359.

sultão, faz-se a muda. O Esquadrão de Ouro da reportagem se esfacela. Não creio que disputará a próxima copa. O Repórter envelhece. A Experiência dá lugar à ousadia.⁴⁹⁰

Depois disso, Nasser foi para a Manchete. E, assumindo seu lado ficcional, criou uma novidade estilística: a “entrevista imaginária”. Podia ser com um morto, como Costa e Silva, Tiradentes ou a princesa Isabel, ou mesmo vivos, como Kissinger ou Médici. Muitas vezes, os personagens dialogavam, como numa conversa entre Ernesto Geisel e a Rainha Elizabeth. Homem de fronteira, nunca assumiu a ficção por inteiro. Giselle foi seu único livro ficcional, contra 17 de memórias e reportagens, muitas delas tão criativas quanto o folhetim. Jamais se dobrou à ditadura da objetividade. Em dezembro de 1980, foi enterrado sob um epitáfio que resume seu credo: “Saio deste mundo com a convicção de que não é nem a razão nem a verdade que nos guiam: só a paixão e a quimera nos levam a resoluções definitivas.”⁴⁹¹

13.2 O que não é jornalismo

A era em que jornalismo e ilusionismo rimavam perfeitamente parecia sepultada na primeira metade do século passado, quando os sucessivos escândalos na imprensa americana assinalaram uma recaída na tentação de retocar a realidade. Para preservarem as fronteiras entre fato e ficção, vários órgãos de imprensa, como a revista New Yorker, estabeleceram departamentos de *fact-checking*. No Brasil, a revista Veja fez o mesmo, criando um grupo de “checadores”. O medo da contaminação deu origem à “*prosecutorial editing*”, ou edição cética, um método que checa linha por linha, as afirmações e os fatos do repórter, como um promotor num interrogatório.

No fim, a disciplina da verificação é o que separa o jornalismo do entretenimento, da propaganda, da literatura ou da arte. O entretenimento _ e seu primo “*infotainment*” _ se concentra no que é mais divertido. A propaganda seleciona os fatos ou os inventa para servir a um propósito, que é a persuasão ou a manipulação. A literatura inventa cenários para chegar a uma impressão mais pessoal do que chama verdade. Só o jornalismo se concentra primeiro em registrar direto o que aconteceu.⁴⁹²

⁴⁹⁰ NASSER, 1963 apud CARVALHO, 2001, p. 408.

⁴⁹¹ NASSER /s.d/ apud CARVALHO, 2001, p. 557.

⁴⁹² KOVACH; ROSENTIEL, 2003, p. 113.

O *fact-checking* não é novo: já tinha sido aplicado em 1965, quando a *New Yorker* publicou a série de Truman Capote que daria origem a outro clássico do jornalismo literário: *A sangue frio*. Capote se recusava a usar gravador e até mesmo a tomar notas dos depoimentos. Dizia que tinha uma memória fantástica. Seus críticos, que era um mentiroso costumaz. Um checador profissional foi enviado ao interior do Estado de Kansas, onde o escritor pesquisou durante seis anos o assassinato de um fazendeiro e sua família, e voltou impressionado com o rigor no levantamento de dados. Mais impressionados ainda ficaram os leitores com a capacidade do autor de descrever pensamentos dos personagens e reconstruir cenas e diálogos que jamais presenciara.

Em princípio, um ficcionista enfrenta maiores dificuldades do que um repórter para narrar uma história, por ter de criar todo um enredo, personagens e cenários a partir da imaginação. A vantagem é que pode moldar o personagem ao bel prazer. Este seria o sonho do repórter quando, forçado por uma espécie de jornalismo-gincana, é obrigado a encontrar o entrevistado perfeito para encarnar um ideal que muitas vezes só existe na pauta. Mesmo que seja preciso retocar a imagem ou omitir dados sobre o personagem, o importante é que ele ilustre a “tese” da matéria, que dificilmente será mudada, mesmo que diga algo muito mais interessante ou surpreendente.

Por isso, a tentação de “desgrenhar o acontecimento”, como dizia Nelson, é grande. E de penteá-lo também. Nem sempre o repórter testemunha a cena de um ângulo perfeito, seus entrevistados são verbalmente articulados, os fatos ou as versões têm alguma coerência. Em circunstâncias desfavoráveis, o jornalista se vê tentado a corrigir a realidade ou ir mais além, apelando para o chamado “*fabrifact*”, fato fabricado.⁴⁹³ Mesmo que não chegue ao maquiavelismo do Amado Ribeiro de *O beijo no asfalto*, é capaz de criar cenas, torcer declarações, ignorar contradições e induzir depoimentos de forma que uma história banal se transforme num escândalo. Se não o fizer, seu editor, com um simples título mais forte, pode fazer por ele. Ou mesmo a fonte, soltando “balões de ensaio”, boatos ou informações em *off* para prejudicar concorrentes ou desafetos. Em 1994, o caso Escola Base, mostrou-se um exemplo de linchamento público de inocentes. Os donos, professores e servidores do colégio foram acusados de pedofilia, sem nenhuma prova concreta. Acabaram liberados pela Justiça, falidos e traumatizados.

⁴⁹³ FRUSS, 1994, p. 216.

Os anos 90 se constituíram em um período perigoso para o jornalismo. Abusou-se do chamado “esquentamento da notícia”, método que levou o jornalismo aos limites da ficção. Em nome do espetáculo atropelaram-se princípios básicos de direitos individuais, deixou-se de lado a objetividade e a isenção, abriu-se espaço para chantagistas, para dossiês falsos. Não raras vezes, levou-se o país à beira da desestabilização política.⁴⁹⁴

Mas descrever um acontecimento não é algo tão simples assim, mesmo para quem se atém à ética jornalística. Numa reportagem, o mais importante pode ser encoberto pelo mais interessante. Fatos objetivos são suscetíveis a interpretações discordantes. A verdade depende da perspectiva de quem observa _ e de um olhar treinado para perceber manipulações. O jornalista Zuenir Ventura narra o momento em que o conceito de objetividade começou a ser posto em questão.

Acho que o que é específico do jornalismo é o contato com a realidade, o corpo-a-corpo com o real. A partir dos anos 80/90, a gente tinha muito nítida a diferença entre jornalismo e literatura. Nas minhas aulas, dizia jornalismo é realidade, fala de um fato verificável. Literatura trabalha com a imaginação.

A partir dessa época, há uma mistura de planos. O que é realidade? A discussão vem de outras áreas e acabou se refletindo de uma forma curiosa no jornalismo. Exemplo, meu livro Inveja: o mal secreto brinca com essas fronteiras, com a arrogância do jornalista que diz: o que eu escrevo é verdade. O jornalismo não é o território da verdade, há sempre subjetividade, recriação. Essas fronteiras ficaram muito nítidas nos anos 60, como reação ao jornalismo mentira, de David Nasser & Cia. O lide era uma tentativa de aprisionar naquela fórmula a realidade. O mito da objetividade foi muito bom, num primeiro momento, porque livrou o jornalismo do nariz-de-cera e da mentira (o que era pior, o jornalista não dizia que estava mentindo, inventava, dizendo que estava falando a verdade). Mas, num segundo momento, o mito foi ruim porque fez o jornalista acreditar que poderia ter esse nível de objetividade. Lembro-me de uma frase de Godard dizendo que a câmera pode ser de esquerda ou de direita. Se uma máquina pode ser a favor ou contra, só mudando o ângulo, imagine o que não se pode fazer com a linguagem, que está encharcada da nossa subjetividade.⁴⁹⁵

O que significa para o jornalista dizer a verdade, quando o relativismo cultural mostra que não existe essa tal verdade empiricamente verificável fora das condições ideais dos laboratórios científicos? A exatidão factual também pode esconder distorções, porque jornalistas não apenas reproduzem os fatos, mas dão sentido a

⁴⁹⁴ NASSIF, 2003, p. 3. Sobre o caso Escola Base, ver p. 44-48.

⁴⁹⁵ Trecho do depoimento de Zuenir Ventura. Ver apêndice, p. 316-320.

versões dos acontecimentos em suas reportagens. Eventualmente, uma história pode ser escrita a partir de ângulos diferentes e vários deles serem verdadeiros. Por isso, relatar o fato de forma fidedigna é muito diferente de descobrir a verdade sobre o fato, aprende-se com a prática. A mentira é muito clara para quem a comete. Mas a verdade é complexa para quem a busca.

13.3 *Blog*: a fonte fala

Abalada pela crise de credibilidade que a onda de reportagens fraudulentas e o próprio questionamento sobre o conceito de verdade produziu, a imprensa se vê ainda atacada em outro flanco: seu papel de mediadora entre o público e o real. A internet democratizou o acesso à informação, transformando-a num recurso compartilhado, pelo menos entre aquelas 600 milhões de pessoas, cerca de 10% da população mundial que, de alguma forma, têm acesso a computadores. Neste cenário, o jornalista não mais detém o privilégio da informação em primeira mão, nem é mais seu *gatekeeper*, seu guardião.

Os governos não podem censurá-la, a não ser como fez o de Cuba, que, em janeiro de 2004, aprovou uma lei limitando o acesso à internet no país a umas poucas pessoas autorizadas.⁴⁹⁶ O temor dos governos se explica porque as próprias fontes passaram a produzir conteúdo jornalístico em *websites* e *weblogs*, participando ativamente na criação e disseminação de informações.

É uma espécie de jornalismo “faça-você-mesmo”. Publicações virtuais contendo comentários, links e notícias atualizadas, organizadas em ordem cronológica, os blogs têm um formato que varia do diário pessoal à formação de grupos de discussão. Fáceis de criar, operar e manter, sua tecnologia é baseada no hipertexto, o que permite que o conteúdo de várias fontes seja linkado à página, transformando-a numa nova forma de edição de informações. “Chame isso de jornalismo participativo ou jornalismo marginal. Simplificando, o *blog* diz respeito a indivíduos que desempenham um papel ativo no processo de coletar, reportar, armazenar, analisar e disseminar notícias e informações _ tarefa antes reservada quase que exclusivamente aos meios de comunicação”.⁴⁹⁷

⁴⁹⁶ Informação veiculada pela agência de notícias Reuters, em 11 jan. 2004.

⁴⁹⁷ LASICA, 2003, p. 71. O texto consta de um dossiê da revista *Nieman Reports*, v.57, n.3, 2003, intitulado “Weblogs and journalism”, de autoria de Jason Lasica.

O *blog* também pode ser ele mesmo uma fonte primária, produzido por pessoas que estejam no centro de algum acontecimento. Foi o caso de Salam Pax, pseudônimo usado por um arquiteto iraquiano de 29 anos. Entre 2002 e 2003, seu *blog* www.dear-raed.blogspot.com registrou em tempo real a invasão de Bagdá. A experiência, que começou meio de brincadeira, como uma forma de correspondência com o amigo Raed, na Jordânia, deixou de lado os comentários triviais típicos de um diário on-line para se tornar uma fonte privilegiada de informações sobre o cotidiano iraquiano antes, durante e depois da guerra.

Seus *posts*, na linguagem da internet, equivalem aos informes que os correspondentes passavam para o outro lado do mundo antes mesmo do advento da imprensa. Amadores que, quando profissionalizados, passaram a se chamar jornalistas. O próprio Salam Pax acabaria cooptado pela grande imprensa, convidado a assinar uma coluna no jornal inglês Guardian.⁴⁹⁸

O repórter americano Christopher Allbritton também usou o formato do blog para mandar informes direto do Iraque durante a guerra. *Free-lancer*, ele ofereceu aos leitores que acompanhassem sua jornada a Bagdá informação e fotos de primeira mão, além de o direito de postar comentários e sugestões. Autofinanciado, o www.Back-to-Iraq.com recebeu doações de mais de 300 pessoas, contabilizando US\$ 14 mil, usados para pagar a viagem do jornalista. Durante o conflito, o *blog* de Allbritton teve uma média de 25 mil *page views* por dia.⁴⁹⁹

O *blog* pode ser um novo tipo de jornalismo. Mas não necessariamente o é. De certa forma, ele repersonaliza a figura do repórter, permitindo a interação com o leitor e a expressão de emoções e opiniões. Seu formato livre proporciona a combinação de diversos gêneros narrativos, como o diário, a correspondência, a colagem, a poesia, a ficção, o ensaio, a música, a fotografia, o vídeo. Mas também levanta dúvidas sobre a autenticidade de seu conteúdo. Quem garante que Salam Pax era mesmo quem dizia ser e não um farsante, se nem um órgão de imprensa tradicional como *The New York Times* conseguiu impedir Jason Blair de publicar suas ficções como se fossem reportagens?

13. 4 *Making of*

Na literatura, dos anos 90, também se verifica um embaralhamento das categorias de ficção e não-ficção. Um dos melhores exemplos é Nove noites, de

⁴⁹⁸ Trechos do site foram publicados no livro O blog de Bagdá (Pax, 2004).

⁴⁹⁹ NIEMAN REPORTS, 2003, v.57, n3, p. 82-85.

Bernardo Carvalho, uma espécie de *making of* de uma grande reportagem. O formato está presente, ainda, em *Inveja: o mal secreto*, de Zuenir Ventura; *Santa Evita*, do jornalista argentino Tomaz Eloy Martinez, e *O ladrão de Orquídeas*, da jornalista americana Susan Orlean, entre outros.

Na forma de cruzar as fronteiras entre literatura e jornalismo, o modelo do *making of* se distancia completamente do romance-reportagem dos anos 60, que ficcionalizava a informação, e mesmo do *new journalism*, que injetava técnicas literárias no texto jornalístico. Ao colocar em cena os bastidores da apuração, sua construção em forma de tentativa e erro, o modelo acaba por mostrar ser impossível separar fato de ficção, real de imaginação, dados objetivos da subjetividade do autor, o repórter do escritor moldado por suas influências literárias.

Quando planejado por escritores jornalistas, o jogo de verdade e mentira enlouquece até mesmo o leitor mais treinado a trilhar as pistas falsas das narrativas pós-modernas. “É preciso estar preparado. Alguém terá que preveni-lo. Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui”, avisam as primeiras linhas de *Nove Noites*.⁵⁰⁰ Em *Inveja: o mal secreto*, o objetivo do autor também foi misturar deliberadamente real e imaginação, aos descrever a apuração de um livro-reportagem.

Eu não queria fazer ficção, pesquisei muito. Mas, quanto mais pesquisava, mais via que tudo já tinha sido escrito. E eu sou jornalista, não sou sociólogo, psicanalista, antropólogo. Eu sei contar histórias. Até que me toquei que, mais do que o que eu encontrava, a ida a certos lugares, o fato de conhecer certas pessoas, era o mais interessante. No jornalismo, a gente não conta o processo, só conta o resultado. Às vezes, você chega na redação e conta o que aconteceu e é muito mais legal do que a matéria que sai publicada. Então resolvi falar do processo. Por que não fazer um livro sobre o *making of*, não à parte, como no cinema? Mas dentro, um livro sobre alguém que estava escrevendo um livro. A partir de determinado momento, comecei a ver que teria problemas de natureza ética por ser um tema explosivo de como usar determinados personagens. Comecei a disfarçar esses personagens, misturar, tirar nomes. A partir daí, tive liberdade para criar. Foi fundamental ter tido a base das pesquisas. A literatura começa a partir de uma realidade perdida ou de uma que não existiu. Essa realidade está sempre dentro da ficção. Essa base da realidade faz bem para a ficção. Zé Rubens Fonseca é um exemplo disso. Passou noites com mendigo para escrever “A arte de andar nas ruas do Rio”. Até para transcender, para inventar, é preciso conhecer.⁵⁰¹

Mas há grandes diferenças entre o velho realismo _ quase sempre na terceira pessoa, impessoal, cujo projeto é esconder do leitor o ato deliberado de construção

⁵⁰⁰ CARVALHO, 2002, p. 7.

⁵⁰¹ Trecho do depoimento de Zuenir Ventura. Ver apêndice, p. 316-320.

literária _ e o novo _ desconstrucionista, na primeira pessoa, que revela não só os andaimes da imaginação, mas o processo de apuração do jornalismo. A função objetiva (embora nem sempre consciente) do romance *making of* é minar a ilusão de verdade. Mostrar que o fato também é uma construção discursiva, uma ilusão referencial. A tensão que provoca entre os aspectos jornalísticos e literários introduz ambigüidades e dúvidas na narrativa, levando o leitor a se confundir sobre o que é factual e o que é ficcional.

E mostra como ele pode ser facilmente iludido.

13.5 O que é e o que não é literatura?

Da poesia parajornalística de Gregório de Mattos ao folhetim-reportagem de Lima Barreto, do jornalismo-ficção de Nelson Rodrigues à crônica, passando pelo *new journalism* e a *narrative writing*, sem falar nos inúmeros casos de jornalismo ficcional e no falso realismo do *making of*, não faltam exemplos de *crossover texts* capazes de borrar as linhas de demarcação entre os gêneros literários. Fronteiras que, numa perspectiva histórica, são surpreendentemente novas. Raymond Williams chama a atenção para o fato de que o conceito de literatura desenvolveu seu sentido atual apenas no final do século 19. Até então, literatura e ficção estavam longe de ser sinônimos. Historicamente produzida, e devidamente naturalizada, a definição do objeto literário tem variado ao longo do tempo, conforme as convenções narrativas.

Literatura é uma palavra difícil, em parte porque seu sentido contemporâneo convencional parece, à primeira vista, tão simples. Aparentemente, não há dificuldade em termos como literatura inglesa ou literatura contemporânea, até termos ocasião de nos perguntar até que ponto todos os livros e escritos são literatura (e, se não são, quais categorias estão excluídas e sob qual critério)".⁵⁰²

O processo de especialização literária realiza uma “distinção e separação de outros tipos de escrita – filosofia, ensaio, história e por aí vai – que podem ou não possuir mérito literário ou ser de interesse literário (significando que além de seu intrínseco interesse como filosofia ou história ou o que seja, eles são ‘bem-escritos’) mas que não são hoje normalmente descritos como literatura, que pode ser entendida

⁵⁰² WILLIAMS, 1985, p. 183.

como livros bem-escritos mas que pode ser ainda mais claramente entendida como livros bem-escritos de um tipo imaginativo ou criativo”, explica Williams.⁵⁰³

Se, sob a Renascença, o sentido de *litterae humanae* distinguia os textos seculares dos religiosos, a especialização da literatura em direção à ficção, a um texto produzido exclusivamente pela imaginação, tornaria-se uma das bases do romantismo que consagrou a figura do autor. Mas, até o final do século 18, as fronteiras entre ficção e não-ficção não eram nada rígidas. Um exemplo: os romances de um escritor jornalista reputado, como Daniel Defoe, sempre eram apresentados como histórias reais por seu autor. O motivo era “vencer as resistências de um público acostumado à arenga de que leitura de ficção era sinônimo de perda de tempo e hábito reprovável”.⁵⁰⁴

Quem compara a verdadeira história do corsário escocês Alexander Selkirk, que viveu isolado numa ilha do Chile, por quatro anos, com a de *Robinson Crusoe*, um naufrago que teria passado 28 anos numa ilha perto do imaginário rio Oronoque, julga que, mesmo que Defoe tenha se inspirado nas reportagens e nos diários de Selkirk, sua história dificilmente poderia ser classificada como “baseada em fatos reais”. Publicado em 1719, 12 anos após o resgate do naufrago, o livro foi um sucesso, apesar de fatos inverossímeis, como um navio que afunda durante uma tempestade e é avistado algumas páginas depois, erro corrigido na segunda edição.⁵⁰⁵

O processo de separação entre o discurso jornalístico (*news*) e o novelístico (*novel*) foi fundamental para a constituição do romance moderno.

Essa incerteza quanto ao caráter factual ou ficcional da narrativa fez, então, com que uma das maiores preocupações dos primeiros romancistas fosse desenvolver uma teoria do romance que lidasse de forma adequada com essa questão epistemológica. Nos seus estágios iniciais, o romance se apresentava como uma forma ambígua, uma ficção factual que negava sua ficcionalidade e produzia em seus leitores um sentimento de ambivalência quanto a seu possível conteúdo de verdade. Essa indiferenciação teria que ser desfeita para que as narrativas factuais pudessem se distinguir das ficcionais e se pudessem constituir os dois tipos de discurso originários daquela matriz: o jornalismo e a história, de um lado, e o romance, do outro.⁵⁰⁶

Hoje, o *status* de ficcional ou factual depende de um contrato implícito. No caso do jornalismo, o de narrar um fato verdadeiro. No da literatura, o de privilegiar a

⁵⁰³ Ibidem. p. 186.

⁵⁰⁴ VASCONCELOS, 2002, p. 19.

⁵⁰⁵ Para uma comparação, ver SOUHAMI, 2000.

⁵⁰⁶ VASCONCELOS, 2002, p. 18.

imaginação e a concepção estética. Mas a exclusão de conteúdos não-ficcionais da categoria de literatura acaba interferindo profundamente na forma de recepção de um texto. Às vezes, basta mudar seu suporte material. Uma reportagem pode ganhar *status* literário quando impressa em livro. Ou um texto ficcional simular uma reportagem a ponto de enganar jurados experientes de prêmios como o Pulitzer. Por isso, o conceito fechado de literatura tem sido abandonado em prol de outros mais abertos, como texto, escritura ou discurso.

Significativamente, nos últimos anos, literatura e literário, embora ainda tenham o sentido corrente semelhante ao que ganharam após o século 18, têm sido conceitos cada vez mais transformados, no que é convencionalmente seu próprio campo, por conceitos como escritura e comunicação, que tentam recobrar o senso mais ativo e geral que a extrema especialização parece ter excluído. No entanto, em relação a esta reação, literário adquiriu dois sentidos desfavoráveis, ligados ao livro impresso ou ao passado literário mais do que ao texto e discurso contemporâneo; ou como (irreal) evidência direta dos livros em vez de ‘experiência factual’. Este último sentido esbarra em todo o complexo de relações entre literatura (poesia, ficção, escrita imaginativa) e real ou experiência atual.⁵⁰⁷

Os diferentes graus de separação entre jornalismo e literatura correspondem à divisão em dois modos distintos de produzir, publicar, difundir, ensinar, ler e criticar os textos, baseados em dois mitos: o da objetividade da imprensa e o da autonomia da ficção como uma categoria estética. Essa divisão instaura convenções narrativas diferentes para a literatura e para o jornalismo, estabelecendo um contrato de leitura entre emissor e receptor, que está na base da polarização entre os dois campos. Contrato que “age a uma só vez na objetividade, sob a forma de um espaço de posições antagônicas, e nos espíritos, sob a forma de esquemas de apreciação que organizam toda a percepção do espaço dos produtores e dos produtos”.⁵⁰⁸ Essas convenções regulam o estatuto social do escritor, a forma de consumo e os critérios estéticos para apreciação de um texto.

A confusão provocada por *crossover texts*, como o jornalismo ficcional e o *making of* literário, revela que essas convenções narrativas têm uma autoridade muito maior do que aparentam, como produtoras de real. No caso da imprensa, não está em jogo apenas seu poder de declarar a verdade sobre os acontecimentos, mas de ditar até mesmo a forma como um discurso pode ser lido como verdadeiro. Uma vez

⁵⁰⁷ WILLIAMS, 1985, p. 187.

⁵⁰⁸ BOURDIEU, 1996, p. 192.

naturalizada, essa tecnologia cognitiva pode ser facilmente manipulada. E, com isso, a obsessão pela clareza de linguagem e objetividade presente nos meios de comunicação pode esconder, por exemplo, o uso do jornalismo como veículo de propaganda.

A voz imparcial utilizada por muitas empresas jornalísticas, aquele familiar, supostamente neutro estilo de redação de notícias não é um princípio fundamental do jornalismo. Ao contrário, é quase sempre um recurso oportunista que as empresas usam para destacar o fato de que produzem alguma coisa obtida por métodos objetivos. A segunda implicação é que essa voz neutra, sem uma disciplina de verificação, cria um verniz que esconde alguma coisa turva. Os jornalistas que selecionam as fontes para expressar o que na verdade é seu próprio ponto de vista, e depois usam a voz neutra para que tudo pareça bem objetivo, estão trapaceando.⁵⁰⁹

Enquanto o jornalismo reage ultrajado ao descumprimento de seu mandamento número 1, o compromisso com o real, fonte de toda a sua credibilidade, o conceito de literatura também vem sendo relativizado, dissolvendo a oposição entre ficção e não-ficção numa nova ordem de discursos. A vantagem é que novas categorias, como a de discurso, permitem ver com mais clareza suas utilidades e contaminações: um discurso dificilmente é puro.

Isso move a divisão entre os discursos fora da questão fato-ficção (se as referências do texto são históricas ou inventadas) e desloca essa diferença para o processo de produção e reprodução, os atos de escrever e ler. Uma vez que percebamos que algumas narrativas sugerem estratégias particulares de leitura [...], vemos que podemos ler romances realistas ou jornalismo objetivo (que tende a esconder seu status de discurso) com atenção à sua materialidade.⁵¹⁰

13.6 O novo romance realista

Em julho de 2003, o jornal Folha de S.Paulo publicou um debate entre os quatro principais escritores da nova geração: Bernardo Carvalho, Luiz Ruffato, Marçal Aquino e Milton Hatoum. Os três primeiros jornalistas. O último, professor universitário com uma breve experiência como crítico na revista IstoÉ.⁵¹¹ Entre as questões abordadas, o conceito e o marketing da Geração 90, a briga por uma fatia de mercado, a dúvida sobre

⁵⁰⁹ KOVACH; ROSENTIEL, 2001, p. 117.

⁵¹⁰ FRUSS, 1994, p. 48.

⁵¹¹ Reportagem de Cassiano Elek Machado: “A literatura brasileira dividida por quatro”, publicada em 26 jul. 2003. Ilustrada, p. 1 e 3. Todas as citações a seguir foram reproduzidas desta reportagem.

quem e quais obras vão ficar e, principalmente, o novo surto de realismo que estaria vivendo a ficção brasileira contemporânea.

“Um dos problemas da literatura brasileira hoje é essa submissão à realidade”, provocou Bernardo Carvalho. “Se você for submisso à realidade não precisa nem escrever. Quando se escreve é por que se acredita em algo. Acho que há uma espécie de volta ao naturalismo na literatura brasileira que é uma submissão a essa idéia de que a realidade determina o que a realidade é.”

Mas seria possível para a ficção fechar os olhos a esta realidade brutal que se impõe a cada manchete de jornal? Luiz Ruffato ressalva que “todo tipo de literatura reflete em algum grau a inserção” do autor realidade. “Com certeza a visão desesperançada é uma característica da literatura como um todo. Não há muita saída para isso. A realidade sempre sufoca.”

Pode-se ler nas entrelinhas do depoimento de Ruffato que o jornalismo figura como o principal contraponto para o literário: “Uma coisa é como a realidade se sobrepõe às questões individuais. Outra é quando ela sufoca e você está colocando a cabeça para fora. Uma coisa que eu chamarei de mimética, que é quase jornalística, que se faz muito, e que acho um horror. Outra coisa é a reflexão sobre essa realidade.”

Marçal Aquino reconhece esse parentesco entre os dois gêneros, mas lembra que há sutilezas e gradações nesta aproximação entre ficção e real. Do tosco romance-reportagem, praticamente sem valor literário, que ainda teimam em realizar alguns autores que desconhecem seu anacronismo, a um realismo/naturalismo que se aproveita das técnicas literárias e cinematográficas, há uma enorme distância.

Existe uma literatura que está, a rigor, muito próxima do jornalismo, que é quase o registro *in natura* da ocorrência cotidiana. Tem outra que só parte da realidade, o que é maravilhoso. Não se pode ter a pretensão de apreender a realidade, você parte dela para criar. A realidade é sempre mais brutal do que qualquer ficção enlouquecida. No meu caso a realidade está muito próxima do meu texto, é um caminho que escolhi, é até uma limitação minha.

Mas até pela prática do jornalismo percebi que querer transportar a realidade de forma direta sem o filtro da ficção soa artificial.

Milton Hatoum chama a atenção para uma suposta falta de elaboração estética dessa ficção de cunho realista, que traria em seu sangue as piores características do jornalismo, entre elas a pressa, inimiga declarada da perfeição, e a relação com o mercado. Segundo ele, “esse movimento tem a ver com a publicidade, com a falta de experiência, inclusive de interiorização e reflexão daquilo que se quer expressar. Há

uma pressa muito grande em publicar. E temas comuns em grande parte. Um erotismo cru, a violência, como se de alguma forma o conto-reportagem dos anos 70 ressurgisse com outra feição”. De certo modo, a discussão se polariza entre Milton Hatoum e Bernardo Carvalho, na defesa da autonomia de uma literatura sem compromisso com o factual, e Luiz Ruffato e Marçal Aquino, representantes de uma ficção com a realidade pulsando nas veias:

Hatoum - Mas o que ficou do romance-reportagem dessa época? O romance-reportagem, que trata da singularidade para alegorizar a totalidade da vida brasileira, não vingou. E esses romances tinham um problema para alegorizar, o regime militar. Qual o problema hoje? É a brutalidade da vida brasileira? Vocês dois tratam disso de forma diferente [apontando para Ruffato e Aquino], porque há uma vivência aí. Mas será que esse imediatismo de retratar essa brutalidade e em publicar vão levar a algo interessante?

Aquino - Mas com uma realidade dando soco o tempo todo na cara de todo mundo, e não é possível ignorar, escritores que se pretendam realistas não devem também ter voz? Você fala muito bem da alegoria que deu as cartas nos anos da ditadura, porém é o período em que surge também, e trazendo a marca da brutalidade, o Rubem Fonseca. E sem dúvida os anos 70 são o auge dele.

Hatoum - Temos hoje uma espécie de requentado do primeiro Rubem Fonseca, só que não se resolve. Porque em Fonseca a solução vem pela novidade do tratamento da linguagem. Agora, não.

Ruffato - Literatura é linguagem.

Se você não cria linguagem não consegue discutir a realidade.

Carvalho - Concordo com você em quase tudo, mas quando falo que me incomoda a luta pela visibilidade, é porque não tem uma questão literária por trás. Aí é chocante, parece que é uma geração que funciona para o mercado, não para a literatura.

Bernardo Carvalho voltaria ao tema do realismo cinco meses depois, em sua coluna na Ilustrada, da Folha de S.Paulo. Ao comentar a obra de um novo escritor, João Paulo Cuenca, da geração batizada de 00, ele aprofunda suas concepções estéticas. “Todo escritor que se preza sabe que os infernos reais, quando transpostos para a literatura, são sempre imaginários, são sempre uma criação. Se a literatura é um espaço privilegiado e libertário, é justamente por dar à imaginação o mesmo peso da vida”, afirma.

Seria preciso uma certa dose de pobreza de espírito para defender a esta altura do campeonato a ilusão de que só faz boa literatura quem viveu na carne o que tem para contar. Seria endossar uma concepção empobrecida do que significa viver (e escrever). Seria reduzir a literatura ao depoimento. Seria descartar 90% do que de melhor já se escreveu na história da humanidade, o fim da imaginação, da invenção

e da arte. Basta estar vivo para contar. Em literatura, a experiência é sempre imaginária, por mais que ela tenha sido vivida pelo autor (e ela sempre é vivida, de uma forma ou de outra, o que torna essa questão totalmente secundária. O texto literário não é apenas o relato de uma experiência prévia; ele é a própria experiência.⁵¹²

No realismo, a experiência de real tende a ser tão ou mais valorizada do que a experiência estética. Vida e ficção estão intimamente conectadas. Mas seria mesmo possível desconectá-las? “Há o estímulo que move a gente (de onde vem?). Por isso sempre desconfiei daquele tipo de *enquete*: ‘Por que você escreve?’ Não sabemos ao certo. Escrevemos _ e isso se mistura com o ‘vivemos’”, diz Marçal Aquino em sua carta-confissão, na polêmica coletânea *Geração 90: Manuscritos de computador*.⁵¹³ “Felizes os que deixam isso para lá e vão cuidar da vida. Mas que vida? A nossa andou tão misturada com essa coisa da literatura que é impossível concebê-la de outra forma. E mesmo os que abandonam o barco continuam sonhando com o mar.”⁵¹⁴

No entanto, o realismo não é apenas uma ficção que reproduz factualmente a experiência. Também ele é um artifício que produz, isso sim, uma ilusão de mundo que reconhecemos como real. O novo realismo, ou novo ilusionismo, baseia-se justamente na indefinição entre realidade e ficção, arte e não-arte, obra e produto. Num reflexo do brutal rompimento de todas as barreiras e proteções, ele se identifica primordialmente com a questão da violência. Herança do romance reportagem ou de Rubem Fonseca, não importa. É à violência _ e não o amor, como no romantismo _ que o escritor contemporâneo se sentirá obrigado a recorrer quando quiser discutir as questões relevantes do presente e buscar um efeito de realidade. Mas a repetição de um *leitmotiv* tem seu preço, o esgotamento da fórmula. Como nota Beatriz Resende:

Convenhamos, leitores e espectadores têm sido submetidos a uma overdose de matadores por todos os lados. Começa a cansar. A exibição realista de cenas violentas não é mais privilégio de nenhum veículo, mas, quando esse realismo ocupa de forma tão radical a literatura, duas conseqüências aparecem. Em algum momento o excesso de realidade torna-se banal, perde o impacto, começa a produzir indiferença. O foco excessivamente fechado do mundo do crime termina por recortá-lo do espaço social e político, da vida pública. Torna-se, então, ação passada num espaço desterritorializado que não tem mais nada a ver com o leitor. Em seguida, expõe o autor a pecados de verossimilhança, conceito mais do que superado que volta a valer quando o realismo toma as rédeas da criação.⁵¹⁵

“É bem possível que falte à realidade a riqueza estilística da mentira _ assim como a verdade desconhece a retórica tentadora da imaginação” filosofa o escritor morto, “como o século 20 e as canetas-tinteiro”, de Antonio Fernando Borges, em *Braz, Quincas e Cia*.⁵¹⁶ Essa “tensão dialética dos estratos reais e irreais” permeia, de forma sutil ou explícita, toda a ficção produzida por escritores jornalistas.⁵¹⁷ E, mais ainda,

⁵¹² CARVALHO, Bernardo. Coluna. “Corpo ausente”, Folha de S. Paulo, 9 dez. 2003. Ilustrada, p. E8.

⁵¹³ AQUINO, 2001, p. 24.

⁵¹⁴ Ibidem. p. 25.

⁵¹⁵ RESENDE, Beatriz. A crítica “Refém de suas próprias qualidades” foi publicada no Caderno Idéias, do Jornal do Brasil, em 21 nov. 2003, p. 6.

⁵¹⁶ BORGES, 2002, p. 91;13.

⁵¹⁷ PORTELLA, 1973, p. 23.

coloca em jogo uma questão metodológica: em que sentido a narrativa do real difere da narração imaginária?

Sem dúvida, o principal critério de distinção entre textos ficcionais e não-ficcionais, mesmo que produzidos pelo mesmo autor é, óbvio, a realidade. Convencionou-se que a narrativa jornalística trata de um fato real e não imaginário. Já à literatura, o critério de verdade não se aplicar. Quando muito, o da verossimilhança.

O segundo critério que distingue os dois gêneros é a linguagem. Em oposição ao discurso literário, o jornalismo dá ênfase ao aspecto utilitário da linguagem, sua transitividade, voltada para a compreensão do leitor, e “em sua transparência como meio pelo qual as informações são passadas da forma mais objetiva possível”.⁵¹⁸ Esse efeito de objetividade é produzido na medida em que o narrador jamais intervém, apagando as marcas de sua subjetividade. Como se os fatos pudessem falar por si mesmos.

Como o discurso histórico, o jornalístico é fundamentalmente assertivo e constativo, como se os fatos relatados estivessem ligados lingüisticamente a um privilégio de ser: conta-se o que passou, não o que ainda não aconteceu ou o que é duvidoso. Ora, assertivo/constativo é justamente a estrutura do discurso da referencialidade, aquele em que o jogo de eu a tu é eliminado em prol de um efeito de real impoluto. [...] Essa ausência faz pensar os fatos como contando-se a si próprios. Este é o suposto jogo da objetividade, em que jornalista, jornal, fontes, condições técnicas, discurso corrente (o ideológica ou o politicamente corrente) e, enfim, a própria língua, não interviriam jamais.⁵¹⁹

Mas, na ficção ou no jornalismo, a escolha do pronome pessoal pode ser apenas um “álibi retórico”, um efeito literário como outro qualquer.

A nível de discurso, a objetividade _ ou carência dos signos do enunciante _ aparece assim como uma forma particular de imaginário, o produto do que se poderia chamar de ilusão referencial, visto que o historiador pretende deixar o referente falar por si só. Essa ilusão não é exclusiva do discurso histórico: quantos romancistas _ na época realista _ imaginam ser “objetivos” porque suprimem do discurso os signos do eu!”⁵²⁰

Ao contrário da transitividade do texto jornalístico, sempre de olho no leitor (e no mercado, em última instância), a “intransitividade radical” da literatura se baseia em dois ideais: autonomia lingüística e auto-referência. Quando se fala em marketing literário, está se questionando basicamente essa intransitividade. O escritor escreve para si ou para os outros?

14 HIERARQUIAS ALTERADAS

⁵¹⁸ GONZÁLEZ, 1993, p. 5.

⁵¹⁹ GOMES, 2000, p. 62.

⁵²⁰ BARTHES, 1988, 149-150.

Ainda não apareceu o grande nome, talvez nem tenha sido escrito o grande romance da geração que se firmou a partir dos anos 90 _ se é que este tipo de coisa ainda é possível. Mas parece ser bastante claro que o mercado para a ficção e a poesia contemporâneas mostra um encolhimento em relação às grandes tiragens dos autores da geração anterior. Os jornalistas que conseguem chegar às listas de mais vendidos com seus livros escrevem, em geral, não-ficção, como Ruy Castro, Fernando Morais, Zuenir Ventura, Eduardo Bueno, Elio Gaspari, Marcel Souto Maior, Caco Barcellos, Ernesto Rodrigues e Mario Sergio Conti. Seus livros são verdadeiros *best-sellers*, com números de vendagem que ultrapassam os cinco dígitos. No topo da lista, está Fernando Morais, autor de Olga (400 mil exemplares vendidos desde o lançamento, em 1985, até o início de 2004, de um livro que foi traduzido em 21 países), Chatô (205 mil exemplares) e Corações sujos (65 mil exemplares).⁵²¹

Apenas dois desses escritores jornalistas, Zuenir Ventura (com Inveja: mal secreto) e Ruy Castro (com Bilac vê estrelas), aventuraram-se na ficção, buscando uma síntese entre imaginação e apuração. No caso de Zuenir Ventura, trata-se do *making of* de uma reportagem sobre a inveja. No de Ruy Castro, um pastelão de romance histórico. “Hoje você precisa do mercado. Mais do que nunca. E o mercado não é literário, é jornalístico, com pouquíssimas exceções”, comenta Zuenir, arriscando explicações para o “fastio do leitor pela ficção”.

Quando fiz 68 [o livro 1968: o ano que não terminou], as pessoas me elogiavam dizendo: parece um romance. Eu preferia que me dissessem: parece uma grande reportagem. Hoje posso dizer que era um romance sem ficção. Usei muitos recursos da literatura, mas não foi nenhuma apropriação indébita. Nada naquele livro foi inventado, tudo pode ser checado. Após a abertura, havia uma enorme demanda de realidade, a literatura serviu de inventário da ditadura. Gabeira foi um dos primeiros a contar o que foi escamoteado durante 30 anos. Mas a geração que escrevia ficção durante a ditadura fazia uma literatura alegórica. Cansou. Talvez o fastio do leitor pela ficção hoje seja resíduo disso. Assim como o interesse pelas grandes reportagens. Para mim, é um mistério, porque nunca houve tanta realidade exposta como agora. Hoje, a censura é do mercado. Você publica o que quiser, você sabe tudo. Apesar dessa overdose de realidade, por que é que a realidade em livro ainda vende? Talvez isso tenha a ver com uma realidade fragmentada. Num livro, ela faz sentido. Talvez o leitor esteja em busca de sentido. Afinal, o jornalismo tem informação demais. O que falta é explicação.⁵²²

Como mostra o exemplo destes dois jornalistas, que tiveram a vendagem de seus livros sensivelmente diminuída quando enveredaram pela literatura, existe um maior interesse do público pela não-ficção produzida por jornalistas _ biografias, grandes reportagens, depoimentos, história e narrativas de aventura _ do que pela ficção nacional. Em comparação com o livro-reportagem, a ficção e a poesia nacionais merecem o título de *worst-seller*. A literatura “pouco rendeu, quase nada foi editado em outros países”, assinala Nelson de Oliveira no prefácio de Geração 90: manuscritos de computador.⁵²³ Sintomaticamente, nesta coletânea de contos de 17 autores contemporâneos, o primeiro (Aquino, Marçal) e o último (Volpato, Cadão) são

⁵²¹ Fonte: Editora Companhia das Letras.

⁵²² Trecho de entrevista de Zuenir Ventura. Ver apêndice, p. 316-320.

⁵²³ OLIVEIRA, 2001, contracapa.

jornalistas, assim como outros quatro (Antonio Fernando Borges, Michel Laub, Luiz Ruffato e Cintia Moscovich).

Curiosamente, a partir dos anos 80 difundiu-se na imprensa a idéia de que os leitores estão muito ocupados, imersos num excesso de informação, para se interessar por grandes reportagens, cuidadosamente construídas. No entanto, se elas foram virtualmente expulsas dos jornais e revistas, no mercado editorial vivem uma era de ouro. Livros-reportagens rendem polpudos adiantamentos, prêmios e até contratos de adaptação para o cinema e para a tevê.

Por trás disso, há o problema do custo. Revistas e jornais redefiniram seu espaço editorial em torno de reportagens menores, mais rápidas e baratas. Em vez de pagar uma estrela do jornalismo para se dedicar a uma reportagem que pode levar semanas para gerar algumas páginas, os órgãos de imprensa preferem contratar repórteres iniciantes, que se disponham a preparar várias matérias (e preencher muitas páginas) ao mesmo tempo, de preferência sem sair da redação, e usar o jornalista mais experiente para editar seus textos. O jornal já não quer mais pagar pela reportagem, subsidiando os gastos, viagens e salário de um repórter que pode levar semanas para pesquisar, apurar, estruturar, escrever e reescrever um texto. Uma série de reportagens, como a desenvolvida por Zuenir Ventura entre 1989 e 90, em torno do caso Chico Mendes, hoje seria financeiramente inviável para um órgão de imprensa com o porte do Jornal do Brasil. Mesmo que rendesse dois prêmios Esso de Jornalismo e o Wladimir Herzog de reportagem. A volta do repórter à Amazônia, em 2003, foi viabilizada pela editora, que apostou no potencial comercial do livro. Lançado em dezembro do mesmo ano, Chico Mendes: crime e castigo, de Zuenir Ventura, logo chegou ao topo da lista de mais vendidos.

Simultaneamente ao enxugamento dos custos, fatores como as *breaking news*, canais de notícias 24h, e a informação em tempo real na internet fizeram com que a noção de tempo do jornalismo mudasse, gerando ciclos mais curtos até mesmo na formação de seus profissionais, que dificilmente nascem prontos para uma grande reportagem.

Por sua vez, a ficção vive, neste momento, uma desconfiança do leitor semelhante ao do espectador de cinema, dez anos atrás: se é produção brasileira, não vi e não gostei. Nem os críticos e professores de literatura escapam deste preconceito, indiferentes até aos prêmios que seus principais representantes já conquistaram. De costas para o presente, a grande maioria prefere repisar o caminho seguro das obras-primas indiscutíveis a analisar as questões que estão sendo colocadas pela nova geração. Nos colégios, os alunos saltam dos infanto-juvenis para um treinamento forçado em história da literatura brasileira e, em matéria de autores contemporâneos, chegam no máximo aos clássicos do alto modernismo. Dos autores que tratam das questões de seu tempo, em geral, nunca ouviram falar. Poetas, então, nem pensar. O gênero é desprezado pelas grandes editoras, porque não vende, e seu consumo restringe-se quase que exclusivamente ao próprio círculo de produtores. No momento em que a *enquete* foi feita, apenas dois escritores jornalistas da geração 90 dedicavam-se à poesia, paralelamente à carreira acadêmica.

14.1 *Best-sellers e worst-sellers*

Os cifrões do mercado editorial refletem uma inversão na tradicional hierarquia entre literatura e jornalismo, em que caberia ao último uma espécie de inferioridade estrutural, por sua ligação com o mercado, linguagem supostamente empobrecida e efemeridade. Não é a primeira vez na história que este tipo de inversão acontece. Antes

que fossem institucionalizadas as atuais fronteiras e hierarquias, o romance é que era o gênero bastardo, inferior à poesia e ao teatro. Até o início do século 20, era suspeito por sua relação com o folhetim. A comercialização de literatura e seu retalhamento para ser consumida nas páginas dos jornais implicava uma desvalorização da arte, logo pressentida por aqueles que pregavam a incompatibilidade entre os dois discursos.

Mas é preciso levar em conta que, em matéria de literatura, a hierarquia que tem como valor a posição da obra na lista de mais vendidos coexiste com uma pirâmide invertida, em que uma alta vendagem pode ser até fator de desprestígio para um autor. Por isso, é fundamental discutir relações, fronteiras e contaminações e não simplesmente repisar hierarquias discursivas.

Hoje, a velha questão se o jornalismo é ou não um gênero literário, levada a cabo por Alceu Amoroso Lima e Antonio Olinto, tornou-se obsoleta.⁵²⁴ A dúvida se o jornalismo merece ou não ser enquadrado como um subgênero revelou-se uma consequência do processo histórico que permitiu a elevação da literatura ficcional a uma categoria quase transcendente no século 19, graças ao “rebaixamento” de jornalismo ao puramente factual e comercial.

Em vez de se dar conta das raízes etimológicas que *novel* divide com jornalismo (O que é novidade?), este gênero, quando visto como uma categoria naturalmente superior, ganha uma transcendência sobre a imprensa, torna-se uma forma de acesso a uma verdade maior, acima dos meros fatos e dia-a-dia do jornalismo. Assim, a divisão dos discursos no início do século 20 passou da separação da poesia e da prosa para a separação da literatura de formas não-literárias, da ficção para a não-ficção.⁵²⁵

A separação em campos autônomos fez com que gradativamente, literatura e jornalismo passassem a se enxergar como tipos diferentes de textos, com seus próprios valores estéticos, numa relação paralela, e não hierárquica. Grandes jornalistas hoje podem se dar ao luxo de dispensar a literatura e ainda assim terem a marca de seu estilo autoral reconhecida e admirada. Com isso, a ênfase em questões como a suposta superioridade estética da ficção pode ser deslocada para sua interrelação com outros gêneros.

Num momento em que o real parece ultrapassar a mais fértil imaginação de qualquer escritor, o discurso jornalístico pode até se julgar _ com o aval dos leitores _ superior à literatura. Isso já foi dito e repetido em relação a fenômenos tão diferentes como as inacreditáveis imagens do atentado de 11 de setembro, a febre dos docudramas e a moda dos *reality shows*. Os livros de não-ficção escritos por jornalistas teriam a seu favor uma credibilidade, ou suspensão de descrença, que o romance, por mais realista que seja, não mais permite. Mas a verdade é que tanto a ficção quanto as biografias, narrativas históricas e grandes reportagens _ sem falar na própria imprensa _ vêm impotentes a diminuição do papel central da cultura escrita no mundo contemporâneo.

⁵²⁴ LIMA, 1969, p. 9-45; OLINTO, 1960, p. 77-143.

⁵²⁵ FRUSS, 1994, p. 54.

Para a literatura a queda de *status* é mais acentuada por culpa de um assassinato, ainda não devidamente processado. O antigo sentimento de superioridade da poesia e da ficção, por sua inigualável capacidade de expressão da subjetividade, cai por terra quando Roland Barthes, em sua tentativa de dessacralizar a figura do Autor (a ponto de matá-lo) mostra que todo recurso à “interioridade do escritor” não passa de pura ficção. Quem sucede o autor, o “*escriptor*” moderno “não possui mais em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada”.⁵²⁶

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da ‘pessoa humana’. Então é lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido a maior importância à pessoa do autor. O autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças a seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões [...] a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a entregar sua ‘confidência’.⁵²⁷

Quem mata essa ilusão de um sujeito superior, dotado de uma riqueza interior que o permite desprezar os bens terrenos, é a lingüística, ao mostrar que discursos como jornalismo, poesia e literatura de ficção compartilham as mesmas unidades básicas. Suas qualidades e defeitos não são intrínsecos, mas resultados de um longo processo de distinção entre arte e produto, alta e baixa cultura, ficção e não-ficção, subjetividade e objetividade.

14.2 Efêmeros e perenes

Uma das distinções mais arraigadas é a que coloca o livro do lado da posteridade e o jornal no império do efêmero. Um olhar treinado pode ver que novamente, quando se trata de

⁵²⁶ BARTHES, 1988, p. 67-69.

⁵²⁷ Ibidem. p. 66.

jornal e livro, os pares de opostos denunciam que são dois lados da mesma moeda. Ainda mais que, para a cultura de massa, tudo é descartável.

O que faria o livro superior ao jornal? A pergunta foi respondida pela maioria dos entrevistados com uma referência à “durabilidade” e à “permanência” da obra literária. Mesmo que seja com ironia, como faz Sérgio Rodrigues. “Custa mais caro, leva mais tempo para fazer, e no dia seguinte não está forrando gaiola de passarinho”.⁵²⁸ Cíntia Moscovich usou a própria experiência para descrever essa superioridade:

Quando saio do jornal muito tarde e escuto as rotativas, tenho a certeza de que o livro é superior ao jornal. As rotativas dão a dimensão da diferença: o jornal de hoje já está velho no momento em que roda. O livro fica e fica. Se fosse diferente, a gente teria que guardar infinitamente jornais e jornais. Mas tudo é datado, tudo já aconteceu. Nos livros, está tudo acontecendo. Sempre, em tempo integral.⁵²⁹

Mas, se o livro é mais durável, “existe um encantamento na efemeridade do jornal”, como admite Heloisa Seixas.⁵³⁰ Por outro lado, diz Michel Laub, “uma boa reportagem é melhor do que um mau livro”. Com a vantagem de que “o sofrimento da literatura pode ser em vão (será, por exemplo, se eu jogar fora este novo romance, ou se ele não ficar da maneira como eu quero que fique). O do jornalista nunca é: o artigo sai de qualquer jeito, sempre. E é remunerado decentemente, claro”.⁵³¹

Outros escritores preferiram fugir da armadilha da hierarquização. Livro e jornal “são coisas que não se pode comparar”, diz José Castello.⁵³² “São veículos com fins

diversos”, argumenta Ruffato. “Não haveria um preconceito implícito na pergunta?”, desafia Sérgio Alcides. Já Luciano Trigo ...

[...] não usaria essa palavra, superior... Objetivamente, uma vantagem do livro é a permanência, mas se o livro for ruim, isso se volta contra o autor, naturalmente. Num jornal você até pode escrever uns textos mais fraquinhos, ou algumas bobagens, sem maiores consequências. Mas o que você escolhe incluir num livro de certa forma pode formar a sua imagem para a posteridade, se é que ainda existe posteridade.⁵³³

⁵²⁸ Trecho do depoimento de Sérgio Rodrigues. Ver apêndice, p. 385-387.

⁵²⁹ Trecho do depoimento de Cíntia Moscovich. Ver apêndice, p. 336-340.

⁵³⁰ Trecho do depoimento de Heloisa Seixas. Ver apêndice, p.344-347.

⁵³¹ Trechos do depoimento de Michel Laub. Ver apêndice, p. 369-372.

⁵³² Trecho do depoimento de José Castello. Ver apêndice, p. 354-357.

⁵³³ Trecho do depoimento de Luciano Trigo em anexo. Ver apêndice, p. 360-363.

Posteridade é outra palavra que parece fazer parte da mística da literatura. Assim como vocação, que, em geral, é usada pelos escritores em contraposição à profissão, o jornalismo. Ela dá conta de um mistério: a criação artística. “O que escrevo vem de uma região abissal, dentro ou fora de mim, sei lá. A pessoa pode ser agnóstica, dar o nome que quiser, mas uma coisa é inegável: o escritor, ao fazer ficção, abre um canal misterioso, sem controle. Entra em contato com o desconhecido”, afirma Heloisa Seixas.⁵³⁴ José Castello também fala de um abismo insondável.

Creio que o escritor habita um abismo existente entre a imaginação e a realidade. O escritor, eu diria, tem um pé na imaginação, outro no real e se oferece, para usar uma imagem de Rilke, como uma espécie profana de anjo, que se lança no abismo na esperança de tapá-lo. O escritor é um habitante privilegiado desse abismo aberto entre o destino e a liberdade e escreve para tentar preenchê-lo, num esforço para ligar as duas partes – tarefa que, na verdade, jamais conseguirá cumprir. O jornalista, ao contrário, tem por princípio um apego radical à realidade. Ele a privilegia e sua tarefa, igualmente impossível, é escavá-la, trazê-la à luz, e jamais traí-la. Nesse sentido, jornalismo e literatura são atividades absolutamente distintas, embora estejam marcadas pela mesma impossibilidade. Por mais que se agarre ao real, o jornalista jamais deixará de estar lidando, também, e sempre, com aspectos imaginários, ou ilusórios – e nesse sentido, sobretudo nas mãos dos grandes jornalistas, daqueles que já perderam as ilusões a respeito da “verdade absoluta” e da “pureza dos fatos”, o jornalismo pode ser aproximar sim, um pouco, da literatura. Mas jamais será literatura.⁵³⁵

No processo de constituição da literatura como um campo a parte, expressões como criador, inspiração, dom e vocação foram tiradas da teologia. Bathes chega mesmo a dizer, em seu texto sobre a morte do autor, que deixar de falar em literatura para se falar de escritura é uma atividade “contrateológica”.⁵³⁶ A mística da arte se baseia novamente em pares de opostos, como transcendência e real, essencial e circunstancial. Dicotomias como estas têm um objetivo claro: a produção de diferenças e a redistribuição da linguagem por cortes.

Ao optar pelas mesmas palavras, a literatura passa a dividir com a religião a mesma gramática da criação, como percebeu George Steiner. “Defino gramática como a organização articulada de uma percepção, de uma reflexão ou de uma experiência; como a estrutura nervosa da consciência quando se comunica consigo mesma e com os

⁵³⁴ Trecho do depoimento de Heloisa Seixas. Ver apêndice, p. 344-347.

⁵³⁵ Trecho do depoimento de José Castello. Ver apêndice, p. 354-357.

⁵³⁶ BARTHES, 1988, p. 70.

outros”.⁵³⁷ No entanto, por mais que a teoria aponte para o desencantamento da arte, a literatura continua a ter algo a oferecer a esses escritores que o jornalismo não dá conta. Talvez porque permita uma fuga da realidade não só para o leitor como para o autor.

Ao fechar-se para ler, ao fazer da leitura um estado absolutamente separado, clandestino, no qual o mundo inteiro é abolido, o leitor _ o lente _ identifica-se com dois outros sujeitos humanos a bem dizer bem próximos um do outro _ cujo estado requer igualmente uma separação violenta: o sujeito amoroso e o sujeito místico; Teresa de Ávila fazia explicitamente da leitura um substituto da oração mental; e o sujeito amoroso, nós o sabemos, é marcado por uma retirada da realidade, desinveste-se do mundo exterior. Isso confirma que o sujeito-leitor é um sujeito inteiramente deportado sob o registro do Imaginário; toda a sua economia de prazer consiste em cuidar da sua relação dual com o livro (isto é, com a Imagem), fechando-se a sós com ele, colado a ele, de nariz dentro dele, ousaria dizer, como a criança fica colada à Mãe e o Namorado suspenso ao rosto amado.⁵³⁸

Quando se pergunta o que, além da mística, separaria o texto literário de um texto jornalístico, esbarra-se em uma nova bipolaridade: o plano da expressão (ou do significante) e o plano do conteúdo (ou significado). Como num cabo de guerra, jornalismo e literatura foram colocados em planos opostos e puxam a corda cada qual para seu lado. O que não impede que se veja uma linha contínua entre eles.

Não se quer negar aqui as diferenças entre um gênero e outro. Mas, ao contrário do que nossa percepção mais imediata nos diz, elas não estariam baseadas em estruturas profundas, ou formas universais. Podem ser “apenas depósitos de cultura (ainda que pareçam muito antigos)”, como sugere Barthes: repetições, não fundamentos; citações, não expressões, estereótipos, não arquétipos”.⁵³⁹

São essas mitologias, fundadas em distinções binárias, que vão regular os critérios críticos e os modos de produção, difusão e consumo de um texto. E até mesmo o valor comercial ou intelectual de seu autor. Se as fronteiras entre jornalismo e literatura foram construídas ou se fazem parte da essência dos dois gêneros, o fato é que elas existem. Hoje talvez o *gatekeeper* seja mais rígido na imprensa do que na ficção. Regras mais rígidas de exclusão _ como a exigência de diploma, habilidades e até exigência de “vocação” específicas _ correspondem a seu *status* econômico mais elevado na sociedade contemporânea.

⁵³⁷ STEINER, 2004, p. 14 .

⁵³⁸ BARTHES, 1988, p. 48.

⁵³⁹ Ibidem. p. 42.

Imprensa e literatura são formas discursivas diferentes, emanadas de lugares sociais igualmente distintos; mas ambas integram o mesmo sistema de escrita. Não se confundem, posto sejam comunicantes. E o fato de a imprensa, durante um certo tempo e em certos casos, financiar a literatura é, talvez, a manifestação mais visível desta intercomunicabilidade.⁵⁴⁰

Com isso, voltamos ao principal problema do escritor jornalista: o dinheiro.

15 PROBLEMAS COMUNS

Num artigo de pouco mais de cinco páginas, “O fator econômico no romance brasileiro”, publicado em 1945, Graciliano Ramos chama a atenção para a relação entre a precariedade da profissão de escritor no Brasil e a dificuldade de nossos autores em abordar questões relacionadas a dinheiro em sua obra.

Procuramos a razão da indiferença dos nossos escritores para os assuntos de natureza econômica. Talvez isso se relacione com as dificuldades em que se acham quase todos num país onde a profissão literária ainda é uma remota possibilidade e os artistas em geral se livram da fome entrando no funcionalismo público. Constrangidos pelo orçamento mesquinho, esses maus funcionários buscam na ficção um refúgio e esquecem voluntariamente as preocupações que os acabrunham. Sendo assim, temos de admitir que são exatamente cuidados excessivos de ordem econômica que lhes tiram o gosto de observar os fatos relativos à produção. O que eles produzem rende pouco, quase uma insignificância, e é possível que não queiram pensar nisso.⁵⁴¹

Há uma profunda e pouco estudada correlação entre valores estéticos e monetários, aponta Graciliano. Para ele, o resultado dessa ocultação do fator econômico seria a causa de um excesso de subjetividade nos romances brasileiros e uma flagrante inverossimilhança de suas tramas e personagens, que, desprovidos de necessidades essenciais, só agiriam movidos por sentimentos.

Perguntamos com desânimo se estamos condenados a ver surgirem nas vitrinas livros que fazem barulho e em menos de um ano morrem e se enterram, a elogiar outros que um patriotismo vesgo afirma serem ótimos e ninguém lê.
Prudente de Moraes Neto me dizia há alguns anos que atribuí a deficiência de nossos romances à escassez de material romanceável.

⁵⁴⁰ LAJOLO; ZILBERMAN, 1996, p. 87.

⁵⁴¹ RAMOS, 1980, p. 249.

Discordei [...] Faltava-nos naquele tempo, e ainda hoje nos falta, a observação cuidadosa dos fatos que devem contribuir para a formação da obra de arte. Numa coisa complexa como o romance o desconhecimento desses fatos acaba prejudicando os caracteres e tornando a narrativa inverossímil.⁵⁴²

O público não ficaria alheio a esta “deficiência”. “Lendo certas novelas, temos o desejo de perguntar de que vivem as suas personagens”, questiona Graciliano.⁵⁴³ É colocando-se do outro lado que o escritor afirma: “Leitores comuns e perfeitamente equilibrados, buscamos na arte figuras vivas, imagens de sonho; tipos que se comportem como toda a gente, não nos mostrem ações e idéias que briguem com as nossas.”⁵⁴⁴ Ignorando este fator, a literatura brasileira estaria atulhada de “criações mais ou menos arbitrárias, complicações psicológicas, às vezes de um lirismo atordoante, espécie de morfina, poesia adocicada, música de palavras”.⁵⁴⁵

A verossimilhança, para Graciliano, exigiria do escritor não só a observação direta da realidade, mas uma análise estrutural da sociedade. Não se deve menosprezar a influência do marxismo, quando o autor de São Bernardo diz que o fundamento desta análise não deveria ser procurado na política ou na sociologia, e sim no estudo das bases econômicas em que se movem os personagens. Seus argumentos sugerem a necessidade de uma literatura racionalista.

Parece-nos que romancistas mais ou menos reputados julgaram certos estudos indignos de atenção e imaginaram poder livrar-se deles. Assim, abandonaram a outras profissões tudo quanto se refere à economia. Em conseqüência, fizeram uma construção de cima para baixo, ocuparam-se de questões sociais e questões políticas, sem notar que elas dependiam de outras mais profundas, que não podiam deixar de ser examinadas [...] Os romancistas brasileiros, ocupados com a política, de ordinário esquecem a produção, desdenham o número, são inimigos de estatísticas.”⁵⁴⁶

No entanto, o realismo de Graciliano não preconiza uma literatura jornalística pura e simples. “Está visto que não desejamos reportagens, embora certas reportagens sejam excelentes. De ordinário, entrando em romance, elas deixam de ser jornal e não

⁵⁴² Ibidem. p. 246.

⁵⁴³ Ibidem. p. 247.

⁵⁴⁴ Ibidem. p. 250.

⁵⁴⁵ Ibidem. p. 247.

⁵⁴⁶ Ibidem. p. 246-247.

chegam a constituir literatura.”⁵⁴⁷ O que esse escritor-jornalista faz é um chamado à objetividade também na literatura.

Com certeza, os nossos autores dirão que não desejam ser fotógrafos, não têm o intuito de reproduzir com fidelidade o que se passa na vida. Mas então por que põem nomes de gente nas suas idéias, por que as vestem, fazem que elas andem e falem, tenham alegrias e dores?⁵⁴⁸

A análise é mais arguta quando Graciliano aponta o dedo para a ferida: o escritor brasileiro não toca na questão econômica porque tem que medo de sujar as mãos com o dinheiro, ferindo sua imagem de artista desinteressado, que não raro paga para editar seus livros. Para ele, uma literatura que se pretendesse moderna não deveria escamotear essas relações arcaicas, pré-capitalistas, do escritor com o produto de seu trabalho.

Acontece que alguns escritores se habituem a utilizar em romance apenas coisas de natureza subjetiva. Provavelmente há o receio de que, sendo comércio e indústria, oferta e procura, etc. vistos muito de perto, a questão social venha à baila. Deve existir também um pouco do velho preconceito medieval que jogava para um plano secundário os produtores.⁵⁴⁹

A hipótese de Graciliano coincide com a de Pierre Bourdieu que, em *As Regras da arte*, vai chamar atenção para o fato de que “o comércio das coisas das quais não há comércio” só pode ser efetivado às custas “de um recalque constante e coletivo do interesse propriamente econômico e da verdade da prática que a análise econômica desvenda”.⁵⁵⁰

Num esboço de teoria da dependência da literatura brasileira, nota-se que isso se dá especialmente em relação à imprensa, também ela sujeita ao Estado e ao mercado embora, em seu discurso, tente reafirmar sua independência e liberdade de expressão. No caso da literatura, o “universo relativamente autônomo (o que significa dizer também, é claro, relativamente dependente, em especial com relação ao campo econômico e político) dá lugar a uma economia às avessas”, em que valores simbólicos e valores mercantis são absolutamente diferentes.⁵⁵¹ Assim, sucesso comercial e

⁵⁴⁷ Ibidem. p. 250.

⁵⁴⁸ Ibidem. p. 249.

⁵⁴⁹ Idem.

⁵⁵⁰ BOURDIEU, 1996, p. 170-171.

⁵⁵¹ Ibidem, p.162.

consagração literária muitas vezes são excludentes. A miséria em um campo pode significar a grandeza em outro.

Poucos livros ilustram tão bem as teses defendidas em “O fator econômico no romance brasileiro” quanto *O feijão e o sonho*, publicado sete anos antes. Não é mera coincidência que seu autor, Orígenes Lessa, tenha sido também escritor e jornalista. Após tentar a poesia, como seu personagem Campos Lara, ele descobriu no romance, no conto e na literatura infantil o sucesso de público que, conciliado à consagração da crítica, levaria seu nome à Academia Brasileira de Letras.

Em *O feijão e o sonho*, o autor expõe as contradições do campo literário e as estratégias de sobrevivência dos escritores num país sem leitores, que incluem o jornalismo e o emprego público. No início, o poeta talentoso e desprendido das coisas materiais desperta os sonhos românticos das mocinhas iludidas. Mas, na prática, mostra-se um homem preso a um ideal imobilizante, que o impede de desenvolver os mínimos requisitos para enfrentar a realidade. Orígenes Lessa faz uma relação de “tudo o que havia de pejorativo naquele título” de poeta promissor: abobadado, preguiçoso, tonto inútil, mundo-da-lua.⁵⁵²

Culpa dele, bem o sabia. Um inadaptado, um incapaz para a vida prática. Homem como ele não nascera para o casamento, para a vida do lar. Não tinha jeito para ganhar dinheiro, incapaz de prover às necessidades da família. Maria Rosa tinha razão, quase sempre. Ela era o Bom Senso. Ele, o sonho. Nunca vão juntos os dois. Ouvia humildemente, com resignação fatalista, os destemperos da esposa. Maria Rosa não era uma inimiga. Maria Rosa era o outro lado da vida. O lado em que não daria coisa nenhuma, em que ele sempre fracassaria. O duro. O difícil. O sem cadência nem rima. O do seu permanente naufrágio. [...] E o triste é que, das modalidades da arte de escrever, a fatalidade o destinara à mais inútil. Nem sequer nascera para o jornalismo. Seu jornalismo era simples literatura. Coisa muito bonita, muito bem feita, muito interessante, mas que o diretor preteria sempre diante de qualquer crime de última hora, da mais desonesta nota da oposição ou de apoio ao governo, da primeira reclamação do Constante Leitor contra o calçamento da rua, contra o cachorro do vizinho ou contra as emanções deletérias de um bueiro entupido.⁵⁵³

Uma cena do livro resume a relação do escritor com o dinheiro. “Quanto você vai ganhar?”, pergunta a esposa, quando o poeta chega animado de um encontro com um tipógrafo que se propõe a editar um de seus livros. “Você também só pensa

⁵⁵² LESSA, 2001, p. 40.

⁵⁵³ Ibidem. p. 36.

dinheiro?”, responde.⁵⁵⁴ Como um poeta que se preza, Campos Lara não pensava nisso. Ou melhor, tentava não pensar. Seguidor confesso do modelo romântico de escritor na primeira parte do romance, era presa fácil para o culto do desinteresse de que fala Bourdieu, em que o infortúnio não é sinônimo de falta de talento, mas, sim, prova de autenticidade e filiação aos mais elevados valores da arte.

Verdadeiro desafio a todas as formas de economismo, a ordem literária (etc.) que progressivamente se instituiu ao fim de um longo e lento processo de autonomização apresenta-se como um mundo econômico invertido: Aqueles que nele entram têm interesse no desinteresse; como a profecia, e especialmente a profecia de infortúnio, que, segundo, Weber, prova sua autenticidade pelo fato de que não proporciona nenhuma remuneração, a ruptura herética com as tradições artísticas em vigor encontra seu critério de autenticidade no desinteresse. O que não significa que não existe uma lógica econômica dessa economia carismática baseada nessa espécie de milagre social que é o ato puro de toda determinação que não a intenção propriamente estética: ver-se-á que existem [...] condições econômicas de acesso aos lucros simbólicos, que são eles próprios suscetíveis de ser convertidos, em prazo mais ou menos longo, em lucros simbólicos.⁵⁵⁵

Na descrição dos pensamentos do escritor, Orígenes Lessa faz uma radiografia da relação pouco profissional do literato com o mercado.

Nunca passara pela cabeça de Campos Lara que um livro de versos fosse objeto de lucro. Dava graças a Deus que um livreiro estivesse disposto a fazer a bobagem de publicá-lo. Parecia-lhe até um crime pensar quanto dinheiro lhe poderia render o Borba Gato ou qualquer outro poema.⁵⁵⁶

No entanto, o fato de que o valor de uma obra literária não possa ser medido pelo mercado não quer dizer que o artista não busque algum lucro com ela. Pelo menos simbólico. Tal desprendimento só é possível porque “seus honorários não precisam decorrer, diretamente, de uma mercantilização de seus escritos”.⁵⁵⁷ Campos Lara dá um salto em direção à profissionalização ao trocar a poesia, literatura de baixo consumo, pelo romance, mais popular. Pela primeira vez, recebe um polpudo adiantamento, antes mesmo da entrega dos originais. O poeta entra de cabeça no novo mercado: a visibilidade conquistada abre para o ficcionista as portas da imprensa, que lhe dava “trabalho para quase toda a noite e ordenado modesto. Mas pago em dia. Não chegava a

⁵⁵⁴ Ibidem. p. 72-73.

⁵⁵⁵ BOURDIEU, 1996, p. 245.

⁵⁵⁶ LESSA, 2001, p. 73.

⁵⁵⁷ LAJOLO; ZILBERMAN, 1996, p. 70.

cobrir as despesas. Deixava de pé, violentas, ameaçadoras, as velhas dívidas. Mas já entrava pão, o açougue fornecia”.⁵⁵⁸

Além do jornal, também o serviço público e a propaganda, ofício em que Orígenes Lessa começou a trabalhar com 25 anos, ajudam a pagar as contas do escritor. Mesmo que amadoristicamente. A indiferença ao dinheiro ostentada por Campos Lara, no início da vida, obriga-o à humilhação de fazer versos publicitários para um açougue, permutando sua arte por um quilo de filé. Foi a primeira vez em que o poeta efetivamente recebeu algum pagamento por seu trabalho.

Com o tempo, o perfil sonhador é trocado por outro “mais prático, materialão”, que decide abrir mão da poesia definitivamente: “Verso não dava lucro. Só faria romances.”⁵⁵⁹ A dificuldade de lidar com o dinheiro, que parecia uma inabilidade inata ao escritor, mostra-se, na verdade, uma espécie de deficiência adquirida. A postura romântica do não-escrevo-para-ganhar dinheiro embute a mensagem subliminar de que é indigno viver da própria pena. Profissional ou marginal, o escritor divide-se entre escrever de olho no mercado e julgar-se acima dele.

O embate, que já está presente na discussão levada a cabo pelos escritores ouvidos por João do Rio, no início do século, acirra-se nos anos 30, quando, os retirantes, os flagelados da literatura, migram em busca de um lugar ao sol na capital do país. Os Búfalos do Nordeste, como foram apelidados por Oswald de Andrade os precursores do romance regionalista, enfrentam, na disputa por um espaço no concorrido campo literário, a concorrência de uma elite encastelada na fortuna familiar ou em cargos conquistados na base do clientelismo e do favorecimento. Uma concorrência desleal, baseada no oligopólio, denuncia Graciliano em seu artigo “Os donos da literatura”, de 1937.

Há realmente uns figurões que se tornaram, com habilidade, proprietários da literatura nacional, como poderiam ser proprietários de estabelecimentos comerciais, arranha-céus, usinas, charqueadas ou seringais. São muito importantes e formam um pequeno sindicato que representa a inteligência indígena lá fora nos pontos em que ela precisa aparecer de casaca. Impossível saber por que esses cavalheiros fingem adotar ofício tão ruim, podendo dedicar-se a negócios rendosos, a política por exemplo, ou outra qualquer indústria. É preciso admitir que ser

⁵⁵⁸ LESSA, 2001, p. 117-118.

⁵⁵⁹ Ibidem. p. 118.

literato é bonito, embora o tipo que se enfeita com este nome nunca tenha escrito coisa nenhuma.

Se não fosse assim, não se compreenderia que pessoas razoáveis, bons pais de família, com dinheiro no banco e muita consideração na praça, homens gordos, gordíssimos, escolhessem uma profissão excelente para matar de fome os sujeitos que pretendem viver dela. Está claro que não ganham nada, isto é, ganham uma espécie de glória. Exatamente como se não ganhassem nada.⁵⁶⁰

Refletindo uma luta de classes no seio da arte, confrontam-se duas literaturas, a dos figurões de casaca, “que se oferece ao estrangeiro, não em volumes, mas nas figuras de cidadãos bem educados, que falam com perfeição línguas difíceis e sabem frequentar embaixadas” e outra “suada, ainda bem fraquinha, mas enfim uma coisa real, arranjada não se sabe como por indivíduos bastante ordinários”.⁵⁶¹ São “Os sapateiros da literatura”, como o Graciliano define a categoria na qual se inclui, em artigo de 1939.

Difícilmente podemos coser idéias e sentimentos, apresentá-los ao público, se nos falta a habilidade indispensável à tarefa, da mesma forma que não podemos juntar pedaços de couro e razoavelmente compor um par de sapatos, se os nossos dedos bisonhos não conseguem manejar a faca, a sovela, o cordel e as ilhós. A comparação efetivamente é grosseira: cordel e ilhós diferem muito de verbos e pronomes. E expostos à venda romance e calçado, muita gente considera o primeiro um objeto nobre e encolhe os ombros diante do segundo, coisa de somenos importância. Essa distinção é o preconceito. Se eu soubesse bater sola e grudar palmilha, estaria colando, martelando. Como não me habituei a semelhante gênero de trabalho, redijo umas linhas, que dentro de poucas horas serão pagas e irão transformar-se num par de sapatos bastante necessários. Para ser franco, devo confessar que esta prosa não se faria se os sapatos não fossem precisos.⁵⁶²

A questão da economia literária é retomada no artigo seguinte, em que Graciliano ironiza a imagem com que Mário de Andrade dividiu os escritores brasileiros em duas classes: a dos contos de réis e a dos tostões, de acordo com sua cotação no mercado. Na dos contos de réis, figurariam “alguns indivíduos que arrumam idéias com desembaraço”. Na dos tostões, uma “gavetinha encerra criaturas de munheca emperrada e escasso pensamento”.⁵⁶³

A economia não é só uma metáfora nesta discussão. A elite tem uma vantagem decisiva quando se trata da arte pura: livre da sujeição às leis da sobrevivência, pode

⁵⁶⁰ RAMOS, 1980, p. 97.

⁵⁶¹ Idem.

⁵⁶² Ibidem. p. 183-184.

⁵⁶³ Ibidem. p. 185-186.

resistir tranqüilamente na ausência de mercado. Mas investimento de tempo e dinheiro estão longe de garantir a qualidade de uma obra de arte _ embora sejam requisitos necessários para sua produção. “O que nos desagrada nessa questão, hoje morta, é notar que o crítico paulista, colando em alguns escritores etiquetas com preços muito elevados e rebaixando em demasia o valor de outros, vai tornar antipática a boa causa que defende”, critica Graciliano.

Os indivíduos que se imaginam com boa cotação no mercado naturalmente se encolhem, silenciosos por vaidade ou por não quererem molestar os niqueis comparando-se a eles. E as moedinhas devem andar rolando por aí, satisfeitas, arejadas, brilhantes, pensando mais ou menos assim: [...] Mexamo-nos, fundemos sociedades e pinguemos em revistas os nossos cinco vinténs de literatura.⁵⁶⁴

“Definir as fronteiras, defendê-las, controlar as entradas” é a principal estratégia usada pelos escritores já estabelecidos para garantir suas posições contra o aumento da população dos produtores e a “irrupção de recém-chegados, que, apenas como resultado de seu número e de sua qualidade social”, modificam as relações de força no tabuleiro de xadrez que é o campo literário, sugere Bourdieu.⁵⁶⁵ Especialmente se este campo é pequeno e seu mercado restrito.

Descaramento ou ingenuidade. Ninguém de bom senso que tenha visto de perto um literato pode afirmar que literatura seja profissão no Brasil, pelo menos que seja profissão decente. Para que então chamar para isso tantos indivíduos que, sem o engodo de alguns cobres escassos e de uma publicidade vã, talvez não tivessem a idéia infeliz de manejar a pena ou bater em teclados.⁵⁶⁶

A literatura, para Graciliano, é um mau negócio. Pelo menos no curto prazo de uma vida, já que hoje seus livros, adotados por escolas em todo o Brasil, rendem uma pequena fortuna para seus herdeiros. Em 1 de dezembro de 2003, quando *Vidas secas* (cuja primeira edição de 1 mil exemplares levou 10 anos para se esgotar) chegou a 92 edições, com 1.115.000 exemplares, a família do autor contabilizou um total de 2 milhões de livros vendidos, cerca de 50 mil por mês.⁵⁶⁷ Preso às viscissitudes de uma vida dura, o escritor ignorou uma das regras ocultas do campo literário, que prevê uma

⁵⁶⁴ Ibidem. p. 186.

⁵⁶⁵ BOURDIEU, 1996, p. 255.

⁵⁶⁶ RAMOS, 1980, p. 194.

⁵⁶⁷ Fonte: Editora Record.

defasagem temporal entre a oferta e a procura, necessária para que as obras que rompem com padrões estéticos se imponham ao público. Antes de se tornar um clássico do realismo, a história de Graciliano Ramos não foi diferente da de muitos outros escritores: frustração, dificuldades financeiras, necessidade de apelar ao jornalismo para sobreviver.

Parece que se trata aí de um modelo muito geral, que vale para todos os empreendimentos baseados na renúncia do lucro temporal e na denegação da economia. A contradição inerente a empreendimentos, que, como os da religião ou da arte, recusam o lucro material, ao mesmo tempo que asseguram, a prazo maios ou menos longo, lucros de todas as ordens àqueles que mais ardentemente os recusaram, está sem dúvida no princípio do ciclo de vida que os caracteriza: à fase inicial, toda de ascetismo e de renúncia, que é a da acumulação de capital simbólico, sucede uma fase de exploração desse capital que assegura lucros temporais e [...] os herdeiros e os sucessores podem recolher os lucros do empreendimento ascético sem jamais ter tido de manifestar as virtudes que os asseguram.⁵⁶⁸

A literatura no Brasil estaria fadada a ser um mau negócio? Certamente já o era em 1873, quando José de Alencar publicou *Como e por que sou romancista*. Hoje, em domínio público, já que, pela lei, 70 anos após a morte do escritor, seus direitos autorais deixam de ser pagos à família, Alencar em vida desfrutou da glória e mesmo do sucesso comercial, mas, como homem prático, achava que tudo isso era nada comparado ao investimento feito. “O bom livro é, no Brasil, e por muito tempo será para seu autor, um desastre financeiro. O cabedal de inteligência e trabalho que nele se emprega daria em qualquer outra aplicação lucro cêntuplo”, afirmou.⁵⁶⁹

No entanto, sabia que o valor da literatura não poderia ser medido em cifrões. Quando se tornar um escritor tão famoso quanto o jornalista Joaquim Manuel de Macedo era apenas um sonho distante, o jovem estudante de Direito já se perguntava, embevecido: “Qual régio diadema valia essa auréola de entusiasmo a cingir o nome de um escritor?”⁵⁷⁰

Ao optar pelo folhetim, e não por gêneros com status literário superior, como a poesia, Alencar teve que conviver com o desprezo dos críticos por ganhar dinheiro com a literatura: “Muita gente acredita que eu me estou cevando em ouro, produto de minhas

⁵⁶⁸ BOURDIEU, 1996, p. 289.

⁵⁶⁹ ALENCAR, 1998, p. 75.

⁵⁷⁰ Ibidem. p. 40.

obras. E ninguém ousaria acreditá-lo, imputando-me isso a crime, alguma coisa como sórdida cobiça.”⁵⁷¹ O sucesso imediato da literatura popular viria manchado com uma marca de inferioridade intelectual, mostrando “um mundo econômico às avessas: o artista só pode triunfar no terreno simbólico perdendo no terreno econômico (pelo menos a curto prazo)”.⁵⁷²

Alencar ambém sofreria a acusação de que sua pena corria numa velocidade não artística, mas industrial. “Pobre livrinho”, diz, no prefácio, intitulado “Bênção paterna”, a Sonhos d’ouro. “Não faltará quem te acuse de filho de certa musa industrial, que nesse dizer tão novo, por aí anda a fabricar romances e dramas aos feixes. Musa industrial no Brasil! [...] Não consta que alguém já vivesse nesta abençoada terra do produto de obras literárias”, ironiza.⁵⁷³

Mas Alencar não se curva ao modelo romântico do escritor indiferente ao mercado. E faz um prognóstico: “Quando as letras forem entre nós uma profissão, talentos que hoje apenas aí buscam passatempo ao espírito, convergirão para tão nobre esfera suas poderosas faculdades.” Segundo o escritor, no momento em que isso acontecer, “hão de aparecer os verdadeiros intuits literários; e não hoje em dia, quando o espírito, reclamado pelas preocupações da vida positiva mais pode, em horas minguadas, babujar na literatura.”⁵⁷⁴

15.1 Tempo é dinheiro

Se a falta de uma compensação financeira pelo trabalho literário passa, com o fim do regime de mecenato que sustentou o primeiro romantismo, a ser uma reclamação constante entre os escritores, a falta de tempo desde então já era a grande frustração dos jornalistas. Em Como e por que sou escritor, Alencar nos dá uma mostra de como dividia o seu no ano de 1857, quando escreveu nada menos que O guarani, A viuvinha e as peças de teatro Rio de Janeiro (verso e reverso), O demônio familiar e O crédito. E ainda carregava nos ombros de editor-chefe a tarefa de reerguer o Diário do Rio de Janeiro. Recordando-se da forma como O guarani foi produzido, “dia por dia para o folhetim do Diário”, entre os meses de fevereiro e abril de 1857, revela:

⁵⁷¹ Ibidem. p. 76.

⁵⁷² BOURDIEU, 1996, p. 102.

⁵⁷³ ALENCAR /s.d./ p. 13.

⁵⁷⁴ Idem.

Meu tempo dividia-se desta forma. Acordava, por assim dizer, na mesa do trabalho; e escrevia o resto do capítulo começado no dia antecedente para enviá-lo à tipografia. Depois do almoço entrava por novo capítulo, que deixava em meio. Saía então para fazer algum exercício antes do jantar no Hotel de Europa. À tarde, até nove ou dez horas da noite, passava no escritório da redação, onde escrevia o artigo editorial e o mais que era preciso.⁵⁷⁵

Em sua esquizofrenia produtiva, capaz de trabalhar simultaneamente em ritmos diversos e eventualmente contraditórios, como os exigidos pela literatura e pelo jornalismo, Alencar já antecipa uma nova maneira de o escritor lidar com tempo, baseada na rápida circulação da mercadoria. É como se o taxímetro estivesse sempre ligado. Gradativamente, aumenta a distância entre diletantismo e profissionalismo.

Nota-se essa mesma preocupação, na polêmica carta aberta à Academia Brasileira de Letras enviada por Oswald de Andrade, em 1925, que provavelmente contribuiu para sua derrota à vaga de imortal. Com uma plataforma eminentemente política, Oswald propôs uma mudança administrativa na ABL, que passaria a contribuir para a profissionalização dos escritores brasileiros. Isso equivaleria a uma reforma agrária no latifúndio literário. Novamente, a metáfora econômica é usada.

A Academia Brasileira está fazendo o papel dum arrivista que, atulhado de milhões, não tem nem a tradição do bem viver nem o instinto da prosperidade.

Uma seção editorial, destinada à primeira passagem dos novos e à garantia de publicidade dos colocados, é medida urgente que se impõe. O auxílio direto aos seus membros, por meio de comissões retribuídas, de relatórios pagos, de pesquisas encomendadas _ fonte legítima de renda para os que não tem outra capacidade na vida senão a de matutar _ é idéia justíssima.

O montepio à família dos grandes escritores, a instituição de prêmios para os operários da pena e do tinteiro (ou da pena-tinteiro) isso então é dever piedoso.

A atividade provocada por essas medidas talvez atulhasse de inutilidades o ex-Silogeu, mas dar-nos-ia, pelo menos, a ilusão de possuímos uma literatura digna das atenções póstumas de Francisco Alves.

Longe de qualquer brincadeira, está aí, silenciosa, de chapéu de palha nos alfalos, sob o céu das avenidas, a preocupação dramática de mil e um brasileiros de talento, cujas capacidades não se podem desenvolver por miséria.

A Academia ignora os sacrifícios das redações, os emigrados das províncias, os cansados da luta da inteligência proba contra a cavação.⁵⁷⁶

⁵⁷⁵ ALENCAR, 1998, p. 42.

⁵⁷⁶ ANDRADE, 1990, p. 152.

Oswald considerava que o intelectual é, de todos os trabalhadores, o mais pobre, por causa da falta de mercado para seu trabalho.

É trabalhador, apesar de muita gente não acreditar nisso; trabalho não é só bater martelo ou cavucar terra. Pensar, estudar e escrever é trabalho também. E é desamparado, porque, não tendo mercado para seu produto, não tem, também, o salário. Em média, o intelectual é muito pobre.⁵⁷⁷

Entre esses intelectuais, fazia questão de incluir os jornalistas.

Meu conceito de intelectual e de obra intelectual é o mais amplo possível. O jornalista, o fotógrafo de jornal, o sujeito que trabalha em rádio, todos são intelectuais [...] Toda essa população de jornalistas, radialistas, pequenos poetas, modestos escritores, inéditos teatrólogos forma, de verdade, o público que lê, o público que estuda o ambiente que envolverá, mais tarde, o verdadeiro intelectual, o verdadeiro homem que pensa. Sem maus poetas, não haverá nunca bons poetas [...] Esse ambiente intelectual amplo, essa população de trabalhadores cerebrais, é o terreno indispensável para que haja cultura, para que exista o verdadeiro intelectual.⁵⁷⁸

Para haver futuro para a literatura no Brasil, diz Oswald, antes “precisaria existir quem lesse.”⁵⁷⁹ Por isso, o título de suas memórias foi Um homem sem profissão: “Pois no Brasil ser escritor é não ter profissão. Foi o que me aconteceu. E a tantos outros.”⁵⁸⁰ Sem profissionalização possível, o escritor não passaria de um pobre coitado que “tem de se vender, se isolar ou sorrir”.⁵⁸¹ E, principalmente, trocar as horas dedicadas à literatura a alguma atividade rentável: “Intelectual, aqui no Brasil, se não trabalha em outras coisas, morre de fome.”⁵⁸²

Quando tempo se torna sinônimo de dinheiro, o maior benefício do jornalismo para um escritor corresponde ao seu pior problema. Sem retorno financeiro, pelo menos a curto e médio prazo, a literatura só pode ser encarada como uma segunda atividade, a ser levada a cabo nas horas insones, com o cérebro e os dedos já esgotados por horas de trabalho. Nem mesmo nomes consagrados, capazes de conquistar os cargos mais altos do jornalismo, como Otto Lara Resende, escapariam do mesmo sentimento de frustração que eventualmente acomete todos os escritores que buscaram na imprensa

⁵⁷⁷ Idem.

⁵⁷⁸ Ibidem. p. 153-154.

⁵⁷⁹ Ibidem. p. 216.

⁵⁸⁰ Ibidem. p. 230.

⁵⁸¹ Ibidem. p. 178.

⁵⁸² Ibidem. p. 154.

uma forma de sobrevivência. Homens fracionados, divididos entre o feijão e o sonho, que, depois de algum tempo, já não conseguem mais escolher ou renunciar.

Estive pensando em todos os poetas e escritores que conheci ao longo da minha vida. Quem fez obra considerável (nada de eterno, permanente, coisa de que ninguém sabe, nem a posteridade), quem fez obra, digo, só a fez porque defendeu, com unhas e dentes, a sua própria disponibilidade. Quando adolescente, eu já sabia que, para me dedicar à minha paixão, eu devia renunciar ao mundo à carreira, ao sucesso, ao dinheiro. Exatamente como na religião, no sentido estrito em que a palavra mundo (ou século) é empregada pelos teólogos e moralistas católicos. [...] O Mário, este chegava a dizer que para escrever, para se dar por inteiro às letras e ao estudo, à poesia, à criação, era preciso até não casar. O casamento para o escritor, o homem de letras, podia (pode) ser um entrave. Está nas suas cartas, como estava na sua conversa. [...] Murilo Mendes é outro que lutou pela sua liberdade, sem fazer fé na carreira, sem dar qualquer importância ao que pensassem dele. Tinha-se na conta de poeta e pronto.⁵⁸³

Ainda jovem, Otto ficou marcado por um encontro com Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade, em que ficou patente a grande diferença entre escritores e jornalistas: o tempo livre.

Na verdade, encontramos-nos na rua e MM [Murilo Mendes] me levou ao café. Sentamo-nos, ele num tom alto, meio estratosférico, em estado de poesia, meio inspirado solto, livre, e eu veemente preso à redação de d'O Globo, de onde tinha saído e para onde devia voltar. A conversa do Murilo me deliciava e me dava um imenso remorso remorso de não cumprir o dever, de me esquivar à rotina, de não ter voltado, como me cumpria, ao jornal e o superego pensando, a formação disciplinar, a correção moral, tudo o que me tinha sido passado desde o leite materno. Eu, fascinado pela prosa do poeta, quase pedindo desculpas, murmurei que tinha de ir, que ia trabalhar ... MM afinal pôs os olhos em mim, me deu atenção e, partenalmente, me perguntou se eu tinha certeza de que devia voltar ao jornal. Achei estranha aquela ênfase. Ele sentiu a minha dúvida e me sapecou este aforismo: “O., conserve da vida apenas o essencial”. Eis a questão: O Globo, de que eu tinha um sagrado horror, era essencial ou não. [...] Fatalizado pela presença do Murilo, que vadiou a vida toda, respondi que não. Não era essencial. Esse encontro me custou uma crise no jornal e na vida.⁵⁸⁴

Neste momento, Otto se fez a mesma pergunta que todo o escritor jornalista (ou pelo menos aspirante a escritor) que estiver lendo estas páginas repetiu um dia.

Uma coisa que me pergunto, com todas estas reminiscências, é por que me deixei seduzir pela dispersão, por que me deixei ficar preso no jornal, por que aceitei a direção, por que entrei *full time* num ambiente

⁵⁸³ RESENDE, 2002, p. 142-143.

⁵⁸⁴ Idem.

que não era o meu, que não passava pelo horizonte da minha ambição... Por que não me condensei, como me implorava o Rosa [Guimarães Rosa]? Por que não conservei da vida apenas o essencial, como me aconselhou o MM [Murilo Mendes]? Por que cedi à vida burguesa, à obrigação de uma rotina, de uma canga dura?⁵⁸⁵

No “vasto cemitério literário”, onde Otto Lara Resende calcula ter enterrado o escritor que poderia ter sido, há desde obras apenas esboçadas a corpos de desavisados que escorregaram no precipício.⁵⁸⁶ Especialmente dos que não notaram que, como já tinham avisado Bilac e seus contemporâneos, a modernidade não comportava a personagem anacrônica do escritor marginal. No prefácio de *Órfão da tempestade*: a vida de Carlinhos Oliveira e da sua geração, entre o terror e o êxtase, o também escritor e jornalista Carlos Heitor Cony admite que o biografado, apesar de ter descrito e vivido a turbulência dos anos 60-70 como poucos, nunca foi moderno. “Pelo contrário, no físico e na obra se aproximava, por temperamento e circunstâncias, do escritor maldito que teve sua hora e vez no início do século.”⁵⁸⁷ O próprio Carlinhos reconheceria: “A simpatia pelos malditos a antevisão do reino da inocência me fazem crer no meu futuro de romancista. (Devo repetir mais uma vez que sou um romancista frustrado?).”⁵⁸⁸

Sua biografia se encaixa com perfeição numa das tabelas de mobilidade social de Bourdieu. Pobre (era filho de uma lavadeira, viúva aos 33 anos com sete filhos para criar, e de um soldado que se matou quando ainda era criança), provinciano (em 1952, o garoto que já começava a ganhar fama como jornalista no Espírito Santo veio tentar a sorte no Rio com a cara e a coragem), autodidata (embora carecesse de formação universitária gostava de se proclamar intelectual), Carlinhos descreveu em *Domingo 22*, sua peregrinação pelos jornais do Rio, atrás de um emprego, no início dos anos 50, quando a cidade tinha o Correio da Manhã, Diário Carioca, Jornal do Brasil, O Globo, O Jornal, Tribuna da Imprensa, Diário de Notícias, Última Hora, A Noite, Jornal do Comércio e A Manhã. Além de revistas, O Cruzeiro, A Cigarra, Revista da Semana, A Cena Muda, Eu Sei Tudo, Manchete e muito mais. Um grande mercado, mas pouco profissionalizado.

Diziam: ‘Volte daqui a quinze dias. Pode ser que apareça alguma vaga daqui até lá’. Os mais sinceros diziam: Vê-se na sua cara que está sendo consumido por uma fome de meses. Pelo estado dessas roupas, é evidente que anda dormindo ao desabrigo, debaixo das estrelas. Não

⁵⁸⁵ RESENDE. 2002, p. 149-150.

⁵⁸⁶ Ibidem. p. 132.

⁵⁸⁷ CONY /s.d./ apud TÉRCIO, 1999, p. 10.

⁵⁸⁸ OLIVEIRA, 1963, p. 144.

adianta trabalhar conosco, pois nosso patrão não tem o hábito de remunerar os seus jornalistas. Só quem recebe o salário no fim do mês, religiosamente, são os linotipistas, porque têm um sindicato organizado e podem parar as máquinas no dia em que não encontrarem no guichê o dinheiro que o patrão lhe deve. Jornalismo não é profissão _ é bico. Jornalista bem-sucedido é aquele que consegue realizar chantagens sem dar chance ao chantageado de se queixar na polícia. Mas esses vitoriosos são raros. A maioria, de vez em quando, recebe um vale correspondente a cinco dias de trabalho, e com essa miséria tem que continuar vivendo. Sinto muito, rapaz. Você nasceu no país errado’.⁵⁸⁹

Nem assim, ele desistiu. “Charlot. Profissão: repórter. Vocaçãõ: escritor”.⁵⁹⁰ Espécie de alter ego do autor, era assim que o personagem de Domingo 22 se apresentava. Charlot tinha objetivos maiores do que entrar para a folha de pagamento do jornal: viver sem trabalhar. Para isso, sabia ser preciso entrar para a classe A, que na sua definição inclui desde os milionários de nascença aos intelectuais, jornalistas, gigolôs, testas-de-ferro e uma infinidade de escroques. Quando arruma emprego numa revista que a elite lia, Charlot calculava que, cedo ou tarde, acabaria fazendo parte dela, na condição de agregado, escorado no seu prestígio de “intelectual pobre, mas talentoso”.⁵⁹¹

Assim como Carlinhos, seu *alter ego* Charlot suportava a imprensa porque não poderia viver de literatura. Convidado para jantar na casa do patrão Gottemburgo (personagem claramente inspirado em Adolfo Bloch), ele demonstra em um diálogo com a dona da casa o *status* que conferia ao literato em relação ao burguês. “Não posso adular seu marido, porque sou escritor, tenho meu orgulho, e acho que quando um homem rico e poderoso encontra um escritor pobre e obscuro, mesmo assim a adulação deve partir do homem rico.”⁵⁹²

Mas uma coisa era a fantasia. Outra, a realidade. Sentindo-se “esmagado pela pedreira do jornalismo”, Carlinhos repisou todo o ressentimento dos escritores brasileiros na crônica “O escritor visto como Drácula”, publicada no Jornal do Brasil em 24 de agosto de 1983.

O Escritor que queira viver literatura as vinte e quatro horas do dia, respirar, flamar, ver, discutir, sonhar, dormir e despertar literatura, está fora da sociedade, fora da realidade, fora do mundo [...] ele depende de favores. Não tem onde publicar um ensaio, um conto, um poema. O

⁵⁸⁹ OLIVEIRA, 1984, p. 6-7.

⁵⁹⁰ Ibidem. p. 17.

⁵⁹¹ Ibidem. p. 9.

⁵⁹² Ibidem. p. 13.

único veículo de sua expressão é o livro [...]O mercado está abarrotado de livros traduzidos.⁵⁹³

Por várias vezes, rompeu com o jornalismo, em verdadeiros surtos literários. Achava que tinha que escrever ficção, sua meta ao se mudar para o Rio. Acabou tendo que dar dois passos atrás, trabalhando em vários empregos para pagar as dívidas. Em 1960, ganhou a coluna diária no Caderno B, que projetou seu nome como cronista. Mas, amargurado, largou o jornal em 1984 para tentar a vida de escritor. Foi o último passo rumo ao precipício.

Para quem se vicia em escrever por dinheiro, com base em fatos empíricos, em meio à balbúrdia da redação, em laudas previamente demarcadas, a leveza da folha em branco é assustadora. As horas passam e nada. As chances de fracassar e não conseguir chegar ao fim do livro, angustiantes. O medo de perder toda a poupança conquistada, enorme. No momento em que se libertam os maiores sonhos, junto vêm os piores pesadelos. Com Carlinhos Oliveira só os últimos se tornaram realidade. Quando, assustado, pediu de volta sua coluna, três meses depois, recebeu um sonoro não. Tentou emprego como redator da revista Veja e de O Globo. Como redator, sim. Mas nada de coluna. Aborrecido, desistiu do jornal. Já não queria mais corrigir texto de repórter e fazer títulos e legendas. Morreu, em 1986, frustrado por não conseguir fazer da literatura um meio de vida.

“Depressões, confusões, pirações”, como definiu o escritor e jornalista Caio Fernando Abreu, em carta ao colega Luis Fernando Emediato, não eram certamente exclusividade de quem se propunha servir a dois senhores tão exigentes naqueles conturbados anos 70. Mas a divisão entre o modelo romântico de escritor, capaz de todos os sacrifícios (como lavar pratos em Paris ou passar quase um ano num apartamento sem luz nem gás, vivendo de uma pequena mesada dada pelo editor) para se dedicar *full time* à literatura, e sua necessidade de estabilidade financeira acabava aumentando o sentimento de inadequação do artista dentro das redações. Nem todos poderiam se adaptar ao ritmo puxado de trabalho ou adquirir a couraça necessária para suportar um trabalho coletivo e hierarquizado.

A história de Caio também é exemplar. “Caio vivia extremas dificuldades financeiras. Chamei-o então para trabalhar comigo no Caderno 2 de O Estado de São Paulo, que eu dirigia na época”, em 1988, conta o amigo Luis Fernando Emediato.

⁵⁹³ “O escritor visto como Drácula”, publicada no Jornal do Brasil em 24 de agosto de 1983, p. 8, Caderno B.

Foi um desastre. Desaparelhado para o exercício do estafante jornalismo diário, vivia às custa de pílulas e cada texto a ser editado parecia pesar uma tonelada em seus ombros frágeis e magros.

Convidei-o para escrever uma crônica todas as quartas-feiras e fez grande sucesso: era, segundo as pesquisas, um dos autores mais lidos do Caderno 2. Mas, chocado com a minha agitação, meus gritos diários para editar o jornal no prazo determinado, minha falta de sensibilidade para entender melhor as pessoas de sua condição, passou a ver-me como o chefe careta que usava gravata, enquanto ele usava brinco. Olhava-me todos os dias com olhos de mágoa e desalento.⁵⁹⁴

O depoimento contrasta com uma das cartas de Caio, enviada 12 anos antes para Emediato, em que o escritor se diz estimulado pela atividade na imprensa, embora “cansado, vampirizado”.⁵⁹⁵ Entre outras coisas, Caio trabalhou como repórter de cultura na IstoÉ, foi redator de revistas femininas, da Abril e da Bloch, da *Pop* e da *Around*, fez roteiros de TV e cinema, foi tradutor e revisor.

Trabalho: hoje fiz – SOZINHO _ DUAS páginas do jornal. Repórter, redator, copydesk, editor _ só faltou mesmo a diagramação e a fotografia. Fui para lá às 9h da matina, cheguei em casa quase 10 da noite. Ufa. Mas sabe que eu gosto? Acho o ambiente de redação deliciosamente neurótico. E, sei lá, o cantoto obrigatório com a palavra, todo santo dia, tá me fazendo escrever muito: saio de lá e venho pra casa escrever minhas próprias coisas.⁵⁹⁶

Em várias outras cartas da antologia organizada por Italo Moriconi, há referências ao trabalho na imprensa. E, mais ainda, aos problemas financeiros de um escritor que, embora estivesse entre os melhores de sua geração, “mantinha um olho meio temeroso em relação ao futuro, ao jantar de amanhã, à conta telefônica”.⁵⁹⁷ Pela insistência com que a questão econômica é tocada nas cartas, é possível ver como o hedonismo consumista das décadas de 70 e 80 contaminava mesmo um autor com vocação para a literatura marginal, sem “condiçõe\$\$\$”, como Caio gostava de se descrever.⁵⁹⁸ “TENHO QUE ENRIQUECER COM URGÊNCIA”, gritava, em letra maiúscula, ao amigo Luiz Arthur Nunes, em carta de 1984, dois anos antes de morrer.⁵⁹⁹

⁵⁹⁴ Cf. “Meu caso de amor com Caio Fernando Abreu”, de Luiz Fernando Emediato, Revista Geração, ano 2, n.3, dezembro de 2001.

⁵⁹⁵ ABREU, 2002, p. 480-481.

⁵⁹⁶ Idem.

⁵⁹⁷ Ibidem. p. 84.

⁵⁹⁸ Ibidem. p. 70.

⁵⁹⁹ Ibidem. p. 79.

A vida ascética, reduzida ao essencial, que Murilo Mendes pregara a Otto Lara Resende, como única forma de se dedicar à literatura no Brasil, já não era viável, mesmo para um escritor sem mulher e filhos, como Caio. Na sua boca, a metáfora econômica novamente volta à tona: “Você vai fazendo exercícios franciscanos exaustivos, reduzindo tudo ao mínimo essencial, e o resultado, claro, numa sociedade ca-pi-ta-lis-ta, é pura falta de prazer.”⁶⁰⁰

Para se dedicar integralmente à literatura, alguns escritores se afastariam não só do jornalismo como das grandes metrópolis, como o mineiro Luiz Vilela, um dos nomes mais promissores de sua geração. Depois de lançar dois dos principais romances dos anos 70, *Os novos* e *O inferno é aqui mesmo*, sintomaticamente passado numa redação de jornal, o escritor preferiu voltar para Indaiatuba, no interior de Minas, sua cidade natal, e cuidar de um sítio. A opção já estava prevista no último capítulo de *O inferno é aqui mesmo*, em grande parte baseado na experiência do escritor como repórter do Jornal da Tarde, em 1968. O romance descreve as baixarias de gente que vive para o jornal 24 horas por dia, sua febre e excitação, suas maluquices, derrubações, frituras e paixões típicos de uma redação. É como se o ambicioso protagonista/autor não tivesse ouvido os conselhos do velho jornalista amargurado de O Estado de Minas, que aparece em outro livro de Vilela, *Os novos*. “Isso aqui é uma máquina de destruir talentos, uma fábrica de esterilização literária. Se o sujeito quer é mesmo se dedicar ao jornalismo, então OK, nada de mais. Mas se é literatura o que ele quer, é preferível passar fome do que entrar para um jornal.”⁶⁰¹

Para os que nunca dispuseram a tanto sacrifício, um alto preço literário deveria ser pago. O jornalismo “desgasta fisicamente o escritor e o entrega cansado à sua atividade criativa ou aos seus estudos e especulações”, admite Ivan Ângelo.

Uma obra como um romance exige tempo livre pela frente, não se escreve nos intervalos. Os intervalos de um romance é que deveriam ser preenchidos com pequenas coisas. Outra atividade não tenho, além do amor. Mulher, filhas, e vem um neto por aí. Pessoas queridas merecem renúncias, senão não vale a pena ser pai, marido. Não sou daqueles gênios que bradam “minha obra em primeiro lugar!” e o resto se der.⁶⁰²

⁶⁰⁰ Ibidem. p. 89.

⁶⁰¹ VILELA, 1984, p. 182-183.

⁶⁰² Trecho de entrevista de Ivan Ângelo. Ver apêndice, p. 309-313.

As gerações, escolas e momentos literários mudam, o mercado editorial se moderniza, mas a literatura ainda continua sendo um *part-time job* para a imensa maioria dos escritores brasileiros. Como define João Gabriel de Lima, é preciso “ganhar dinheiro para sustentar o ‘vício’ de escrever ficção”.⁶⁰³ O grande risco do jornalismo continua sendo o de afastar o escritor de seu projeto inicial, “pois o tempo se torna mercadoria escassa”, assinala Arnaldo Bloch.⁶⁰⁴

“Diante da rotina massacrante que o jornalismo impõe”, fazer literatura passa a ser uma “questão de vontade e disciplina”, diz Bernardo Ajzenberg.⁶⁰⁵ Mesmo que, como avisara José de Alencar, tal esforço possa render 100 vezes mais se aplicado a outra atividade, o ideal romântico ainda é tentador. O grande problema da falta de tempo “só é resolvido com invenção de tempo, isto é, sacrifício”, afirma Toni Marques. “O artista ideal é o artista espartano.”⁶⁰⁶

15.2 Leitores de menos

Mas a culpa seria realmente do jornal? A sucessão de queixas e ressentimentos quanto à impossibilidade de viver de literatura no Brasil, em qualquer momento literário, aponta para uma razão estrutural. A situação dos escritores hoje não é muito diferente da identificada por Olavo Bilac, no início do século. Basicamente, faltam leitores.

Se os nossos escritores ainda não têm trabalho fácil e vida folgada, é porque ainda não existe no país uma grande massa de leitores. Ao analfabetismo já existente, vem dia a dia juntar-se o analfabetismo de uma grande parte das correntes imigratórias. Se, cuidando mais da instrução popular, nós começássemos desde já a dilatar por todo o país a esfera de ação da palavra escrita – os escritores que viessem depois de nós já não poderiam dizer que a língua portuguesa é um túmulo: teriam 20 milhões de leitores, e não haveria então literatura de mais fácil e proffícu expansão.⁶⁰⁷

Bilac tinha claro que o analfabetismo era o grande problema do mercado editorial nacional. Para ele, a pequena proporção de cidadãos iletrados restringia a literatura a um círculo mínimo de pessoas, enquanto que o povo “parecia ter mais medo

⁶⁰³ Trecho do depoimento de João Gabriel de Lima. Ver apêndice, p. 351-354.

⁶⁰⁴ Trecho do depoimento de Arnaldo Bloch. Ver apêndice, p. 325-327.

⁶⁰⁵ Trecho do depoimento de Bernardo Ajzenberg. Ver apêndice, p. 327-330.

⁶⁰⁶ Trecho do depoimento de Toni Marques. Ver apêndice, p. 387-390.

⁶⁰⁷ BILAC, 1996, p. 186.

da letra de forma do que do diabo”.⁶⁰⁸ Também entre os outros escritores ouvidos na enquete de João do Rio, as referências ao analfabetismo são constantes. Afinal, como afirma Coelho Neto, “o público é um animal que se educa”.⁶⁰⁹ Medeiros e Albuquerque tem opinião semelhante:

Não é verdade que o jornalismo prejudique em nada a nossa literatura. O que prejudica é a falta de instrução. Sem público que leia, a vida literária é impossível. O jornal faz até a preparação desse público. Habitua alguns milhares de pessoas a uma leitura quotidiana de alguns minutos, dando-lhes amostras de todos os gêneros. Os que têm gosto e tempo começam por aí e passam para os livros. Mas o jornal é o indicador. Em nenhum país de grande literatura deixa de haver grande jornalismo. Sem este, aquela é impossível. Os que atacam a imprensa o que deviam fazer era atacar a falta de instrução.⁶¹⁰

Mas como fazer literatura ou jornalismo num país de iletrados?

A pergunta vale tanto para o século passado quanto para o atual. Embora o Censo do IBGE aponte para uma queda dos índices de analfabetismo, de 33,6% para 12,8% da população acima de 15 anos, entre 1970 e 2000, os mesmos números mostram que o Brasil chegou ao novo milênio com 17,6 milhões de pessoas que não sabem ler nem escrever.

Os dados são ainda mais assustadores quando se leva em conta um grupo mais amplo: o de analfabetos funcionais, conceito usado pela Unesco para medir de forma quantitativa a educação em todo o mundo. O Inaf (Indicador Nacional de Analfabetismo Funcional), indica que, entre as pessoas que têm de quatro a sete anos de estudo, só a metade atinge o nível básico de domínio da língua necessário para a leitura de um texto de jornal. Nada menos do que 1/3 dos que estudaram de um a três anos continuam analfabetos absolutos. Pela pesquisa, 30% dos alfabetizados lêem apenas frases soltas, como a dos *outdoors*. E outros 37% conseguem apenas ler textos curtos. Só 25% dos alfabetizados no Brasil teriam pleno domínio da língua. Ou seja, apenas um em cada quatro brasileiros é leitor potencial de literatura ou jornal. Os outros 75% da população estariam excluídos do mundo letrado.⁶¹¹

O problema começa no ensino básico. Segundo dados de uma pesquisa realizada pelo Sistema de Educação Básica (Saeb) do Ministério da Educação, divulgados em

⁶⁰⁸ Ibidem. p. 190.

⁶⁰⁹ RIO, 1994, p. 60.

⁶¹⁰ Ibidem. p. 76.

⁶¹¹ Dados da reportagem “Só 25% têm domínio pleno da leitura”, publicada pelo Jornal do Brasil, em 9 de setembro de 2003, p. A7.

2003, 33 milhões de brasileiros não sabem ler, embora tenham sido formalmente alfabetizados. Dos jovens de 18 a 24 anos, 66,8% não concluem o ensino médio. E, mesmo em cidades grandes como o Rio de Janeiro, 45% dos alunos que chegam à quarta-série têm desempenho insuficiente em leitura.⁶¹²

O mercado editorial brasileiro vive um paradoxo: está entre os 10 maiores do mundo, mas o índice de leitura per capita no país é de apenas 2,5 exemplares por ano. Excluindo-se os didáticos, o consumo de livros cai para 0,9 livros por habitante. Para se ter uma idéia, nos Estados Unidos cada pessoa consome uma média de sete livros por ano. Sem crescimento substancial da demanda, os pontos de venda mal ultrapassam os 1.200 contabilizados por Monteiro Lobato na década de 30.

Em 2000, o BNDES divulgou o estudo “Cadeia de comercialização de livros” mostrando que, para 170 milhões de habitantes, temos 1.200 livrarias, quando o número ideal seriam 17 mil, segundo a Unesco.⁶¹³ E estas poucas estão concentradas em apenas 10% dos cerca de 6 mil municípios do país, deixando quase 90% do território nacional descoberto. Mesmo nas grandes metrópolis, a proporção é insatisfatória. Com 5, 5 milhões de habitantes, o município do Rio de Janeiro conta com 164 livrarias, que se dividem entre 157 bairros. Os outros 118 bairros, que concentram 60% da população, não têm livrarias.

Se os pontos de venda não passam de 1.200, as editoras cadastradas pelo Sindicato Nacional dos Editores de Livros chegavam a 1.280 em 2000 _ e ainda não tinham entrado na briga as editoras estrangeiras que se estabeleceram no Brasil após essa data. O gargalo da falta de distribuição é apenas em parte suprido pelos supermercados, grandes magazines e livrarias virtuais, responsáveis por pouco mais de 3% das vendas de exemplares no país. Mas, como não dependem exclusivamente do livro, oferecem descontos significativos nos *best-sellers*, o que acaba prejudicando a sobrevivência das pequenas livrarias. A política também é usada pelos quatro grandes grupos livreiros, que concentram 11% das lojas, e conseguem grandes descontos no preço de capa. O problema é que, com exceção de uns poucos *best-sellers*, a maioria dos

⁶¹² Dados do Saeb, revelados na reportagem “A tragédia do ensino básico”, publicada pelo Jornal do Brasil, em 23 de abril de 2003, p. A2.

⁶¹³ Os dados citados sobre o mercado editorial brasileiro pertencem ao estudo “Cadeia de comercialização de livros”, realizado por William George Saab e Luiz Carlos Gimenez para o BNDES durante os últimos cinco meses de 1999 e divulgado em 2000. O estudo foi citado na reportagem “Raio X do mercado editorial”, assinada por Rodrigo Alves, nas p. 1 e 2 do Caderno Idéias, do Jornal do Brasil, de 9 de setembro de 2000.

autores brasileiros não se beneficia de um aumento substantivo das vendas por conta de um preço mais baixo.

Nem os leitores, porque só grandes tiragens podem garantir um barateamento efetivo do livro. Se há um enxugamento dos pontos de distribuição, com o fim das pequenas livrarias, a possibilidade de fazer uma grande tiragem também é diminuída. E surge ainda outro problema:

Nas grandes cadeias, livros de pequenas editoras não são nem aceitos. O perigo é o mercado virar a indústria do best-seller, em que os livros de venda lenta, de autores mais sofisticados, não encontrem mais espaço. A preservação das pequenas livrarias não tem como objetivo preservar o livreiro, como se fosse um mico-leão dourado, mas sim a pluralidade, da diversidade de títulos, de características, de idéias, de pequenos editores.⁶¹⁴

Sem distribuição e comercialização, as tiragens são reduzidas aos mesmos 2 mil exemplares do tempo de João do Rio e o preço do livro de ficção, entre R\$ 20 e R\$ 50, permanece incompatível com o poder aquisitivo da população. Em 2000, segundo o Censo do IBGE, o salário médio no Brasil era de R\$ 768,83. Mas 50% dos 44,7 milhões de chefes de família recebiam até R\$ 350 por mês. Destes, 8 milhões eram analfabetos.⁶¹⁵ O que faz com que comprar um livro, na maioria das casas brasileiras, seja um gasto exorbitante e dispensável.

Num cenário como este, a carência de livrarias está longe de ser a principal pedra no caminho da profissionalização do escritor brasileiro. Além dela, o estudo do BNDES aponta como problemas do mercado editorial nacional: baixa escolaridade da população, número insuficiente de bibliotecas, falta de hábito de leitura, preço alto/baixa tiragem dos livros, baixo consumo per capita e falta de estímulo à produção intelectual. Alguém tem dúvida de que esses problemas estão intimamente interligados? Afinal, a propriedade intelectual de um escritor só pode se confirmar quando o livro que escreve é consumido por um leitor em potencial.

Entretanto, o número de livros produzidos pela indústria editorial brasileira subiu de 295 milhões para 329 milhões entre 1999 e 2000 (destes, 196 milhões eram didáticos), embora o consumo per capita não tenha variado significativamente no mesmo período. “Não há significativo aumento do número de novos leitores e as editoras

⁶¹⁴ Entrevista do livreiro Rui Campos a Heloisa Buarque de Hollanda, publicada originalmente no portal www.literal.com.br e republicada em 12 de abril de 2003, no Jornal do Brasil, Caderno Idéias, p. 3.

⁶¹⁵ Dados citados no caderno especial Retratos do Brasil, do jornal O Globo, em 20 de dezembro de 2001, p. 1-8.

querem que o mesmo público compre mais títulos”, comentam os organizadores do estudo do BNDES.⁶¹⁶

A grande quantidade de novos títulos publicados a cada mês não é necessariamente uma indicação de saúde editorial. Na verdade, é o reflexo da estagnação ou redução das compras de livros pelos leitores, em parte pela transferência dos gastos da população letrada para outras atividades culturais, como a música, o cinema, o teatro, o turismo e a internet. A resposta das editoras, em todo o mundo, tem sido a multiplicação dos lançamentos, numa tentativa de atrair a atenção dos leitores para algum tema ou autor e, assim, compensar as perdas com a queda do número médio de exemplares vendidos.

Para o autor nacional, cresce a possibilidade de que seu livro seja editado, desde que demonstre alguma viabilidade comercial, como, por exemplo, a visibilidade oferecida pelos meios de comunicação. Só que, quanto mais títulos publicados, maior a competitividade nos pontos de venda. Para dar vazão a uma quantidade tão grande de lançamentos, as livrarias têm que promover uma alta rotatividade em suas prateleiras. Como boa parte dos livros é vendida pelas editoras em sistema de consignação, é comum que após pouco tempo de exposição, mesmo antes de começarem a pingar as primeiras críticas, os livros de ficção de autores nacionais ainda não consagrados sejam simplesmente devolvidos pelas livrarias e sumam das vistas dos leitores.

A multiplicação de títulos também faz com que os livros fiquem mais caros, já que as tiragens são reduzidas. E aumenta a necessidade das editoras de publicar *best sellers*, grandes êxitos editoriais que possam ajudar a manter no catálogo outros títulos sem apelo comercial. Mas mesmo esta política vem mudando. Nas grandes corporações editoriais que tomaram conta do mercado mundial, a tendência é exigir que cada livro seja lucrativo. O mercado editorial internacional _ e o brasileiro está entre os 10 maiores do mundo _ vive hoje um dilema: como medir sua rentabilidade? Pela vendagem de cada livro publicado ou pelo equilíbrio entre os livros que deram lucro ou prejuízo?

Num cenário como este, o espaço para a ficção nacional fica ainda mais incerto. E a garantia de emprego para o escritor na imprensa também. Em setembro de 2003, o índice que mede a circulação dos 16 principais jornais do Brasil mostrava que, mesmo no dia de maior tiragem, o domingo, todos eles juntos não vendiam mais de 2 milhões e 200 mil exemplares. A tiragem da Folha de S. Paulo, o jornal mais consumido do país,

⁶¹⁶ Idem.

ficava em torno de 300 mil, de segunda a sábado, e 311 mil aos domingos.⁶¹⁷ O número de jornais impressos no país vem encolhendo, substituídos em parte pelo noticiário da tevê, assim como o de exemplares vendidos, que está longe de acompanhar o crescimento populacional.

A crise começou no final da década de 90. Entre 2000 e 2002, a circulação de revistas caiu de 17,1 milhões para 16,2 milhões de exemplares por ano. A de jornais, de 7,9 milhões de exemplares por dia para 7 milhões. As dificuldades financeiras fatalmente provocaram um enxugamento das redações. Entre 2002 e 2004, segundo o Ministério do Trabalho, as empresas de comunicação cortaram 17 mil empregos.⁶¹⁸

A complexidade do problema mostra que reduzi-lo “à instrução como panacéia” não vai resolver o distanciamento do escritor, e mesmo o do jornalista, brasileiro em relação a seu público potencial.⁶¹⁹ Até porque a educação pura e simples não tem o poder de criar leitores para a literatura nacional. Sem uma reformulação da política cultural, “é possível imaginar que o escritor latino-americano esteja condenado a ser sempre o que tem sido: um produtor de bens culturais para minorias, embora no caso estas minorias não signifiquem grupos de boa qualidade estética, mas simplesmente os poucos grupos dispostos a ler”, como afirma Antonio Candido.⁶²⁰

O perigo de continuarmos escrevendo reportagens e livros para um público restrito a nós mesmos é perder definitivamente o contato com os milhões de brasileiros que estão sendo excluídos da cultura letrada, seja pela ausência de livrarias e bibliotecas, pelo preço exorbitante do livro, ou mesmo pela força avassaladora dos meios de comunicação não-literários. “Com efeito, não esqueçamos que os modernos recursos audiovisuais podem motivar uma tal mudança nos processos de criação e nos meios de comunicação, que quando as grandes massas chegarem finalmente à instrução, quem sabe irão buscar fora do livro os meios de satisfazer as suas necessidades de ficção e poesia.”⁶²¹ Infelizmente, o novo momento literário não está longe disso.

⁶¹⁷ Fonte: o site especializado www.comunique-se.com.br.

⁶¹⁸ Reportagem “Mídia nacional acumula dívida de R\$ 10 bilhões”, de Elvira Lobato, publicada no jornal Folha de S.Paulo, 8 de março de 2004, p. A18.

⁶¹⁹ CANDIDO, 2000, p. 147.

⁶²⁰ Ibidem. p. 146.

⁶²¹ Ibidem. p. 144.

16 CONCLUSÃO

Afinal, o jornalismo é um fator bom ou mau para a literatura brasileira? Por mais que se tenha entrevistado jornalistas escritores contemporâneos, vasculhado vidas e obras dos que não estão mais vivos, é impossível formular uma resposta única para esta pergunta. Cada momento literário ou jornalístico tem seus próprios dilemas. Cada autor, uma forma de lidar com o problema.

No entanto, é possível mapear os pontos de conflito e convergência entre os dois campos ao longo dos últimos 100 anos. E, numa apropriação do modelo sugerido pelo crítico uruguaio Ángel Rama em seu clássico ensaio “Dez problemas para o romancista latino-americano”, propor uma lista de 10 problemas para o escritor jornalista brasileiro.⁶²² Com isso, explicitar o que há por trás do jogo de antagonismos entre imprensa e literatura. E, ainda, a histórica e indissolúvel interação entre real e ficcional. Vamos aos 10 problemas:

1 – Arte x mercado

Ao mesmo tempo em que o talento para escrever é visto como uma atividade rentável é, enquanto arte, um dom inegociável. Dividido entre essas duas grandes forças, o escritor jornalista sente-se como se fosse obrigado a escolher entre a prostituição e o monastério. Quando se mistura aos que vendem o seu talento por mil-réis ou reais, desvirtua-se. Caso ceda aos apelos ciumentos de uma arte pura e virginal, arrisca-se a viver à margem da sociedade de consumo, preso a um modelo romântico de artista que se sacrifica por seu ideal tal qual um monge por sua fé. Mas arte e mercado, como as nove oposições binárias que a seguem, revelam-se duas faces da mesma moeda. Diferentes, como cara e coroa, mas interligadas. Isso porque as condições estruturais que permitiram a profissionalização do trabalho intelectual no Brasil, nos últimos 100 anos, desenvolveram-se paralelamente à massificação dos meios de comunicação. Mas não à constituição de um efetivo mercado para a literatura que, de cara, exclui praticamente 75% da população.

⁶²² RAMA, 2001, p. 47-110.

2 - Artista x trabalhador

Mais do que a fábula da cigarra e da formiga, um velho conto de Hans Christian Andersen resume o sentimento de frustração que vez por outra assalta o escritor jornalista: A pequena vendedora de fósforos.⁶²³ Nenhuma fada madrinha vem ajudar à pobre órfã que, numa noite de inverno, tenta vender um a um os fósforos que tem na caixinha para comprar lenha. Sem fregueses nas ruas, ela risca um fósforo após o outro. Ao final, morre congelada, sem jamais ter tido a chance de acender uma grande fogueira. Para o escritor jornalista, a literatura é o equivalente a essa grande fogueira. Num país sem leitores, ele é condenado a assumir papéis sociais distintos do literário _ mesmo que aparentados. E a consumir sua pequena chama no trabalho diário e perecível da imprensa, entregando-se exausto à literatura.

Essa frustração dá origem a uma espécie de sentimento de inferioridade voluntário, baseado numa ancestral distinção entre trabalho braçal (ou comercial/industrial) e intelectual e artístico. E reflete uma superioridade historicamente expressa pela divisão entre as classes vistas como ociosas (os nobres e os artistas) e trabalhadoras. Essa imagem negativa dos jornalistas só é modificada quando a imprensa se torna efetivamente um campo à parte, com regras específicas, em que o prestígio profissional é medido por seus próprios valores estéticos e produtivos.

Hoje a maior parte dos escritores jornalistas bem-sucedidos no mercado editorial mantém-se no terreno da não-ficção. E muitos dos melhores escritores brasileiros contemporâneos não escrevem, não desejam, nem precisam fazer ficção. A qualidade de seu texto jornalístico é reconhecida como tal. São autores com A maiúsculo, mesmo que nunca tenham publicado um livro.

Mas uma análise detalhada da vida e da obra dos autores que serviram aos dois senhores _ jornalismo e literatura _ ao longo de vários momentos literários, permite ver que o artista em tempo integral está mais para exceção do que para regra no Brasil. E que talvez não passe de um mito, uma ilusão capaz de congelar os que se

medem por ele numa imobilidade frustrante, à espera de um momento perfeito, em que possam se enquadrar neste ideal de disponibilidade total. Para só então perceberem que se esqueceram do que iam dizer.

3 - Linguagem condicionada x liberdade criativa

Uma criança é capaz de falar todas as línguas quando nasce, mas vai desaprendendo os fonemas que não usa, até ser totalmente incapaz de pronunciá-los na vida adulta. Assim como, em contraste com a standartização da linguagem jornalística, fruto da economia de meios para comunicar uma mensagem ao maior número de interlocutores possível, a linguagem literária se mostra o espaço da experimentação por excelência. Mas, não se deve esquecer que, ao longo dos últimos 100 anos, a imprensa

⁶²³ Originalmente publicado em 1845, o conto teve sua versão original reproduzida em *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*, nas páginas de 279-284.

foi, em muitos casos, o laboratório da poesia e do romance nacional. Ensinou o escritor a afiar suas armas, transcrever falas e dialetos, manipular ritmos, cortar palavras, dominar a língua, aproximar-se do coloquial, comunicar-se com o leitor. E também a compreender que a experimentação pode estar fora das regras rígidas da grande tradição literária, em gêneros de fronteira, como o folhetim, a crônica, o *new journalism*, a *narrative writing* e o *making of*.

Além disso, jornalistas, assim como escritores, editores, professores e críticos, estão diretamente envolvidos na naturalização de um conceito mais restrito de literatura, que se estabelece em oposição a outras formas narrativas. Hoje, os próprios jornalistas orientam seu texto negativamente, em relação à ficção, como apontou, com outras palavras, Nelson Rodrigues em sua insurreição contra os “idiotas da objetividade”. Mas essa autonomia do campo jornalístico tem seu preço: do desinteresse do leitor por um texto jornalístico descolorido de vida à dificuldade do escritor de se livrar de padrões mentais arraigados no dia-a-dia das redações e encontrar sua própria voz.

4 – Experiência x esterilidade

Não foram só as formas narrativas que a literatura tomou emprestado do jornalismo, foi também uma de suas principais características: o culto da experiência. O naturalismo se firma no início do século 20, o realismo se torna uma forma hegemônica nos anos 30, mas é apenas a partir dos anos 60 que os jornalistas tomam de assalto a ficção, levando como trunfo a capacidade de imersão no real. Alguns dos principais escritores brasileiros aprenderam seu artesanato como repórteres, nas ruas, interagindo com pessoas fora do seu meio. No jornalismo, encontraram subsídios para sua entrada num mundo mais vasto, acesso a outras camadas, das mais baixas às mais altas, da população.

Mas o exercício de narrar a realidade pode efetivamente viciar o escritor e mesmo bloquear sua imaginação. A ponto de assustar-se diante de uma página em branco, sem pauta, *dead-lines* e diagramação. Como um animal acostumado a um determinado *habitat*, o escritor jornalista muitas vezes se sente inibido quando não encontra mais os limites que fixaram seu território.

5 – Visibilidade x preconceito

Entrar no fechado mundo intelectual, consagrar seu nome diante do público, legitimar-se socialmente, fazer contatos que podem abrir portas no meio editorial. Desde que João do Rio publicou seu momento literário, esses são alguns dos atrativos da imprensa mais tentadores para um aspirante a escritor. Confessáveis ou não, eles são o lado positivo de uma realidade que tem também seu revés. Aos escritores, a arte. Aos jornalistas, a divulgação de suas obras. O modelo cada-macaco-no-seu galho, mesmo que não reflita a história da literatura brasileira, é incorporado pela própria imprensa, que tende a encarar como diletante aquele poeta ou romancista com que pode esbarrar no dia-a-dia das redações. E a julgar a qualidade de sua obra literária pelo valor de seu trabalho jornalístico, esquecendo-se que, se maus escritores podem até se mostrar bons redatores, a recíproca também pode ser verdadeira.

6 – Perenidade x imediatismo

Há uma espécie de angústia de esquecimento no trabalho do escritor jornalista. De fato, não foram poucos os que buscaram na literatura uma forma de preservar seu nome e suas palavras do rápido amarelar das notícias de jornal. No entanto, num mercado editorial abarrotado de livros, a obsolescência também persegue a literatura. Um livro logo é substituído por outro nas seções de crítica literária da imprensa, nas prateleiras das livrarias, nas listas de mais vendidos e na memória do leitor.

7 - Fato x ficção

Toda teoria literária pós-moderna encaminha-se no sentido de desnaturalizar as categorias de real e ficcional. No entanto, a depreciação do trabalho na imprensa, mesmo por escritores jornalistas contemporâneos, perpetua sua posição como um tipo inferior de discurso, que deve ser abandonado pelo o romancista ou poeta, quando sente uma forte pressão interior para dedicar-se ao que seria sua vocação original. Muitas vezes, o que se busca é simplesmente a independência que apenas um trabalho individual e criativo, sem chefes nem horários, pode dar.

8 – Objetivo x subjetivo

Se a crise da narrativa, expressa pela teoria literária pós-moderna, mina a noção romântica do texto como uma obra de arte que expressa a subjetividade de um autor, como uma *persona* literária coerente, por parte do jornalismo, ela faz o caminho inverso, destruindo a ilusão de uma objetividade isenta de contaminações, como em experiências de laboratório, que jamais se reproduzem na vida real. À morte do autor como um ser casto e incorruptível corresponde a morte do repórter como produtor de verdade.

9 – Tempo x dinheiro

O aspirante a escritor que envereda pelo jornalismo como forma de se aproximar da literatura corre o risco de perder-se nesse fascinante labirinto e nunca mais sair. As exigências da profissão, maiores do que a de um emprego regular, sem hora nem entrar e para sair, sem as garantidas folgas nos fins de semana e feriados, dificultam tremendamente a continuidade exigida pelo trabalho literário. Mais do que sua alma, é seu precioso tempo o que o escritor jornalista vende. Suas horas são seus fósforos que, dispendidos um a um, podem nunca formar uma grande fogueira. Como em outro conto de fadas de Andersen, Sapatos vermelhos, uma vez calçados, esses incríveis símbolos de desejo, consumo e ambição podem desandar a sapatear sozinhos, trilhando caminhos cada vez mais distantes do originalmente planejado.

10 – Local x universal

A relação, por vezes híbrida, por vezes antagônica, eventualmente parasitária, entre jornalismo e literatura não é privilégio dos ficcionistas e poetas brasileiros. A intimidade entre os dois gêneros está na base da dicotomia *news/novels* do romance inglês: uma tradição inaugurada por escritores jornalistas, como Daniel Defoe, que tem

em Jack London, Charles Dickens e George Orwell seus mais famosos seguidores. E, na França, Émile Zola como seu principal exemplo. Também a ficção e a poesia latino-americanas devem sua força a muitos escritores jornalistas, de Sarmiento a García Márquez e Vargas Llosa. Na literatura portuguesa, verifica-se, de Eça de Queirós a José Saramago, toda uma linhagem de escritores jornalistas. Nos Estados Unidos, ela se faz sentir na obra de autores fundamentais como, Walt Whitman, que trabalhou 25 anos em jornais antes de publicar seu primeiro livro de poemas. Ou Mark Twain, que também passou mais de duas décadas em redações antes de editar seu primeiro romance. Ernest Hemingway, John Dos Passos, Eugene O'Neill, Norman Mailer, Tom Wolfe, a lista de escritores que deram seus primeiros passos no jornal é aparentemente infinita. Menor apenas do que a dos que gastaram seus fósforos sem jamais acender a grande fogueira.

DEPOIMENTOS_1

ANTÔNIO TORRES

Data de nascimento:

13 de setembro de 1940.

(Num lugarejo chamado Junco, hoje a cidade de Sátiro Dias, Bahia).

Formação educacional/profissional

curso primário na Escola Rural Prof. Anísio Teixeira, de Sátiro Dias. Fez o ginásio na cidade de Alagoinhas e ingressou no Colégio Severino Vieira, em Salvador, não chegando, porém, a concluir o segundo grau. Antes de ingressar no jornalismo teve várias ocupações, tanto no campo, no trabalho agrário e pastoril, quanto na cidade, onde trabalhou em sorveteria, bar e como vendedor-pracista. Também foi bancário por algum tempo, em Salvador e São Paulo.

Livros publicados

Um Cão Uivando para a Lua (1972, Edições Gernasa, Rio de Janeiro. Tiragem: 9 mil exemplares, em 3 edições)

Os Homens dos Pés Redondos (1973, Editora Francisco Alves, Rio de Janeiro. 1999, Editora Record, Rio. Tiragem: 15 mil exemplares, em 3 edições).

Essa Terra (1976, Editora Ática, São Paulo. 2001, Editora Record, Rio de Janeiro. Tiragem: 150 mil exemplares, em 15 edições).

Carta ao Bispo (1979, Editora Ática, São Paulo. Tiragem: 6 mil exemplares, em duas edições.)

Adeus, Velho (1981, Editora Ática, São Paulo. Tiragem: 12 mil exemplares, em 4 edições).

Balada da Infância Perdida (1986, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro. 1999, Editora Record, Rio. Tiragem: 8 mil exemplares em duas edições).

Um Táxi para Viena d'Áustria (1991, Editora Companhia das Letras, São Paulo. 2002, Editora Record, Rio de Janeiro. Tiragem: 15 mil exemplares em 5 edições).

O Centro das nossas desatenções (1996, RioArte/Relume-Dumará, Coleção Cantos do Rio. Tiragem: 5 mil exemplares, em uma edição e duas reimpressões).

O Cachorro e o Lobo (1997, Editora Record, Rio de Janeiro. Tiragem: 15 mil exemplares em 3 edições).

O circo no Brasil (1998, Funarte/Atração Cultural, Rio-São Paulo. Tiragem: 3 mil exemplares).

Meninos, eu conto. (1999, Editora Record, Rio de Janeiro. Tiragem: 9 mil exemplares, em 3 edições).

Meu Querido Canibal (2000, Editora Record, Rio de Janeiro. Tiragem: 15 mil exemplares, em 3 edições).

O nobre seqüestrador (2003, Editora Record, Rio de Janeiro)

Prêmios recebidos

1. 1987: Prêmio de Romance do Pen Clube do Brasil, para Balada da Infância Perdida.
2. 1998: Prêmio hors-concours de Romance da União Brasileira de Escritores (Rio), para O Cachorro e o Lobo.
3. 2000: Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto da obra.
4. 2001: Prêmio Passo Fundo Zaffari & Bourbon, para Meu Querido Canibal. (Registre-se, ainda, que a edição francesa do Essa Terra recebeu o Gran Prix Cultura Latina de Traduction, conferido em Paris ao seu tradutor, Jacques Thiériot, em 1985. Pela mesma tradução, e nesse mesmo ano, ele recebeu um prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, APCA (Divulgação da literatura brasileira no exterior). Em 1998, A. T. foi condecorado pelo governo francês com a comenda de Chevalier des Arts et des Lettres, pelos seus livros publicados na França.

5. Traduções:

Em francês - Essa Terra, Um Táxi para Viena d'Áustria e O Cachorro e o Lobo.

Em inglês - Essa Terra e Balada da Infância Perdida. Em tradução: O Cachorro e o Lobo.

Em espanhol - (Argentina): Um cão uivando para a Lua. (Cuba): Essa Terra. Em tradução (Espanha): Meu Querido Canibal.

Em alemão, italiano, holandês e hebraico - Essa Terra.

Atividade jornalística

O primeiro trabalho foi para o Alagoinhas Jornal, da cidade de mesmo nome, no interior da Bahia. Um artigo de protesto contra o aumento das mensalidades do ginásio local, em que eu estudava. Só não contava com a dimensão da bronca que isso iria gerar. O articulista estreante foi chamado ao gabinete do dono do ginásio, um homem discreto, de gestos sóbrios e fala mansa, mas que não conseguia esconder o seu desagrado por trás de sua boa educação. Parecia a ponto de perder o auto-controle, diante do rapazola que na sua presença, naquele instante, se sentia diante de um juiz, num tribunal. “O senhor chamou o meu ginásio de a casa grande do doutor Carlos Cunha. A expressão é rapace, sabe o que é isto?” Antes mesmo que eu respondesse sim ou não, ele continuou: há aí, na sua frase, uma certa má intenção, artilosa: o senhor não quis dizer que o ginásio fica numa casa grande, mas que eu sou um senhor de engenho do ensino, um escravizador.” Resumo da ópera: era caso para expulsão. O que só aconteceu graças à

boa lembrança do doutor Carlos Cunha de puxar um arquivo e retirar dele o meu boletim. As minhas notas me salvaram: a expulsão ganhou um abatimento - 3 dias de suspensão. Apenas isto. Menos mal.

Aquele artigo, porém, viria a despertar a atenção de um homem chamado Mário Alves, que pertencia ao Partido Comunista e vivia distribuindo em Alagoinhas o jornal Novos Rumos, órgão do PC editado no Rio. Ele achou que eu tinha queda para o jornalismo (em tempo: nunca chegou a me aliciar para o Partido) e se prontificou a me levar a Salvador, para me apresentar ao doutor João da Costa Falcão, o dono do Jornal da Bahia (e de uma empresa imobiliária, de um banco, o Banco Bahiano da Produção, etc). E assim fez, logo que terminei o ginásio.

Para meu espanto, o poderoso empresário era mesmo amigo desse senhor Mário Alves, um modesto proprietário de uma borracharia numa cidade do interior. E atendeu ao pedido do borracheiro na hora: vestiu o seu paletó branco, deixou o seu escritório imobiliário, atravessou uma rua, me conduzindo ao prédio do seu jornal, onde me apresentou ao seu editor-chefe, um escritor baiano já famoso, chamado Ariovaldo Matos, que me passou para o chefe da reportagem, o também escritor João Carlos Teixeira Gomes, que me mandou cobrir o movimento do porto, de onde me empurraria para o necrotério Nina Rodrigues e depois de delegacia em delegacia de polícia, porque foca tinha mais era que ralar, até aprender os macetes do ofício. Um belo dia o chefe Joca me deu uma tarefa mais perfumada: cobrir uma conferência de um tal de Jean-Paul Sartre, na Universidade da Bahia. Eu ainda não tinha lido nada dele, nem mesmo o Furacão sobre Cuba, que estourava na praça. De nada sabia sobre o homem e o seu existencialismo. Mas fui salvo por um assessor de imprensa da universidade, que, com uma paciência de avô, me deu munção suficiente para não levar um esporro na volta à redação. (Ah, meninos: naquele tempo ser foca era viver tremendo diante dos berros das chefias. Era como ter a cabeça na bigorna, levando martelada o tempo todo). E assim eu ia, engolindo bronca. Mas aí o doutor João Falcão resolveu convidar a redação para a festa do seu aniversário. E todo mundo se aboletou na biblioteca do grande homem, numa tertúlia interminável em busca do tempo perdido. As confabulações em torno da obra de Marcel Proust me deixavam com o sentimento de estar mesmo por fora. Daquela turma, da Bahia, quem sabe do mundo. Naquela noite tomei a primeira grande decisão da minha vida: decidi que ia embora. Para São Paulo. A cidade dos operários em construção, provavelmente todos vindos da roça, como eu. E, em lá chegando, caí na seção de esportes do jornal Última Hora. E como naquele tempo (1961-1962) o Brasil era campeão de quase tudo, ser repórter esportivo era um presente do destino. Adeus, cais do porto, necrotérios, delegacias de polícia, Marcel Proust! Viva Pelé! E o Santos Futebol Clube, o Botafogo de Garrincha, Didi e Nilton Santos, o Palmeiras de Djalma Santos, Maria Ester Bueno, Eder Jofre, o Maneco da Natação, Ademar Ferreira da Silva, era correr atrás deles e voltar cheio de matéria. Não demorou muito e cheguei a chefe da reportagem de esportes da Última Hora, o jornal azul do vale do Anhangabaú. Aos 23 anos, troquei o jornalismo pela publicidade, em São Paulo, Portugal e Rio de Janeiro. Mas esta já é outra história.

1 _ Em 1904, João do Rio publicou “O momento literário”, uma enquete em que perguntava aos intelectuais brasileiros, entre outras coisas, se a atividade

jornalística era prejudicial ou não a um aspirante a escritor. Qual seria sua resposta à pergunta?

Quando publiquei o meu primeiro livro, o jornalista José Roberto Guzzo, meu ex-colega na redação da Última Hora, me disse: “Agora tente encontrar uma ocupação na qual você fique longe de uma máquina de escrever, para não se desgastar.” Naquele instante me lembrei do Oswaldo França Júnior, um sujeito admirável e um escritor que estava com toda a corda. Depois de ter sido expulso da Aeronáutica, no golpe de 64, ele passou a viver de carrocinhas de pipoca ou frota de táxis, enquanto lançava um livro atrás do outro. Era um escritor de mão cheia que ganhava a vida longe de uma máquina de escrever. Outro clássico exemplo disso era o lendário William Faulkner, que, numa entrevista famosa, havia dito que a melhor ocupação para um escritor era ser gerente de bordel (e dizia isso por experiência própria): “Pela manhã, enquanto as moças dormem, fica tudo em silêncio. E aí dá para escrever tranquilamente.” Mesmo com esses exemplos em mente, não consegui seguir o conselho do Guzzo. Já estava enredado na máquina da redação publicitária, da qual só consegui sair em 1998, espiado dela pelas reengenharias globalizadoras. Hoje, me pergunto como consegui escrever os livros que escrevi, no meu tempo de publicitário. Era assim: chegar na agência às nove horas da manhã e voltar para casa à noite, na hora que desse. Ia à forra nas férias, nos carnavais e semanas-santas. O que acabava sendo um sacrifício para a vida familiar.

No entanto, acredite: a publicidade me estimulava a escrever. Penso até que se tivesse continuado no jornalismo, a minha produção não terei sido a mesma. Porque na imprensa, de alguma maneira, você tem um espaço autoral que não tem na publicidade, onde você faz parte de uma engrenagem anônima e efêmera, muito mais efêmera do que no jornalismo. Nesse sentido, o jornalismo contempla mais a sua necessidade de escrever. Parei de publicar uma coluna que tinha no caderno Idéias, do Jornal do Brasil (entre os anos de 1991 a 93), quando percebi que aquilo estava me tirando essa necessidade. Somos todos vulneráveis à resposta do público e, quando assinamos os nossos textos na imprensa, essa resposta é imediata. Queiramos ou não, isso dá uma inflada danada no ego. Daí toda a minha admiração por quem não se deixa abalar por esse tipo de vaidade, esses sujeitos dotados de uma estrutura psicológica fabulosa, como o Carlos Heitor Cony e o Luís Fernando Veríssimo.

E aqui já chegamos a outro ponto: conheci escritores que foram jornalistas a vida inteira e mesmo assim deixaram as suas marcas na história da literatura brasileira. Estou pensando no querido Antônio Callado. E nos que continuam na ativa, como os meus amigos Ignácio de Loyola Brandão - um ex-colega da Última Hora, hoje editor da revista Vogue - e Ivan Ângelo. João Ubaldo Ribeiro continua vinculado ao jornalismo, e com a produção literária que todos conhecem. Há aí uma turma mais nova, que consegue ser jornalista e escritor de tempo integral, e não sei como: só eles podem responder. Falo de Bernardo Ajzenberg, Luiz Ruffato, Carlos Herculano Lopes, José Castello, Raimundo Carrero, Arnaldo Bloch, Paulo Roberto Pires e do baiano Carlos Ribeiro.

2 – Na sua opinião, o jornalista é um escritor? O jornalismo é vocação ou ofício? E a literatura?

Bom, o jornalista pode ser um escritor em potencial. Nem todo

jornalista, porém, tem talento literário. Assim como nem todos querem ou pretendam ser escritores, claro. Para que, se isso dá um trabalho danado e compensa tão pouco, financeiramente? Vocação? Talvez. Ofício? Melhor dizer: uma profissão, como qualquer outra. Já a literatura, na minha maneira de ver, é uma necessidade interna do indivíduo, necessidade de expressão, de comunicação, de dizer, dizendo-se. Quando vira ofício, corre o risco de perder a sua graça original. Aí você cai no tal do mercado e vira mercadoria, livros e idéias pautadas pelo mesmo mercado, qualquer nota.

3 – Pretendia ser escritor quando ingressou no jornalismo?

Sim, ser escritor foi o meu sonho de criança, desde que bati o olho na Seleta Escolar que a professora Teresa levou para a Escola Rural da minha infância. Era uma espécie de antologia de contos, crônicas e poemas. Ao descobri-la, foi como se tivesse descoberto o mundo. Entrei no jornalismo como quem entra num campo de treinamento. O que queria mesmo era aprender a escrever. Depois percebi que esse é o aprendizado que nunca tem fim.

4. Conviveu com outros escritores jornalistas?

Convivi e ainda convivo com outros escritores jornalistas. Antônio Callado era um lorde que nunca se queixava de nada. Vivia preocupado com questões política e culturalmente mais relevantes. O José Louzeiro fez do Sindicato dos Escritores uma trincheira frente à censura, no tempo dos militares, e, na esteira da gestão de Antônio Houais, fez da entidade um fórum de debates em defesa da classe, com prejuízos pessoais enormes, creio. O finado João Antônio achava o jornalismo o túmulo dos escritores. Era um bocado azedo a esse respeito. O pessoal de agora faz o que pode e não reclama. A ditadura agora é a da sobrevivência, me parece.

Quais os prós e contras do jornalismo?

7 -Linguagem. No jornalismo, busca a comunicabilidade. O que também é essencial em literatura, essa esponja na qual grudam todas as linguagens. Não creio em bloqueios: estes podem estar dentro dos indivíduos e não nos seus meios de expressão. O jornalismo, em termos de linguagem, é um estágio pré-literário, que, se bem filtrado e processado, pode resultar em outro, chamado literariedade. Não esquecer os componentes talento e suor, ou inspiração e transpiração.

8 - Profissionalização. Há hoje um certo quadro profissionalizante, sobretudo para escritores que têm coluna fixa em jornal, ou seja, os mais expostos à visibilidade. Mas a coisa gira em torno de poucos nomes, em geral os mesmos nomes, o que acaba ficando repetitivo. Entramos definitivamente na economia de escala, e isso tende a converter as letras em números. Digamos que é uma tendência do nosso tempo de vacas magras ou loucas. Felizmente, nem todo mundo quer o que todo mundo quer. Se tivesse de dizer alguma coisa para um iniciante, seria o seguinte: escreva como um profissional, sem perder o seu coração de amador. Os livros das listas de best-sellers passam, mas literatura é a que fica.

9 -Visibilidade. Se você é jornalista e quer ser escritor, mãos à obra. Se você vai ter visibilidade ou não, se vai ter um ingresso para o clube dos letrados ou não, isso vai depender de fatores dos quais você não terá o menor controle.

O que pode compensar os fatores negativos da sua profissão é o seu nível de prazer com a sua criação literária.

10 - Liberdade de pensamento. O que me levou à literatura foram as leituras da minha infância e depois. Mas é verdade: na literatura, o céu é o limite. O problema são os limites que nós mesmos nos impomos. Ou a falta de talento para superá-los.

11- O que faria o livro superior ao jornal?

Bom, leio pelo menos dois jornais diariamente. Não conseguiria viver sem isso. Faz parte da civilização. Assim como não posso viver sem um livro bem à mão. São necessidades reais de leitura - e diferentes. Só isso.

10. Faça sua própria lista de pós e contras:

O jornalismo me ensinou a ver o mundo. A publicidade, a contar o que vi, sinteticamente.

11. Por que optou pela publicidade?

Troquei o jornalismo pela publicidade graças a um diretor de redação que não queria me deixar sair de férias. Saí assim mesmo e fui me tostar ao sol da Bahia. Na volta, a punição: fui tirado da primeira edição do jornal, que fechava de madrugada, e jogado na segunda edição, que fechava ao meio-dia. Isso significava não só uma mudança brusca de horário (tinha que chegar lá às 7 da manhã, e não mais às duas da tarde), como também uma perda de prestígio: a primeira edição, que ia para todo o estado de São Paulo, era mais importante do que a segunda, que era distribuída só na capital. E, pela manhã, a redação era um deserto, ao contrário da tarde e da noite, quando tudo fervia. Numa dessas manhãs, depois de ter fechado a página de esportes, fiquei sentado num mesão, no meio daquela redação vazia, nada feliz. De repente entra uma moça e pergunta se eu não gostaria de trabalhar em publicidade. Fala de uma agência que estava precisando de um redator e tal. Fui lá. Conversa vai, conversa vem, lêem algumas matérias que eu havia assinado, dizem que meus títulos “tinham bossa”, coisa e tal, acabei sendo contratado. Primeiro trabalho: uma campanha para venda de assinaturas do Estadão. Moleza. Acabou premiada - num Salão de Arte Publicitária... da Folha d S. Paulo! E aí fiquei. E fui pulando de agência em agência, até não haver mais para onde pular. Me agarrei à literatura. Como o náufrago que se agarra ao galho mais à mão.

CARLOS HEITOR CONY

(entrevista feita com exclusividade com o autor, em seu apartamento, em 3 de fevereiro de 2002)

Nascimento

1926, subúrbio de Lins e Vasconcelos, no Rio de Janeiro.

Formação educacional

Ex-seminarista, de 1938 a 19415, com formação em Filosofia.

Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil (hoje UFRJ), de 1946 a 1947.

Formação profissional

Ingressei na profissão em 1947. Quando saí do seminário, meu pai, Ernesto Cony, que era jornalista, por conta própria achou que eu devia seguir a profissão dele e arrumou com um amigo para eu ir trabalhar na *Gazeta de Notícias*. Tinha sido um jornal importante, mas não na minha época. Era um jornal decadente, numa zona meio sórdida da cidade. Comecei fazendo crônica parlamentar sobre a Câmara Municipal. Mas eles não pagavam e eu saí. Depois, fui trabalhar na rádio e no Jornal do Brasil, primeiro substituindo meu pai, quando ficou doente. Ele era redator do jornal, mas exercia função de repórter. Era um jornalista muito modesto e ficava numa redação onde trabalhavam os pesos-pesados, como Barbosa Lima Sobrinho e Nelson Carneiro. Quando meu pai adoeceu, combinaram não chamar ninguém para a vaga, para ele não perder o salário. E resolveram chamar o Conyzinho para ficar de regra três. Eu nem recebia salário. Depois, fui para o *Suplemento Dominical* do *JB*, onde trabalhei com o Ferreira Gullar, Mario Faustino, Zuenir, Carlinhos Oliveira, Oliveira Bastos, José Lino Grunnewald, Eduardo Jardim.

Em 1960, fui para o *Correio da Manhã*, como copidesque, e, no ano seguinte, passei a assinar a coluna “Da arte de falar mal”, revezando com Octavio de Faria. Em 63, passei a escrever também a publicar uma coluna na *Folha da Manhã*, de São Paulo, revezando com Cecília Meireles.

Em 65, saí do *Correio da Manhã*, onde publiquei uma crítica contundente à Revolução, em 9 de abril de 1964, a histórica “O ato e o fato”. Por conta disso, acabei demitido e Antônio Callado, então redator-chefe, saiu junto, revoltado por não ter sido consultado.

Em 67, fui para Cuba, como jurado do concurso promovido pela Casa de las Américas, onde fiquei exilado por quase um ano, mas voltei em 68 para ser preso. Fui preso seis vezes. Sem emprego, recebi um convite para trabalhar nas revistas do grupo Bloch, onde já tinha feito uma série de reportagens que viraram livros, mas como frila. Minha função era reduzir as 5 mil páginas das memórias de Juscelino para mil páginas. E ele do meu lado, interferindo em tudo. Depois da morte de Juscelino, virei diretor da TV Manchete. Queria que eu escrevesse novela, mas eu não tenho saco para escrever 30 laudas por dia. Prefiro fazer sinopses e supervisionar o núcleo de dramaturgia. Também trabalhei nas revistas *Manchete* e *Ele & Ela*, como diretor. Na verdade, a experiência da *Manchete* ainda não acabou. Meu nome continua no expediente, o grupo que cuida da massa falida mantém.

Em 1993, voltei à imprensa diária para ocupar o lugar de Otto Lara Resende como colunista da *Folha de S. Paulo*, onde escreve uma coluna todos os dias, na página editorial e na *Ilustrada* aos sábados. Também faço parte do Conselho Editorial.

Livros publicados

Ficção

O ventre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958. A editora tinha um contrato com o escritor para a entrega regular de obras de ficção.

A verdade de cada dia, 1959.

Tijolo de segurança, 1960.

Informação ao crucificado, 1961.

Matéria de memória, 1962.

Antes, o verão, 1964.

Balé Branco, 1965.

Pesach, a travessia, 1967.

Sobre todas as coisas, 1968 (contos) Reeditado em 1978 com o título de *Babilônia!*
Babilônia!
Pilatos, 1974.

Cony pára de escrever por 23 anos. Volta com *Quase-memória*, em 1995. Além de editar o livro, a Companhia das Letras comprou o acervo, que pertencia à Civilização Brasileira, e já relançou quase todos os livros.
Falta ainda *Balé Branco*, *Tijolo de segurança*, *A verdade de cada dia*.
Depois de *Quase memória*, Cony escreveu:

O piano e a orquestra. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
A casa do poeta trágico, 1967.
Romance sem palavras, 1999.
A tarde da sua ausência, 2003.

Por outras editoras:

O burguês e o crime e outros contos (seleção de contos publicados em *Babilônia!*
Babilônia!). Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
O indigitado. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Crônicas

Da arte de falar mal. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
O ato e o fato. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
Posto Seis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
Os anos mais antigos do passado. Rio de Janeiro: Record, 1998.
O harém das bananeiras. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.
As vozes do golpe. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
O tudo e o nada. São Paulo: Publifolha, 2004.

Ensaio biográfico

Charles Chaplin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
Quem matou Vargas? Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1972.
JK – Memorial do exílio. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1982.

Reportagens

O caso Lou: assim é se lhe parece. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
Nos passos de João de Deus. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1981.
Lagoa. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

Infantis e juvenis

Quinze anos. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1965.
Uma história de amor. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1978.
Rosa, vegetal de sangue. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1979.
O irmão que tu me deste. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1979.
A gorda e a volta por cima. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1986.
Luciana saudade. Rio de Janeiro: Edições de ouro, 1989
O máscara de ferro. Rio de Janeiro: Objetiva: 2003.

Em parceria

O presidente que sabia javanês. São Paulo: Boitempo, 2000. (com Angeli).

As viagens de Marco Polo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. (com Lenira Alcure)
O mistério das aranhas verdes. São Paulo: Moderna, 2002. com (Anna Lee)
O crime mais que perfeito, Planeta. 2003. Com Anna Lee
O beijo da morte, Objetiva. 2003. Com Anna Lee
O mistério das jóias coloniais, Salamandra. 2003. Com Anna Lee

Adaptações: 29, de livros que vão de *Ben-Hur* às *Mil e uma noites*, passando por *Crime e castigo* e *O Ateneu*.

Telenovela

Comédia carioca, 1965, TV Rio.

Roteiros para cinema

Os primeiros momentos, 1973.

Paranóia, 1976.

_ Como responderia à pergunta levantada por João do Rio em O momento literário: a atividade jornalística prejudica ou ajuda a um aspirante a escritor?

_ Respondo com uma pergunta: por que a pergunta? Há ficcionistas que exerceram outras profissões tão ou mais envolventes, como Guimarães Rosa na diplomacia e na medicina, Drummond no Ministério da Educação. O jornalismo não atrapalha, mas também não beneficia.

_ E no seu caso?

_ No meu caso prejudicou muito. E prejudica até hoje. Como jornalista, tenho um estilo mais agressivo, devo ter cometido injustiças, tomei partidos. Hoje, as pessoas que gostam dos meus livros me detestam como jornalista, e vice-versa. Quem gosta do meu trabalho no jornal diz que meus livros são alienados. O contrário também acontece. Recebo e-mails de leitores dizendo que, quando olham a minha coluna e vêem o nome FHC, viram a página, porque eu só falo besteira em matéria de política. Outros ficam danados quando escrevo coluna falando sobre a escova de dentes. O jornalismo expõe demais se você é cronista e usa a primeira pessoa, como é o meu caso.

_ Jornalismo é vocação ou ofício? E a literatura?

_ Jornalismo é ofício. Vocação é ser escritor. Mas não gosto desta palavra porque ela significa que alguém chama você. Como a vocação sacerdotal, que é atender ao chamado de Jesus: vem e segue-me. Na entrada do seminário tinha um azulejo com essa frase.

_ O jornalista é um escritor?

_ Escritor é alguém que escreve.

_ Você pretendia ser escritor quando ingressou no jornalismo?

_ O escritor precedeu o jornalista. Ele já estava latente. Tanto que envelheci, mas nunca me senti jornalista. É a mesma sensação (descrita no livro *Informação ao crucificado*) de quando eu estava no seminário e recebia de casa pacotes e cartas para o filósofo João Falcão (ato falho, confunde seu nome com o do alter-ego, protagonista-narrador do livro). Eu, filósofo? Para mim, filósofo era Aristóteles. Mas era norma mandar a correspondência assim para distinguir os alunos dos cursos de humanidades, filosofia e

teologia. A questão é que até hoje me espanto quando dizem que sou jornalista. Não me sinto jornalista.

_ Por que 23 anos longe da literatura?

_ Desencanto. E também porque fui fazer outras coisas. Trabalhei com Juscelino em suas memórias, tive uma passagem rápida pela televisão, na teledramaturgia. Fiz a sinopse de novelas como *Marquesa de Santos*, *Dona Beja* e *Cananga do Japão*.

_ Como concilia as duas atividades?

_ Paradoxalmente, quando eu deixei a literatura, descobri que não tinha tempo para mais nada. E, quando voltei, estava atolado de trabalho no jornal. A culpa foi do computador. Eu comecei a usar para fazer a crônica e achei que tinha ficado tão fácil escrever que comecei a escrever ficção. Quanto mais trabalho eu tenho, mas tempo tenho para fazer as coisas. Se limpar a minha agenda, eu não tenho tempo para fazer mais nada. Talvez seja uma herança do seminário. Tinha horário para tudo, não tinha um minuto livre. Quando eu saí do seminário, eu não sabia mais o que fazer com o tempo. Sem essa disciplina, fiquei perdido. Mas misturo tudo. Ficção e jornalismo, faço tudo ao mesmo tempo. Já cheguei a um ponto de escrever dois livros ao mesmo tempo. Quando cansava de um, passava para o outro. E terminei em 15 dias, praticamente. Mas para isso é preciso trabalhar muito, sábado e domingo, de madrugada. Em geral, escrevo as crônicas no fim de semana. Mas, como são frias, sou obrigado a escrever algumas no calor da hora, vou atualizando. Tem a ABL, também, que dá muito trabalho. Quando escrevo um romance, sofro uma espécie de compulsão. Praticamente só paro para dormir e para comer. Não tenho hora, não sei se é dia ou madrugada. A partir do momento em que começo, só sossego quando ponho o ponto final. Depois faço a sintonia fina, vejo se tem erro de continuidade. Mas cada livro tem seu tamanho. Já a crônica jornalística, não. Penso no tamanho certo, se são cinco mil caracteres, não ultrapasso.

_ Conviveu com outros jornalistas?

_ Callado, Ruy Castro, Drummond, que era ainda meu vizinho no Posto 6.

_ O jornalismo influenciou a sua literatura, seja em forma de linguagem, temática ou estrutura?

_ Não, pelo contrário. Repito muito as palavras, uso termos condenados pelo jornalismo, como entrementes, antanho. Se eu usar isso no jornal, eles me demitem. Em *O piano e a orquestra*, por exemplo, toda vez que coloco o nome de Teresa, repito um trecho que é quase um apelido. O jornal não me paga para ficar repetindo a mesma coisa. Mas, na literatura, faço o que quiser. No caso, a história me impressionou tanto que toda vez que lembro dela vem tudo isso à mente.

_ Qual a diferença da sua geração para a do seu pai, jornalisticamente falando, já que na literatura é óbvia?

_ Fui o bagrinho do velho. Depois da isquemia, ele voltou a frequentar o jornal, mas era mais para namorar a moça que depois seria minha madrastra. Eu ganhava salário pela rádio e ele pelo jornal. Mas eu dava dois expedientes.

A geração do meu pai tinha um apelo de boemia. Não eram necessariamente bêbados, isso foi na minha fase, vários de nós lutaram com o alcoolismo, Ubaldo, Ruy, Mário Prata, Fernando Moraes. Na época do meu pai, não. Era uma boemia romântica. O cara gostava de ficar na rua até tarde, frequentava cabarés e cafés. O jornal não tinha

hora pra sair, o expediente ia até de madrugada. Sabe *A Conquista*, de Coelho Neto? A geração do meu pai viveu um resquício dessa boemia.

Essa geração foi aposentada pela máquina de escrever. Meu pai chegava a digitar, mas não conseguia pensar com os dedos na máquina. E o Getúlio, por volta de 1942/43, muito pressionado pelo sindicato dos gráficos, fez uma lei dizendo que os gráficos não eram mais obrigados a trabalhar com textos escritos à mão. Na época, 90% dos repórteres escreviam à mão, em tiras. Mas a luz batia, o grafite do lápis brilhava e o gráfico forçava a vista. Então foi proibido. Só gente do porte de Chateaubriand e Mário Rodrigues pôde continuar a escrever à mão. Os repórteres e redatores tiveram que se mecanizar.

Isso fez com que viesse uma outra geração. O que coincidiu com a importação das técnicas americanas pelo *Diário Carioca*, depois pelo *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil* e *O Estado de S.Paulo*. Começou junto o reinado do copidesque e o da máquina de escrever.

Só meu primeiro romance foi escrito à mão. Mas também não sabia que ia escrever um romance. Nas horas vagas _ naquele tempo eu tinha _ escrevi e reescrevi. Onze vezes ao todo.

_ O computador afetou sua forma de escrever?

_ Não sei. Eu sempre escrevi depressa. Mas meus originais eram os mais sujos da imprensa brasileira. Para corrigir, eu usava caneta vermelha. Havia um paginador da *Manchete* que costumava dizer que parecia um mercúrio cromo, de tão borrocado. Eu escrevia em espaço 5 porque, quando estava na metade da lauda, não ia mexer no que já tinha feito. Ia em frente. Hoje, não, simplesmente apago e mudo de lugar. O computador rende muito mais. O meu caco, por exemplo, sai depois, quando estou fazendo a leitura. É o que dá o molho. Isso acontece indiferentemente, no romance e na crônica. No computador é mais fácil de acrescentar.

_ **Qual a diferença da sua geração de escritores jornalistas para a atual?**

_ Foi uma modificação gênero, mas não de grau. O jornalismo hoje é muito diferente do que foi no meu tempo. O leitor ficou sendo muito importante. Antigamente, o jornalista não dava bola para o leitor, mas para o seu nome, sua carreira. O jornalismo ganhou muitas qualidades, ficou mais completo, mas ganhou alguns vícios. Dá um volume enorme de informações e serviços. Antes, o jornalista procurava o cerne da notícia, os desdobramentos não eram disciplinados. Havia mais criação. Hoje, há mais técnica. Ele tem que pensar que o leitor quer saber tudo e não no que quer dizer. Esse negócio de infográfico, que toma metade do espaço, não havia não. E é um modelo que já está indo parar nas editoras. Se eu coloco que o personagem vai passear nas Paineras, recebe um recado do editor dizendo “nós sabemos o que é Paineras, mas o leitor não. Favor dar mais informação”. Isso é jornalístico e está invadindo a literatura. Mas, na minha opinião, romance que tem notas de pé de página, não é romance.

Antes, quando um jornalista escrevia um livro, era praticamente expulso da redação e ia para um nicho, virava uma espécie de cartola. No *Correio da Manhã*, havia o chamado Petit Trianon. Quando entrava no jornal, era obrigado a disputar ombro a ombro com os outros jornalistas. Mas, quando se consagrava como escritor, ganhava outro status.

Hoje, isso já não acontece. O escritor tem uma outra embocadura, é opiniático. Ele é pago para dar sua opinião que, por algum motivo, tem valor de mercado. Mas, se é repórter, tem que se submeter às regras. O jornalismo de hoje não é mais aquele balaio, aquele *mix*, que era antigamente. É mais técnico e profissionalizado.

_ O escritor dos anos 60 já conseguia viver de literatura? Em Pesach, você tem um personagem que já vivia assim. No seu caso era ficção? E hoje?

_ Eu mesmo vivia de literatura naquele tempo. Mas depende do que você considera literatura. Se imaginar como um bonde, em que entra tudo o que for relacionado com as letras, então é possível, sim. Nunca ganhei um tostão que não fosse assim, a não ser com o jogo do bicho. Mas eu faço livros, adaptações, artigos, entrevistas, conferências, prefácios. Mas não dá para viver exclusivamente dos romances, como Jorge Amado. Do meu jeito dá para viver, não posso me queixar, mas trabalha-se para burro.

FERREIRA GULLAR

(entrevista realizada em seu apartamento, em Copacabana, em 29 de janeiro de 2002)

Data de nascimento

1930, em São Luís, no Maranhão, filho de quitandeiro

Formação educacional

Fiz um ano de ginásio, completado com o profissionalizante da Escola Técnica de São Luís.

Formação profissional

Fui locutor da Rádio Timbira e colaborador do *Diário de São Luis*. Mas resolvi deixar a cidade depois de publicar com recursos próprios o primeiro livro de poesia, *Um pouco acima do chão* e ganhar o primeiro prêmio do concurso de poesia do *Jornal das Letras*, em 1950, onde colaboravam os maiores escritores da época. O prêmio do jornal dirigido pelos irmãos José e João Condé acabou rendendo meu primeiro emprego como jornalista no Rio: na revista do IAPC (Instituto de Aposentadoria e Pensão do Comércio), espécie de *house organ*, que intercalava portarias do instituto com listas de lojas onde os funcionários tinham desconto, dirigida por João Condé. O emprego foi conseguido por intermédio do também poeta maranhense Odylo Costa, filho, procurador do instituto, e integrante da comissão julgadora que me premiou. Da folha de pagamentos da revista, também constava o escritor Lúcio Cardoso, que quase nunca aparecia no trabalho. Tuberculoso, Gullar só assumi o emprego em 1952.

A literatura abriria as portas do jornalismo mais uma vez. Publiquei um conto, “Osíris come flores”, na revista *Japa*. Outro escritor, o mineiro Herberto Sales, leu e me convidou para ser revisor da revista *O Cruzeiro*, na época a mais importante do país. Na gráfica da revista, imprimi meu segundo livro, *A luta corporal*. Mas, por causa de discussões sobre a execução do livro, acabei quase indo às vias de fato como chefe da gráfica. E, por isso, fui demitido.

Novamente um escritor correu em seu auxílio. Chefe de redação da *Manchete*, Otto Lara Resende me contratou como revisor, enquanto não descola uma vaga como redator. Na *Manchete*, ensaiei a edição de páginas “concretas” para desespero de Bloch, revoltado com o gasto de papel em branco. Na verdade, a inspiração não vinha da poesia ou das artes plásticas _ embora certamente venha daí o gosto pela diagramação, pela composição gráfica ousada _, mas da revista *Paris-Match*, que lançou a moda de títulos de página inteira, fotos grandes e textos concisos.

O pior foi quando aproveitei uma reportagem sobre a proibição de se colocar um busto do poeta Manuel Bandeira numa praça de Recife (a lei interditava a inauguração de estátuas de gente viva em locais públicos) para fazer uma página gráfica. “Que

esculhambação é essa? O papel custa caro e fazer tudo vazio, em branco, isso é um absurdo!”, reclamou o Bloch. Fiz uma gozação, espalhando cartazes pela redação denunciando um suposto preconceito de cor e uma guerra contra o branco. A briga com Bloch teve mais um round, quando o redator da revista aparece na TV Tupi mal-vestido, barba por fazer, durante um programa ao vivo. “Quem autorizou você a representar a *Manchete* na televisão vestido como se fosse um moleque?”, gritou no dia seguinte. Mas, para minha surpresa, no mesmo dia ele voltou à redação para me convidar para a comemoração de seu aniversário. “Gullarzinho, você está zangado comigo? Você não vai fazer essa desfeita porque nós vamos cortar o bolo agora.” E me abraçou.

Mas as constantes divergências de opinião levam à demissão de Otto e toda a equipe. Fui para o *Diário Carioca* trabalhar com revisor. E logo depois para o *Jornal do Brasil*, onde participei da criação do histórico *Suplemento dominical do Jornal do Brasil*, SDJB, com Amílcar de Castro, com quem trabalhei na *Manchete*, e Reynaldo Jardim. Os donos do jornal se dividiam entre os que amavam, a condessa Pereira Carneiro, e detestavam, seu genro Nascimento Brito. Em 1958, Gullar, eu ocupava o cargo de chefe do copidesque, mas fui demitido numa desavença interna. Vai para o *Diário de Notícias*, novamente como revisor. Menos de um ano depois, fui chamado de volta ao JB, num momento que coincide com o lançamento do movimento neoconcretista no Rio, cujo manifesto é publicado numa edição especial do SDJB.

Em 63, após liderar uma greve, fui demitido. Acabei indo trabalhar como copy na surcursal de *O Estado de S. Paulo*. Em 69, fui eleito membro da direção estadual do PCB e entrei na clandestinidade. Dois anos depois, desisti de viver encarcerado nos quartos dos fundos dos amigos e parti para um exílio que duraria seis anos e sete meses, por cidades como Moscou, Santiago, Lima e Buenos Aires. O *Estadão* continuou pagando meu salário, o que permitiu a sobrevivência da minha família. Essa era uma norma desde que o diretor do jornal (Júlio de Mesquita Filho) teve que se exilar durante a ditadura Vargas. Voltei do exílio em 77 e retomei meu emprego no jornal. Dois anos depois, a convite do Dias Gomes, passei a trabalhar como roteirista da TV Globo, onde escrevi as novelas *Sinal de alerta* e *Araponga*, coordenei a série *Aplauso*, com adaptações de peças teatrais, escrevi episódios das séries *Carga pesada* e *Obrigado, doutor*, o especial *Insensato coração* e a minissérie *As noivas de Copacabana*. Também me envolvi no projeto da Casa de Criação, para a formação de novos roteiristas.

Em 1993, fui demitido do *Estadão*. Em 2000, menos de um ano depois da morte de Dias Gomes, da TV Globo. Eu sou sempre demitido dos meus empregos.

Livros publicados

O primeiro livro, *Um pouco acima do chão*, foi editado pelo próprio autor em 1949.

Publicou ainda:

A luta corporal. Rio de Janeiro: edição do autor, 1954.

Poemas. Rio de Janeiro: Edições Espaço, 1958.

Teoria do não-objeto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

João Boa-Morte, cabra marcado para morrer. Rio de Janeiro: CPC-UNE, 1962.

Quem matou Aparecida. Rio de Janeiro: CPC-UNE, 1962.

Cultura posta em questão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

A luta corporal e novos poemas. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966.

Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come (com Oduvaldo Vianna Filho). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

A saída? Onde fica a saída? (com A.C.Fontoura e Armando Costa). Rio de Janeiro: Grupo Opinião, 1967.

Por você, por mim. Rio de Janeiro: Speed, 1968.
Dr. Getúlio, sua vida e sua glória (com Dias Gomes). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
Vanguarda e subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
Dentro da noite veloz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
Poema sujo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
Antologia poética. São Paulo: Summus, 1977.
Uma luz sobre o chão. Rio de Janeiro: Avenir, 1978.
Um rubi no umbigo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
Na vertigem do dia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
Toda poesia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
Sobre a arte. São Paulo: Avenir e Palavra Imagem, 1982.
Os melhores poemas de Ferreira Gullar. São Paulo: Global, 1983.
Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta. São Paulo: Nobel, 1985.
Crime na flora ou ordem e progresso. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
Barulhos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
Poemas escolhidos. Rio de Janeiro, Ediouro: 1989.
Indagações de hoje. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
A estranha vida banal. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
O formigueiro. Rio de Janeiro: Europa, 1991.
Argumentação contra a morte da arte. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
Gamação. São Paulo: Global, 1996.
Nise da Silveira (Coleção Perfis do Rio). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.
Cidades inventadas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
Rabo de foguete. Rio de Janeiro: Revan, 1998.
Muitas vozes. José Olympio, 1999.
Um gato chamado gatinho. São Paulo: Salamandra, 2000.
O menino e o arco-íris. São Paulo: Ática, 2001.

Como responderia à pergunta levantada por João do Rio? O jornalismo é prejudicial à literatura?

A mim não atrapalhou em nada. O jornalismo foi o ganha-pão. Como a literatura não dá camisa a ninguém, não se consegue viver de literatura no Brasil, é preciso encarar um emprego fixo.

E ajuda?

Acho que sim, em especial o jornalismo moderno. O que chamo moderno é o jornalismo realizado a partir dos anos 50, que acabou com o nariz de cera e o jornalismo subliterário. Ele te fazia buscar a limpeza do texto, a objetividade, o que só ajuda a literatura, esse jornalismo limpa a literatura de qualquer tendência à prolixidade. É disciplinador. Não é que se deva fazer a literatura como se faz jornalismo. Mas ver a linguagem como um instrumento é importante.

Como conciliava?

Talvez se eu fosse romancista, a coisa fosse mais complicada. Mas o poeta não é um trabalhador braçal da literatura. A poesia é eventual, inesperada. Não dá para sentar e dizer: hoje vou fazer 10 poemas. Isso é inviável, você não controla, o poema pode acontecer em qualquer lugar. Antes de ser escrito, ele pode surgir como idéia, como fecundação, em qualquer lugar, inclusive na redação. O que não quer dizer que você

deva parar tudo para escrever, pode tomar nota e guardar na gaveta. Mas também não te impede de ficar pensando nele. Nesse sentido, a falta de tempo não prejudica muito. Pelo menos, a mim nunca prejudicou. Até certo ponto ajudou. É uma coisa do meu temperamento. Sempre escrevi pouco. E gostava de fazer outras coisas.

Jornalismo é vocação ou ofício?

Minha vocação, salvo engano, é a poesia. Mas a minha profissão foi a vida inteira o jornalismo. Não posso dizer que fosse a minha vocação. Trabalhei com muitos jornalistas por vocação, como Jânio de Freitas, pessoas cuja paixão era a imprensa. Não foi o meu caso. Trabalhei com muito prazer, foi a melhor profissão que poderia ter na vida. Convivi com pessoas muito interessantes, engraçadas, amigas, mantive-me a par de tudo o que estava acontecendo no Brasil e no mundo. Mas não era a minha realização.

Escritor é profissão?

Não é profissão, não. E talvez poesia não seja nem literatura. É uma coisa tão extemporânea, tão fora das normas que, ou a poesia é a pura literatura ou ela não é literatura. Ninguém faz literatura objetivamente, a não ser aqueles escritores americanos de best-sellers. A objetividade se refere muito mais ao artesanato, à técnica, ao domínio da linguagem. Em matéria de arte, a técnica é imprescindível mas não suficiente.

Trabalhar com literatura te ajudou no jornalismo?

Sim, deu um domínio maior da língua, uma segurança maior com relação ao instrumento e uma preocupação nata com a economia, com a eficiência da linguagem, com a palavra que não pode ser nem mais nem menos. A poesia é a linguagem econômica por definição. Isso no jornalismo é importante. Desde que não se leve 10 horas para fazer uma notícia.

O jornalista é um escritor?

Sim, o jornalismo é uma forma de literatura. É um uso da linguagem escrita que requer uma técnica. Claro que, dentro de qualquer atividade, existem gradações de competência e capacidade de usar o instrumento. Mas o bom jornalista domina uma técnica própria.

No início do século 20, o escritor ia para o jornal mas se mantinha como escritor, assumindo o papel de colunista, crítico ou cronista. Já na geração anterior a sua, isso muda. O escritor entra no jornal para ser jornalista no sentido exato do termo. Na sua geração isso fica ainda mais forte. Por quê?

Não é mais o cara que vai para ser estrela.

É uma diminuição no status do escritor?

Nunca pensei sobre isso, mas acho que é algo deve ser visto junto com a evolução do próprio jornal e sua transformação em empresa. O jornal do começo do século tinha muito de literatura, inclusive no próprio texto jornalístico, a notícia era dada em forma de crônica. Aos poucos, o jornalismo vai se tornando objetivo, tornando-se um serviço essencial de informação para uma sociedade cada vez mais complexa.

Isso refletiria uma escalada da industrialização?

Sim, por isso o jornal vai necessitar cada vez mais do redator, é preciso que se opine menos e informe mais. O escritor já não pode mais ocupar no jornal o lugar do cronista porque o jornal necessita muito mais do trabalho dele em outros setores, na redação da notícia. Todos tinham função jornalística. O que não impedia que, já que estavam na redação, escrevessem sobre literatura, eventualmente, como eu mesmo fiz no SDJB. Os suplementos do *Correio da Manhã* e do *Diário de Notícias*, que vieram antes do SDJB, eram tradicionalmente dirigidos por escritores. Antes ainda, o suplemento *Letras e Artes* do jornal *A Noite* foi dirigido pelo Otto Lara Resende.

E não sei se não está havendo uma nova transformação nesse processo.

Como assim?

Parece-me estar ocorrendo uma exclusão do homem de letras no jornal. A presença de um Graciliano, de um Otto, era também uma valorização do dono do jornal em relação aos escritores. Ele achava que davam brilho ao órgão de imprensa, além de ser uma garantia de qualidade do texto. Esse jornal necessitava de qualidade de texto, coisa que, a cada dia que passa, necessita menos. A quantidade de erros de português que sai no jornal é enorme. Ninguém liga, ninguém corrige. Antigamente, dava demissão. Ninguém queria ter um jornal cheio de erros. Respeitar a língua era fundamental.

Você conviveu com outros escritores dentro das redações pelas quais passou. Guarda lembranças de casos e discussões?

Na revista *O Cruzeiro*, eu trabalhava na oficina como revisor de texto, numa seção dirigida pelo romancista Herberto Sales. Eu emendava os erros de português, mas raramente reescrevia. Lá na redação, ficavam o Davi Nasser. Fui para a Manchete, onde trabalhei com o Otto Lara Resende. Demitido, ele me descolou uma vaga de revisor enquanto não pintava uma de copy, por indicação do Millor.

Ele sabia que você também era escritor?

Claro. Ele era amigo da Lucy Teixeira, escritora maranhense que estudou em Belo Horizonte. Quando surgiu a vaga de redator, ele me promoveu. Mas o Adolfo Bloch foi contra. Por preconceito, achava que eu era revisor e um revisor não podia ser redator. O Otto dizia para ele que eu era o maior poeta jovem do Brasil e, de sacanagem, ameaçava: “você vai se lascar. Na sua biografia vai constar que você perseguiu o Ferreira Gullar.” Mas o Adolfo não acreditava. Escritor para ele era o Rubem Braga, que quase não ia na redação, mas que assinava uma coluna de perfis chamada “Gente da cidade”. Às vezes, ele bebia demais e não mandava o texto. Então, o Otto ligava danado: “poxa, cara, tá fechando a revista, cadê a coluna?” O Rubem respondia que não ia dar naquela semana e falava que era para eu fazer que ele assinava. Aí lá vinha o Otto pedindo. Houve uma vez em que eu fiz uma especialmente divertida. O Adolfo chega na redação: “Otto, esse Rubem Braga é um gênio. Esse Gente da cidade desta semana está uma maravilha” Aí o Otto chamou várias testemunhas e pediu para ele repetir. Depois contou que não tinha sido o Rubem, mas eu quem tinha escrito. Ele achou que era sacanagem. Depois, passou essa implicância. Ele me encontrava na rua e pedia pra voltar. “Gullarzinho volta para minha revista”, dizia. Eu respondia: “Nunca, prefero morrer a trabalhar na sua revista de novo.”

E com Nelson Rodrigues? Ele gostava de citar você nas crônicas.

Atrás da Manchete, tinha a Manchete Esportiva, em que trabalhava a família toda do Nelson Rodrigues. Ele era uma figura muito engraçada. Tinha um boteco em frente, onde todo mundo ia para tomar café e bater papo para relaxar um pouco. O Nelson estava sempre lá porque o que menos fazia na Manchete era trabalhar. Os irmãos é que faziam a revista. Um dia, ele chegou: companheiro Gullar, olha ali aquele jornal. Estava escrito em letras garrafais “Matou a mulher com cinco facadas”. O Nelson veio com essa: “em vez de matar, um idiota desses devia dizer para a mulher ‘perdoa-me por me traíres’.” Eu até hoje não sei se ele pensou na hora e depois escreveu ou se já estava escrevendo a peça e soltou para testar a reação. O Nelson improvisava as coisas mais incríveis.

Vocês discutiam literatura?

Às vezes, mas não num clima muito professoral. Comentava algum livro, falava mal de alguém, essas coisas. Ele me deu para ler *A mulher sem pecado*, sua primeira peça e depois ficou me cobrando. “Gullar, você tem que me dar *A luta corporal* com dedicatória. Isso não pode ser, eu ficar ao lado de você trabalhando e não ter seu livro.” Dei com a dedicatória “a Nelson Rodrigues, grande dramaturgo, moralista da Zona Norte, um abraço.” Ele ficou danado. Como moralista? Eu falei: rapaz, você diz que a mulher depois do primeiro beijo não é mais virgem. Isso nem a minha sogra. Lembro-me também de um dia de verão, uma tarde de calor infernal naquela redação, o Nelson Rodrigues abriu a porta, puxou a cadeira e perguntou bem alto: “quem é aqui que acredita em amor eterno?” Tudo para dizer que nós éramos cretinos. Thiago de Mello, que nessa época estava fazendo frila na Manchete, ainda olhou pra ele. O Nelson nem esperou. “Thiago de Mello não vem você me dizer que acredita. Mentira” Era muito divertido.

De alguma forma o jornalismo influenciou sua literatura?

_ Deve ter influenciado, no sentido de que fiz de palavras banais, políticas e antipoéticas meu instrumento de expressão cotidiano. Elas se tornaram parte de meu vocabulário e da minha literatura. É diferente do escritor que só trata com palavras literárias, mais finas, que fica em casa ou dentro de um gabinete. Creio que modos diferentes de viver conduzam a modos diferentes de escrever.

_ O jornalismo deu visibilidade ao escritor?

_ Pelo contrário, foi a literatura que me abriu as portas do jornal.

_ Há algum poema seu que fale especificamente do jornal?

_ Não me lembro. Mas “traduzir-se”, por exemplo, foi escrito no meio do expediente no *Estado*. De certa forma, ele expressa a divisão entre o poeta, que tenta explicar o inexplicável, e o jornalista, que escreve o feijão-com-arroz. O solitário que se pergunta o sentido das coisas e o homem público, político, que tem os pés no mundo.

_ Fazer roteiro para TV e cinema também foi um caminho trilhado por vários escritores jornalistas. O que te levou a isso? Foi um encaminhamento natural de seu trabalho no teatro, como aconteceu a outros dramaturgos de esquerda na época?

_ Quando cheguei do exílio, em 77, e Dias Gomes me convidou com o propósito de me dar emprego. Trabalhamos juntos no teatro, escrevendo a peça *Dr. Getúlio, sua vida sua glória* e ficamos bons amigos. Expliquei que nunca tinha escrito para TV e ele prometeu me ensinar uns macetes. Minha primeira novela foi *Sinal de alerta*, a

primeira que falava em poluição. Na mesma época, trabalhava no *Estadão*. Ficava apertado às vezes. Acordava cedo, interrompia para ir pro jornal. Mas dei sorte porque naquela época a sucursal estava fraca, tinha pouca coisa para fazer. Chegava às 3h, saía às 6h, 7h da noite. Já era complicado porque a maior parte do copidesque era feita mesmo em São Paulo e as reportagens especiais eram feitas por repórteres de gabarito, de modo que revia só por alto, não tinha que reescrever. Não era um trabalho pesado de jornal. Vinha para casa e de noite trabalhava. Mas eu estava cheio de problemas financeiros, com filho doente. Quando fui para o exílio, o jornal continuou pagando meu salário, mas não o que eu ganhava, o salário de um redator iniciante. Tudo bem, foi importante, foi melhor do que nada. Mas, quando voltei, continuaram pagando o mesmo salário. **Aí não dava.**

_ A TV pagava bem melhor?

Nunca tive em televisão o salário dos grandes roteiristas. Por cautela, optei por ser funcionário e não trabalhar por contrato. Era um pega pra capar, uma guerra. Mais tarde, quando eu já tinha tarimba, montou-se a casa de criação e fui trabalhar como um dos diretores. **Aí o salário aumentou muito e tive que virar firma.**

_ O que caracterizou a sua geração de escritores jornalistas? Foi o embate político?

Primeiro, tenho que ver quem é a minha geração. A de 45, de João Cabral, é anterior à minha. Sou, na verdade, da geração do Haroldo, do Augusto, do Décio, embora eu não tenha mais nada a ver com eles. Foi uma geração apolítica, formalista literariamente, existencialista, meio metafísica, ontológica. Mas aí o Brasil muda. Eles continuaram. Eu virei político.

_ Seu perfil se encaixa bem com a geração de 60, embora ela tenha produzido mais romancistas.

_ **Realmente não fico na minha geração. Ela foi meio que derivada de 1945. Pegue a história da literatura brasileira. Verá que há uma ruptura em 22, ruptura com as formas clássicas e parnasianas e opção pela linguagem coloquial na poesia. Aí essa linguagem vai ficando literária, com Drummond. Aí vem a geração de 45. Eu, que nasci no Maranhão e estava na contra-mão da história, parnasiano quando todos eram modernistas. Quando viram parnasianos, viro maluco. Augusto e Haroldo, embora se dizendo contra a geração de 45, são supra sumo dela, o máximo de formalismo. Eu, que entro como um selvagem fora de época, vestido de sertanejo no meio da metrópole, crio uma confusão em meio disso e saio fora. E qual é a geração política? A de Vianinha, do teatro que almeja a participação política. Acabo por me inserir na geração seguinte, que começa a atuar nos anos 60. E enfrento o mesmo dilema: como fazer uma literatura politizada de alta qualidade.**

_ E quanto à relação com o partido comunista? Outros escritores jornalistas antes tiveram uma aproximação com o PCB e romperam ou se desiludiram, como Oswald, Drummond e Graciliano. O que faz com que nos anos 60 o PC volte a assumir um papel tão importante na cultura brasileira?

_ **Num primeiro momento, nesta etapa anterior, o partido é a revolução. Como já disse Sartre, a Revolução Soviética muda o mundo. É como uma lua a atrair todo um oceano, aumentando as marés. É o sonho da mudança, da justiça social, de mudar tudo. Criticamente, você depois vê que esta palavra “revolução” é vazia e contraditória, antidemocrática. Fatores que depois ficam evidentes: se eu faço uma revolução em nomes dos pobres, ela se justifica. Depois eu instauro uma ditadura. É um momento de descoberta da classe operária, dos miseráveis. Mudar isso é a**

utopia que estava na cabeça do Drummond, do Graciliano, do Mário Pedrosa. Como Drummond era menos fantasista, ético e personalista demais, saiu logo. Esse sonho é da geração deles.

_ Em que ele é diferente do da geração dos anos 60?

Não é a mesma utopia. Não é mais URSS, é Cuba. A Revolução Cubana conseguiu romper com o imperialismo e incendiou a América Latina. Marx dizia que a sociedade propõe o que é possível ser realizado. Não propõe o impossível. Quando Cuba faz a revolução aqui do lado, com meia dúzia de caras, tudo passou a ser possível. Todo mundo sabia que aqui havia latifúndio, camponês com fome. Nós que descobrimos isso? Não, a geração de Graciliano já falava disso. Mas é que depois deles veio uma geração que não discutia essas questões, mas a subjetividade e o individualismo. Eu era concretista, mas de repente a realidade me mostra que eu sou brasileiro. Então, o que estou fazendo aqui? Sou filhote de Rimbaud? Que porra eu sou?

_ Mas muda também o foco, não é mais tanto o camponês, mas o miserável urbano que vira o foco da literatura?

_ O fator deflagrador do processo social continua sendo a reforma agrária, mesmo quando se fala de crescimento urbano. O problema da urbanização é consequência da miséria do campo. Quando Cuba fez sua revolução, achamos que poderíamos também. E isso deflagra o golpe militar. Porque esse podemos também tinha que aprender que não podemos não. Francisco Julião veio para mim dizendo que tinha 300 mil homens armados prontos para fazer a revolução e tomar o poder. Fui chamado a participar. Cheguei a fazer parte do Conselho Nacional das Ligas Camponesas. Até descobrir que aquilo ali era um despautério, uma loucura, e Julião um ingênuo. Aí veio o golpe e acabou com tudo.

_ Quais as melhores lembranças que guarda do jornalismo?

_ Uma das melhores foi como redator da primeira página do *Diário Carioca*. O jornal tinha como característica a irreverência, a liberdade. O diretor, Pompeu de Souza, era um sujeito muito bem-humorado. Além da objetividade, era um jornalismo muito engraçado. Inventava assuntos malucos, como a história do gavião que estava comendo os pombos da Candelária. Isso rendeu muita primeira página. O jornal era feito com humor. Eu me formei nessa escola.

Hoje, os jornais cobrem todos os mesmos assuntos. Só as colunas são diferentes. Mas o jornal estava falindo. Então, o Carlos Castello Branco me indicou a Odylo Costa, filho, que tinha ido para o JB fazer uma grande renovação naquele que era um jornal de classificados, e fui trabalhar como chefe do copidesque. Revia os textos e fazia os títulos. A renovação do jornal, sobretudo a gráfica, começou no Suplemento Dominical. Como um subversivo que vai infiltrando seus pares, sugeri que convidassem o Amílcar de Castro. É assim que se faz a história: um grupo de pessoas que pensa igual e quer incutir uma idéia nova, propagando-a. O Reynaldo Jardim adorou e começou ele próprio a fazer igual, de maneira às vezes até mais audaciosa e irreverente. Isso criou problema com a direção, novamente a história do branco, papel sobrando (Gullar é capaz de recitar de cor legendas e títulos feitos naquela época como se fossem estrofes de seus versos).

_ Foi uma época áurea do jornalismo.

_ Foi a época áurea do copy. O corpo de redatores era repleto de estrelas, pessoas que você fica pensando como podiam ter sido copidesques. Hoje, praticamente acabou a

figura do redator, assim com a do pauteiro e a do revisor. Atribuições foram todas para o editor, cada vez mais novos, responsável por tudo e ainda fazem reportagem. Daí porque o jornal é tão mal escrito, tem erros terríveis de português.

_ O que mais mudou?

_ Nessa época começou outra grande transformação: o horário. Quando trabalhava no *Diário Carioca*, saía de lá 1h da manhã. No *Diário de Notícias*, por volta de meia-noite. Não havia necessidade de fechar cedo, quanto mais notícias do dia pudesse colocar, melhor. O que determinou a mudança foi a expansão da circulação do jornal para fora da cidade. “Não pode perder o embarque”, ouvi muito isso. Com isso, essa coisa do jornalista boêmio saía de madrugada para tomar um chope antes de dormir acabou. O jornal fecha cada dia mais cedo. Antes, havia o matutino e o vespertino. O Globo era vespertino e a Tribuna da Imprensa também. O transporte foi determinante para virarem todos matutinos. Com isso, praticamente acabaram os bares que marcaram a minha geração, Vermelhinho, Jangadeiros, Fiorentina, etc.

IVAN ÂNGELO

Data de nascimento

Nasci em Barbacena, Minas Gerais, em 1936.

Atividades profissionais

Meu primeiro livro ganhou o prêmio Cidade de Belo Horizonte, em 1959. Só foi publicado, com o título de *Duas Faces*, em 1961. De 1959 até 1965 trabalhei nos jornais e revistas mineiros *Diário da Tarde*, *Correio de Minas*, *Diário de Minas*, revista *Alterosa*. Fui repórter, editor e cronista. E também redator da TV Itacolomi e da ASA Criação de Publicidade.

Eu me transferei para São Paulo em 1965, convidado para trabalhar no *Jornal da Tarde*. Fui fundador do JT, onde fui editor de Artes, secretário de redação, coeditor-chefe e hoje sou crítico de televisão.

Fui roteirista da TV Globo em 1981, da série “Plantão de Polícia”. Escrevi também roteiros para a série de TV “Joana”.

Sou cronista da revista *Veja* São Paulo.

Livros publicados:

Duas faces - contos - Editora Itatiaia, 1961.

Prêmio Cidade de Belo Horizonte de 1959.

A Festa - romance - Editoras Vertente (1976), Summus (1979) Geração (1996).

Prêmio Jabuti, 1976.

(Traduzido nos EUA: *The Celebration* (Avon); na França: *La Fête Inachevée* (Flammarion); na Austria: *Das Fest* (Residenz))

A casa de vidro – novelas - Editoras Cultura (1979) e Geração (1996)

(Traduzido nos EUA: *The Tower of Glass*; no México: *La Casa de Vidrio*, em antologia de autores brasileiros)

A Face horrível – contos - Editora Nova Fronteira, 1986

Prêmio Associação Paulista de Críticos de Arte.

O ladrão de sonhos – contos - Editora Ática, 1995

Amor? – novela - Companhia das Letras, 1996
Prêmio Jabuti.

Pode me beijar se quiser – romance - Editora Ática, 1997
Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte 1997, categoria Romance Juvenil.

História em ão e inha - infantil, em versos - Editora Moderna, 1997

O vestido luminoso da princesa – infantil - Editora Moderna, 1998

O comprador de aventuras – crônicas - Editora Ática, 2000

Livros institucionais para empresas e entidades:

85 anos de cultura
História da Sociedade de Cultura Artística
Editora Studio Nobel, 1998

Verde amarelo/bleu blanc rouge
Banco Francês e Brasileiro
DBA, 1998

Trabalho, coragem, pioneirismo, superação
Bradesco
DBA, 1999

Basf 90 anos
BASF
DBA, 2001

1 – Em 1904, João do Rio publicou “O momento literário”, uma enquete em que perguntava aos intelectuais brasileiros, entre outras coisas, se a atividade jornalística era prejudicial ou não a um aspirante a escritor. Qual seria sua resposta à pergunta?

Se o cerne da pergunta é se a atividade jornalística é prejudicial ou não a um aspirante a escritor, a resposta é definitivamente não. Nenhuma atividade é prejudicial ao escritor, a menos que lhe tome tempo e idéias necessários ao seu escrever. Qualquer experiência enriquece o escritor. As linguagens de quaisquer atividades de uma época (pintura, cinema, jornalismo, medicina, futebol, bandidagem, comércio, psiquiatria, polícia etc etc) enriquecem a literatura de cada período, justamente pela apropriação que os escritores fazem dessas linguagens. Refiro-me a escritores que não se submetem a elas, antes as dominam e transformam. 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 60 reciclou o new journalism e a pop art, a dos anos 80 incorporou a linguagem e os modos do mercado financeiro e

da publicidade, e a dos anos 90 infelizmente, buscando o sucesso dos espetáculos, copiou as estruturas do videoclipe e dos roteiros de cinema e de tevê. Não se pode dizer que houve prejuízo, a não ser no último caso, quando a literatura se colocou num papel subserviente, submeteu-se em vez de submeter.

No caso atual, é preciso considerar o estágio pobre da linguagem do jornalismo impresso, que sofre influência do jornalismo superficial da televisão. Aí, no caso, não há nada de enriquecedor, de fecundador na linguagem jornalística. Na época de João do Rio, sim, havia necessidade de um certo arejamento, de um abalo nas hostes beletristas, e o jornalismo, em vez de prejudicar, pôde até ajudar. Se fosse prejudicial, tantos clássicos antigos e modernos que se dividiram em atividades jornalísticas não seriam o que são: Machado, Bilac, Graciliano Ramos, Monteiro Lobato, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Ferreira Gullar, Antônio Callado e tantos outros.

Mas há um caso em que escrever para jornal prejudica o escritor. É o caso do cronista, daquele que tem de usar a sua capacidade de tecer enredos e ficções, de criar personagens e de recriar a sociedade, colocando-a a serviço de uma produção cotidiana, fugaz, fácil de ser compreendida pelo grande público leitor de jornais, tangenciando os problemas mais profundos.

O jornal prejudica, ainda, quando desgasta fisicamente o escritor e o entrega cansado à sua atividade criativa ou aos seus estudos e especulações.

2 – Na sua opinião, o jornalista é um escritor? O jornalismo é uma vocação ou um ofício? E a literatura?

Não gosto dos conteúdos da palavra vocação. Remetem a um chamado divino, uma convocação, uma missão recebida. Há uma unção passadista, um cheiro de incenso nessa palavra. Faz-se o que se faz por gosto, por jeito, por ter uma habilidade que torna aquele fazer prazeroso ou compensador, e por esse fazer proporcionar, a quem o faz bem, destaque e reconhecimento.

Sim, o jornalista é um escritor, mas não é um criador. É escritor no emprego da ferramenta, no sentido drummondiano de que luta com palavras. Ele transcreve, reproduz, copia, descreve, argumenta, passa objetos do real-concreto para a linguagem simbólica das palavras. Isso exige também habilidade, talento, correção gramatical _ mas não é arte. O médico e o engenheiro que escrevem tratados também são escritores, mas não criadores. A língua inglesa usa "writer" para o universo geral dos que escrevem, e "author" para o escritor-criador (pena que modernamente os dois conceitos começam a se misturar).

3- Pretendia ser escritor quando ingressou no jornalismo?

Quando ingressei no jornalismo já era escritor. Fui inicialmente convidado para fazer uma coluna de livros no *Diário da Tarde*, de Belo Horizonte, em 1958, porque escrevia, fazia parte do grupo de jovens escritores da cidade que ficou conhecido como Geração Complemento. Depois, quando fui convidado para ser repórter no mesmo jornal, já tinha um livro de contos concorrendo ao Prêmio Cidade de Belo Horizonte, em 1959. Então, eu me tornei jornalista porque era escritor-criador, ficcionista, sabia escrever. Antes da obrigatoriedade corporativa dos cursos de jornalismo, as redações alimentavam-se de escritores.

4- Como concilia as duas atividades? Tem ainda outra?

Concilio mal. Perco muito tempo com inutilidades como a televisão, que tenho de ver para comentar. Uma obra como um romance exige tempo livre pela

frente, não se escreve nos intervalos. Os intervalos de um romance é que deveriam ser preenchidos com pequenas coisas. Outra atividade não tenho, além do amor. Mulher, filhas, e vem um neto por aí. Pessoas queridas merecem renúncias, senão não vale a pena ser pai, marido. Não sou daqueles gênios que bradam "minha obra em primeiro lugar!" e o resto se der.

5 – Por quais editorias trabalhou? Alguma preferência especial pela de cultura? Não só cultura. Fui repórter de geral por um curto período, em Minas, e tive uma longa fase como secretário de redação no *Jornal da Tarde*, em São Paulo. Foi a minha mais fase como profissional. Hoje, talvez eu não me sentisse muito atraído pelas editorias de cultura. A área da cultura, nos jornais, foi entregue à indústria cultural, principalmente televisão, discos e cinema comercial, e aos espetáculos pop. Hoje em dia, até moda tem mais espaço do que literatura. Era uma área prestigiada, de bom diálogo com o público culto, mas hoje os suplementos vão desaparecendo. Até livro de prestígio é o que vende. Mercado é a palavra-chave, inclusive na cultura.

6 _ Convive ou conviveu com outros escritores jornalistas? Convivi e convivo com ficcionistas jornalistas. João Antônio, Ignácio de Loyola Brandão, Roberto Drummond, Marçal Aquino, Luiz Ruffato e muitos outros. Não me lembro de casos marcantes.

7 - Linguagem: o jornalismo oferece um aperfeiçoamento formal ou bloqueia? Creio que já disse alguma coisa sobre isso, lá para trás. Creio que todas as linguagens são úteis para o escritor. A pintura, por exemplo, a composição de um quadro, pode ensinar muita coisa ao escritor. A música. O cinema: nossa, como já trabalhei com o cinema! Assim, o jornalismo também oferece soluções, sacadas, coisas que o leitor muitas vezes nem percebe. Mas a linguagem é completamente diferente. O jornalismo tem regras que são ditadas pelo diretor de redação ou pelo dono ou pela tradição do jornal. O escritor não tem regra nenhuma de fora, só as que ele se impõe de acordo com seus objetivos pessoais. Ele não tem de ser objetivo, quanto mais subjetivo, melhor. Faz um discurso de indivíduo para indivíduo. Já a linguagem do jornalismo é a de um coletivo de profissionais, a serviço dos negócios de um grupo empresarial, dirigida a uma fatia bem ampla da população. Se o escritor-jornalista compreende essa diferença, não se perde.

8 – Profissionalização – o jornalismo permite a sobrevivência financeira do escritor ou o afasta de seu caminho? Ao longo da nossa história, um grande número de escritores tem usado o jornalismo para sobreviver. Escrever é o que ele sabe fazer, é a sua ferramenta de trabalho. Se é mal-pago, tem de trabalhar dobrado e rouba horas da literatura.

9 – Visibilidade, ingresso no mercado editorial, maior penetração nos círculos intelectuais compensam fatores negativos, como a falta de tempo, por exemplo, ou o pouco espaço para a sensibilidade numa redação? Se um escritor depende do corporativismo dos colegas de redação para ter visibilidade no meio literário, alguma coisa vai mal na literatura dele. Além do mais, círculos intelectuais universitários menosprezam jornalistas

literatos, a menos que estes se imponham pela qualidade.

10 – Liberdade de pensamento – esta foi uma das razões que o levaram à literatura? Não, esta não foi uma das razões que me levaram à literatura. Comecei a escrever num período de muita liberdade no país, a era de JK. O que me moveu, creio, foi o desejo de criar enredos e personagens, de jogar com palavras para encantar os outros _ fascinação que eu próprio experimentava ao ler. Eu queria fazer aquilo. O que me levou a escrever foi a leitura.

11 - O que faria o livro superior ao jornal?
Estamos falando de livros de ficção, certo? Então, essencialmente, seria a linguagem.

12 – Faça sua própria lista de prós e contras:
Pró-jornalismo: salário, prestação de serviço à coletividade, alguma influência nas decisões do cotidiano, diálogo relativamente quente com a população, maior contato com hábitos e costumes diferentes, participação maior na vida da cidade; contra: tendência para a superficialidade, busca do sensacional, suga demais os profissionais, encanta e ao mesmo tempo decepciona.

13 - De alguma forma (linguagem, estrutura ou temática) o jornalismo influenciou a sua literatura?

Influência, não. Não tenho em boa conta a linguagem jornalística, a estrutura é linear e pobre em termos de literatura, a temática fornece elementos que a própria vida urbana oferece. Tenho usado alguma coisa do jornalismo de forma paródica, ou irônica, ou como pastiche. Mas aí é um recurso consciente, não é uma influência. Assim como já usei poesia, rádio, documentos coloniais, tudo com a mesma intenção plástica.

JOSÉ LOUZEIRO

Data de nascimento

setembro de 1932, em São Luís, Maranhão.

Atividade profissional

Aos 16 anos eu me iniciei no jornalismo (*O Imparcial*), na condição de “aprendiz” (não era conhecido o termo estagiário) de revisor gráfico. Em janeiro de 1954 transferi-me para o Rio. Trabalhei, inicialmente, na *Revista da Semana* e como foca em *O Jornal*, da Cadeia dos *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand. Posteriormente, passei pelas redações da *Revista da Semana*, *Manchete*, *Diário Carioca*, *Última Hora*, *Correio da Manhã* (no Rio) e, em São Paulo, pela *Folha* e o *Diário do Grande ABC*. Fui repórter de polícia durante mais de 20 anos.

Em 1958 fiz minha estréia na literatura com o volume de contos intitulado *Depois da Luta*.

Meu primeiro trabalho no cinema aconteceu em 1976, como co-roteirista do filme *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, romance homônimo de JL, lançado em 1975, pela editora Civilização Brasileira de Ênio Silveira.

Meus livros mais conhecidos são: *Infância dos mortos*, argumento do filme *Pixote*; *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (título homônimo no cinema); *Aracelli, meu amor*; *Em carne viva*, lembrando o drama de Zuzu Angel e de seu filho Stuart Angel,

morto na tortura, na década de 60. Entre os infanto-juvenis: *A gang do beijo*, *Praça das dores* (um *remember* dos meninos assassinados na Candelária, em 1993), *A hora do morcego* (Ritinha Temporal) e *Gugu Mania*.

Em outubro de 97, em São Paulo, lancei a biografia de Elza Soares - *Cantanto Para Não Enlouquecer*. Logo depois escreveu *O anjo da fidelidade*, um estudo da trajetória de Gregório Fortunato, o guarda-costas de Getúlio Vargas.

Sou autor de 43 livros e considerado o criador, no Brasil, do gênero intitulado romance-reportagem. No cinema assinei, como roteirista, dez longas-metragens, dos quais pelo menos quatro se tornaram populares: *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, *Pixote*, *O caso Cláudia* e *O homem da capa preta*. Atualmente, coordeno para a Editora Nova Fronteira, a coleção de romances policiais intitulada *Primeira Página*.

1. Em 1904, João do Rio publicou O momento literário, uma enquete em que pertungava aos intelectuais brasileiros, entre outras coisas, se a atividade jornalística era prejudicial ou não a um aspirante a escritor. Qual seria sua resposta à pergunta de João do Rio?

O jornalismo, em termos literários, é a “salvação da lavoura”. Por meio dele nos livramos da literatice de escritores chatos, tão chatos que se imaginam gênios.

2 - Na sua opinião o jornalista é um escritor? O jornalismo é uma vocação ou um ofício? E a literatura.

O jornalismo é o começo saudável para quem deseja ser escritor. A diferença entre o ficcionista e o jornalista é: o primeiro produz, afobado, de olho no fechamento do jornal. O segundo deve fazer pelo menos uns 10 tratamentos do que rabiscou antes de entregar os originais ao editor. A literatura também termina sendo um ofício, desde que o autor trabalhe, profissionalmente. Eu me considero um profissional, sindicalizado.

3 - Pretendia ser escritor quando ingressou no jornalismo?

Nunca quis ser nada. Sou produto de uma sucessão de acasos. Mas, quando me vi numa redação, gostei e fiquei. Foi onde aprendi a ler direito e passei a me interessar pelos livros.

4 - Como concilia as duas atividades? Tem ainda outra?

Tenho algumas. O jornalismo é minha fonte de informação. Foi através dele, como repórter de polícia, durante mais de 20 anos, que aprendi a conhecer melhor o mundo em que vivo e a mim mesmo. Sou diretor-cultural da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), dou aulas de dramaturgia nos cursos Usina de Roteiro e no Tempo Glauber, cuido o melhor que posso de meus livros e atualmente coordeno uma coleção de romances policiais - *Primeira Página* - para a Editora Nova Fronteira, juntamente com Carlos Augusto Lacerda e Carlos Barbosa.

5 - Em quais editorias trabalhou? (o autor compreendeu errado a pergunta)

Como colaborador, participei das equipes que produziram as enciclopédias Barsa e Delta Larousse. A primeira, na década de 70, dirigida por Bolívar Costa e a segunda, sob a responsabilidade de Antônio Houaiss. Tenho livros editados por diversas casas: Nova Fronteira, Ediouro, Francisco Alves, Moderna, Editora do Brasil, Bertrand e, brevemente, pela Mondrian.

6 - Convive ou já conviveu com outros escritores jornalistas? Relate discussões, casos interessantes, momentos marcantes.

Convivi com dois grandes jornalistas-escritores: Antônio Callado e Nelson Rodrigues. O primeiro, no saudoso Correio da Manhã. Do Nelson, fui colega, em Última Hora, durante pelo menos uns 5 anos. Curiosidade de Callado: era de pouco falar, mas quando se zangava fazia discursos. Se por algum motivo, no auge da irritação, dizia alguma coisa que pudesse ferir alguém, o que era raro, no dia seguinte se desculpava. Nelson Rodrigues não costumava se desculpar de nada. Acabava de escrever uma página de sua coluna intitulada *A vida como ela é ...*, queria que nós, do copidesque, parássemos o que estávamos fazendo para ler. Líamos, fingindo não gostar. Ele ficava pê da vida. Mas eu tinha e tenho carinho especial por Nelson e por Callado, gênios da literatura de língua portuguesa.

7. Em quais editorias trabalhou? (também não compreendeu a pergunta)

Na de Castelinho (Carlos Castelo Branco), no velho *Diário Carioca*. Tive como colegas José Ramos Tinhorão, Carlinhos de Oliveira, Hélio Pólvora, Milton Coelho da Graça e o saudoso Juarez Barroso. Depois daí, não participei mais de “editoriais”, como hoje se tende. Integrei “turmas” que entravam e saíam dos jornais, seguindo o redator-chefe nosso amigo.

Há prós e contras o jornalismo.

8 - Ele oferece um aperfeiçoamento formal (linguagem) ou bloqueia?

Jornalismo só faz bem, inclusive à saúde. Quando voltar a ser jovem (acredito na reencarnação) serei repórter novamente.

9 -Profissionalização. Permite a sobrevivência financeira do escritor ou o afasta do seu caminho?

O jornalismo abre caminho. Cabe ao candidato a escritor cultivar a virtude da humildade e aproximar-se dos que sabem para aprender com eles. Se vamos ganhar muito dinheiro com isso, é o que menos importa. Importante, mesmo, é fazer o que gostamos; o que fazemos com alegria. Criar personagens, para mim, é um ato extraordinário. O escritor tem essa oportunidade. Alguma coisa que o aproxima do divino. Depois disso, dá para se preocupar tanto com o vil metal?

10 - Liberdade de pensamento. Esta foi uma das razões que o levaram à literatura?

Sem dúvida. Pensei em me tornar escritor graças ao golpe de 64. Sai para fazer uma reportagem (*Folha de S.Paulo*) sobre meninos de rua “jogados fora” pela polícia paulista no município mineiro de Camanducaia. A censura reduziu minha matéria a uns 20 linhas. Deixei a redação, voltei para o Rio, escrevi o romance *Infância dos mortos*, de onde foi tirado o filme *Pixote*.

11 - O que faria o livro superior ao jornal?

O livro é elaborado com mais vagar. Com muitos tratamentos. O jornal é o flagrante. A notícia imediata. Em compensação, lança, diariamente, uma porção de temas de interesse de certos escritores.

12 - De alguma forma (linguagem, temática, estrutura, etc.) o jornalismo pode ter afetado sua ficção?

Felizmente, sim. Sou acusado, inclusive, de ser o criador, no Brasil, do “romance-reportagem”. Mas isso não é verdade. Apenas escrevi o livro *Lúcio Flávio, o passageiro*

da agonia, que abriu essa vertente literária. O responsável pelo slogan foi o saudoso Enio Silveira que já está no céu.

ZUENIR VENTURA

(entrevista feita pessoalmente em 12 de fevereiro de 2002)

Nascimento: 1 de junho 1931 – Além Paraíba – Minas Gerais

Formação educacional:

Letras Neolatinas, Faculdade de Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil

Livros publicados:

1968: o ano que não terminou. São Paulo: Companhia das Letras, 1988

Cidade partida. São Paulo: Companhia das Letras, 1994

Inveja: O mal secreto. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

Cultura em transe (em colaboração com Heloisa Buarque de Hollanda e Elio Gaspari). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000

Chico Mendes: crime e castigo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

As vozes do golpe. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Atividade jornalística

Ingressei como arquivista na *Tribuna da Imprensa*, em 1956. Eu não queria ser jornalista, nem pensava nisso. Queria ficar lendo meus livros. Mas o Hércio Martins, que me levou para lá, dizia que eu deveria treinar o texto jornalístico. Um dia, o Carlos Lacerda, que era o diretor, pediu ao arquivo um texto sobre o Camus, que era a minha paixão. O texto fez algum sucesso e começou a correr a lenda que o contínuo do arquivo era um gênio. Na verdade eu não era contínuo nem muito menos gênio. De repente, eu estava na redação ganhando quatro vezes mais. Não tinha como recusar. Paralelamente, trabalhava em *A História em Notícia*, do Amaral Neto. Em 1960, ganhei uma bolsa de estudos do governo francês para passar um ano estudando no Centro de Estudos de Formação de Jornalistas. Depois, fiz longa carreira por órgãos de imprensa como *Correio da Manhã*, *Fatos e Fotos*, *Diário Carioca*, *O Cruzeiro*, *Veja*, *Visão*, *Isto É*, *Jornal do Brasil*, onde dirigi o *B Especial* e criei o *Idéias*. Sempre na edição e sempre fazendo jornalismo cultural. É o que eu gosto. Se pudesse, parava de escrever e ia ler. Mesmo quando era chefe de sucursais, tinha gosto especial pela área cultural.

Fui também professor da Escola de Comunicação da UFRJ.

Brinco que minha carreira é uma pirâmide invertida. Depois do primeiro livro, passei de chefe a repórter e cronista. Hoje sou colunista de *O Globo*, *Época* e do site no.com

1 - Como responderia à pergunta de João do Rio: a atividade jornalística é prejudicial ou não a um aspirante a escritor?

_ Eu diria que não. O Hércio dizia para mim, quando eu ainda estava no arquivo, você tem que escrever para jornal que vai te fazer muito bem. Você vai se disciplinar. Comecei num momento em que havia um rigor muito grande na linguagem jornalística. Era uma reação a toda a subjetividade dos anos 50, quando veio o lead, depois da guerra. Aprendi a trabalhar com as categorias fundamentais e indispensáveis ao texto jornalístico: o sujeito e o predicado, considerando que adjetivos e advérbios são complementares e dispensáveis. O que é fundamental é o sujeito e a ação. O jornalismo da época era assim: para usar um adjetivo você tinha quase que fazer um memorando

implorando a Carlos Lacerda. Era algo banido. Isso me deu uma disciplina muito grande, uma economia de linguagem. Você trabalha com pouco, não desperdiça, expurga sua linguagem de qualquer gordura. O risco é transformar economia em penúria. Quando chega a um ascetismo total, fica uma linguagem pobre. O jornalismo faz muito bem para quem trabalha com a palavra, exige um trabalho de seleção, de rigor na escolha do material. Você aprende a economizar a palavra. Da mesma forma que na vida, uma experiência de pobreza faz com que você valorize a riqueza que venha a ter, acontece também no jornalismo.

Haveria uma influência da literatura nesse processo de depuração, mesmo antes da implantação do lide? Qual o papel dos escritores realistas e modernistas nessa depuração?

_ Nunca tinha pensado nisso, mas vejo que o processo de limpeza da linguagem vem da literatura, sim. Escrever é cortar palavra. Sobre tudo no Graciliano. Veja bem, a Semana de 22 também fez um trabalho de inclusão do insignificante, do cotidiano. O jornalismo, quando eu comecei, só falava dos grandes temas, do macro. Os cronistas, o Rubens, os mineiros, os capixabas, introduziram o insignificante, a amendoeira, o homem de frente para o mar. Toda uma percepção. A semana trouxe também o humor. A matéria prima tanto do jornalismo quanto da literatura é a mesma: a palavra. O cuidado é para essa economia, esse despojamento, não se transformar em penúria. Porque aí é um desastre.

_ **O jornalista é um escritor? O jornalismo é uma vocação ou um ofício?**

_ É um ofício. Eu nunca tive vocação. Hoje, já velho, não consigo me imaginar fazendo outra coisa. Minha vocação era mais geral, ligada às ciências humanas.

_ O jornalismo é um gênero literário?

Acho que o jornalismo tem autonomia estética. É um perigo quando a literatura entra no jornalismo. Para o jornalismo, João do Rio foi mais importante que Machado de Assis. Quem é que fez entrevista? Foi João do Rio. Bilac esteve em Paris e nunca passou por sua cabeça entrevistar o Zola. Quem foi fazer entrevista de rua, quem subiu os morros, quem trouxe a matéria foi João do Rio, com suas matérias sobre religiões, drogas. Acho que o que é específico do jornalismo é o contato com a realidade, o corpo-a-corpo com o real. A partir dos anos 80/90, a gente tinha muito nítida a diferença entre jornalismo e literatura. Nas minhas aulas, dizia jornalismo é realidade, fala de um fato verificável. Literatura trabalha com a imaginação.

A partir dessa época, há uma mistura de planos. O que é realidade? A discussão vem de outras áreas e acabou se refletindo de uma forma curiosa no jornalismo.

Exemplo, meu livro *Inveja: o mal secreto* brinca com essas fronteiras, com a arrogância do jornalista que diz: o que eu escrevo é verdade. O jornalismo não é o território da verdade, há sempre subjetividade, recriação. Essas fronteiras ficaram muito nítidas nos anos 60, como reação ao jornalismo mentira, de Davi Nasser & Cia. O lide era uma tentativa de aprisionar naquela fórmula a realidade. O mito da objetividade foi muito bom, num primeiro momento, porque livrou o jornalismo do nariz de cera e da mentira (o que era pior, o jornalista não dizia que estava mentindo, inventava dizendo que estava falando a verdade). Mas, num segundo momento, o mito foi ruim porque fez o jornalista acreditar que poderia ter esse nível de objetividade. Lembro-me de uma frase de Godard dizendo que a câmera pode ser de esquerda ou de direita. Se uma máquina pode ser a

favor ou contra, só mudando o ângulo, imagine o que não se pode fazer com a linguagem, que está encharcada da nossa subjetividade.

A reação foi a mistura de planos, em vários níveis. O autor brinca com o leitor. O que ele pensa que é realidade, não é, é justamente o inverossímil. Minha experiência com *O mal secreto* foi exatamente essa. Não digo quais personagens e situações são reais ou não. No plano da linguagem, a dimensão estética é tão ou mais importante que a dimensão semântica. Mesmo no jornalismo. É diferente uma matéria que te dá emoção de outra que só te dá informação. Informação pura e simples você tem na internet. Há um fenômeno muito interessante hoje que é esse hibridismo.

- É o caso também de *Santa Evita*.

Pois é, só depois fui me dar conta disso.

_ Quando você começou a escrever o livro foi pensando em fazer algo assim?

_ Não, foi rolando. Eu não queria fazer ficção, pesquisei muito. Mas, quanto mais pesquisava, mais via que tudo já tinha sido escrito. E eu sou jornalista, não sou sociólogo, psicanalista, antropólogo. Eu sei contar histórias. Até que me toquei que, mais do que o que eu encontrava, a ida a certos lugares, o fato de conhecer certas pessoas, era o mais interessante. No jornalismo, a gente não conta o processo, só conta o resultado. Às vezes, você chega na redação e conta o que aconteceu e é muito mais legal do que a matéria que sai publicada. Então resolvi falar do processo. Por que não fazer um livro sobre o *making of*, não à parte, como no cinema? Mas dentro, um livro sobre alguém que estava escrevendo um livro. A partir de determinado momento, comecei a ver que teria problemas de natureza ética por ser um tema explosivo de como usar determinados personagens. Comecei a disfarçar esses personagens, misturar, tirar nomes. A partir daí, tive liberdade para criar. Foi fundamental ter tido a base das pesquisas. A literatura começa a partir de uma realidade perdida ou de uma que não existiu. Essa realidade está sempre dentro da ficção. Essa base da realidade faz bem para a ficção. Zé Rubens Fonseca é um exemplo disso. Passou noites com mendigo para escrever “A arte de andar nas ruas do Rio”. Até para transcender, para inventar, é preciso conhecer.

_ O jornalista é um escritor?

_ Hoje você precisa do mercado. Mais do que nunca. O mercado não é literário, é jornalístico, com pouquíssimas exceções. É muito difícil sobreviver da atividade literária. Hoje, Machado não teria condições de sobrevivência no funcionalismo público. Mesmo recentemente, você tinha bicos. Até os anos 60, havia uma dependência do serviço público. Otto Lara Resende foi procurador. Mas veja o caso do Cony. É o jornalismo que o sustenta.

_ Você pretende voltar à ficção?

Estou escrevendo um livro. Como pano de fundo, a Friburgo dos anos 40, a Guerra e o Estado Novo. É um livro com apuração, entrevistas. Na verdade, queria fazer não-ficção, mas é difícil. Teria que me indispor com a família, com a cidade, fazer transgressões éticas, já que algumas pessoas estão vivas, e teria que mexer na imagem que passam pela família. Optando pela ficção, tenho uma liberdade muito maior.

_ Qual é a história?

Duas irmãs que namoravam dois irmãos. Uma se casou, foi infeliz, e não deixou a outra se casar com o cunhado. Eles se separam, passam 50 anos longe. Quando o preterido

fica viúvo vai procurá-la, ela já estava com 70 anos, e eles se casam. Passam 10 anos apaixonados, como dois adolescentes, até que ela morre. O problema é que ela é minha parente. Em vez de dar o nome verdadeiro aos personagens, acho que é mais fácil embaralhar. Pegar aquela personagem que estava preso pelos dados biográficos e criar mais história para ele.

_ Afinal, o jornalista é escritor ou não?

_ Diria que sim. Achar que o escritor é só o romancista deprecia o jornalismo. O jornalismo tem uma autonomia estética e você tem hoje obras jornalísticas que são boas por si mesmas. E não têm literatura.

É um gênero literário. O que une as duas atividades é a palavra. Claro que tem graus e níveis, de um repórter quase analfabeto até um Machado de Assis. Mas fazem parte de um mesmo ofício, de dar forma à realidade ou à fantasia.

Acho que hoje acabou com os guetos, as fronteiras: isso é jornalismo, isso é crônica, é ensaio, é ficção. O jornalismo é uma forma de literatura.

_ Como concilia as atividades?

Agora, com as colunas, tenho mais liberdade. Vou para Teresópolis na quinta-feira, passo quinta, sexta e sábado escrevendo meus livros, isolado em meu apartamento. Preciso sair do Rio para fazer isso.

Escrevo as colunas na segunda, terça e quarta-feira aqui no Rio mesmo.

Não tenho organização, do tipo agora vou sentar e escrever, acredito na inspiração. Tem dia que vem mais do que outros. Apesar de ter sido treinado em redação, sou meio rebelde. Posso virar uma noite trabalhando. E ter dia em que não consigo escrever uma linha. Mas isso é com a ficção. Com as colunas é diferente. Preciso já dormir sabendo o que vou escrever. Aí sai rápido porque tenho que entregar. Mas nem sempre foi assim. Para escrever *1968*, tirei uma licença. Voltei a trabalhar no jornal só no finalzinho. Fechava o jornal às 11h da noite e escrevia até 3h na redação mesmo.

_ Conviveu com outros escritores?

_ Trabalhei com Ledo Ivo, na *Tribuna da Imprensa*, mas ele me esnobava porque eu vinha do arquivo e ele já estava de olho na Academia. Também com o José Candido de Carvalho em *O Cruzeiro*.

_ Entre a ficção e a realidade, hoje é o jornalismo que mais vende. Pode ser que ainda não tenha surgido o grande escritor jornalista da nova geração. Mas o que vai vender mesmo, ser absorvido pelo mercado, é o jornalismo, seu, Ruy Castro e Fernando Morais, é a grande reportagem que vai para a lista de mais vendidos. E não a ficção. Por quê?

_ Quando fiz 68, as pessoas me elogiavam dizendo: parece um romance. Eu preferia que me dissessem: parece uma grande reportagem. Hoje posso dizer que era um romance sem ficção. Usei muitos recursos da literatura, mas não foi nenhuma apropriação indébita. Nada naquele livro foi inventado, tudo pode ser checado. Uma das hipóteses para isso é que, após a abertura, havia uma enorme demanda de realidade, a literatura serviu de inventário da ditadura. Gabeira foi

um dos primeiros a contar o que foi escamoteado durante 30 anos. Mas a geração que escrevia durante a ditadura fazia uma literatura alegórica. Cansou. Talvez o fastio do leitor pela ficção hoje seja resíduo disso. Assim como o interesse pelas grandes reportagens. Para mim, é um mistério, porque nunca teve tanta realidade exposta como agora. Hoje, a censura é do mercado. Você publica o que quiser, você sabe tudo. Apesar dessa overdose de realidade, por que é que a realidade em livro ainda vende? Talvez isso tenha a ver com uma realidade fragmentada. Num livro, ela faz algum sentido. Talvez o leitor esteja em busca de sentido. Afinal, o jornalismo tem informação demais. O que falta é explicação.

DEPOIMENTOS 2

ANTONIO FERNANDO BORGES

Data de nascimento:

18 de dezembro de 1954

Formação educacional / profissional:

Bacharel em Comunicação (Jornalismo) pela Universidade Federal Fluminense; Mestrado na ECO / UFRJ, apenas iniciado e abandonado. E também um punhado de cursos livres: como escrever roteiros, etc. etc.

Livros publicados:

Que fim levou Brodie? (contos, 1996, Editora Record / Prêmio Nestlé de Literatura de 1997)

Braz, Quincas & Cia. (romance, 2002, Companhia das Letras).

Atividade jornalística:

Meu primeiro trabalho na vida foi também minha primeira incursão na imprensa: era revisor no velho semanário *Opinião*, no período 1973-74. Depois permaneci como revisor em outras publicações “nanicas” (assim se chamava na época), como *O Pasquim*, e também em editoras e gráficas. Depois, em sequência: redator/chefe de Redação da Editora Bloch (revista *Mulher de Hoje*); redator do Segundo Caderno de O Globo; redator da Assessoria de Marketing do (falecido) Banco Nacional) – onde comecei a mudar de “ramo” e de “sindicato” (como diziam os amigos): comecei a me interessar em escrever roteiros para vídeos institucionais e abri minha primeira pequena empresa: Fábrica de Texto. De lá para cá, com as idas e vindas, altos e baixos, investi em ser pessoa-jurídica: estou na minha terceira empresa (esta agora só minha): De Palavra, dedicada à criação de projetos editoriais e de marketing cultural para editoras e grupos corporativos (Petrobras, Ipiranga, Odebrecht). Estou também escrevendo um roteiro para cinema, o que pode se tornar uma alternativa financeira.

1 - Em 1904, João do Rio publicou “O momento literário”, uma enquete em que perguntava aos intelectuais brasileiros, entre outras coisas, se a atividade jornalística era prejudicial ou não a um aspirante a escritor. Qual seria sua resposta à pergunta de João do Rio?

Minha resposta seria dupla – ou melhor: partida ao meio. De um lado, a prática diária de escrever é sempre benéfica a um escritor: quem escreve sempre melhora de 15 em 15 minutos, como disse (mais ou menos assim) Nelson Rodrigues. Benéfica também (num plano mais circunstancial) é a projeção que a mídia pode dar à carreira do escritor. Como se trata de uma categoria bastante corporativa, estar dentro da imprensa pode ser meio caminho andado para “passar pro outro lado do balcão” – quer dizer, virar notícia.

O lado negativo: a imprensa, como se sabe, substitui essencial pelo contingente, o universal pelo conjuntural e o eterno pelo histórico. A convivência permanente e diária, durante anos e anos, com a banalidade e a frivolidade da chamada “vida como ela é” pode limitar o horizonte intelectual do escritor, cujo compromisso me parece ser, acima de tudo, com o mergulho nos mistérios metafísicos” da vida. Nem é à toa que a literatura moderna (não só no Brasil, mas em todo o mundo ocidental) é dominada por escritores que privilegiam o realismo “descritivista” voltado para problemas sociais, quer dizer, circunstanciais. Mas, para ficarmos no âmbito brasileiro contemporâneo, eu daria dois exemplos de escritores “soterrados” pelo exercício diário/profissional do jornalismo: Nelson Rodrigues e Paulo Francis – ambos melhores no jornalismo do que na ficção.

2 - Na sua opinião, o jornalista é um escritor? O jornalismo é uma vocação ou um ofício? E a literatura?

Na acepção mais geral da palavra no *Houaiss* (“aquele que escreve”), a resposta é: sim. Mas na definição 2, mais restritiva, do mesmo dicionário, a coisa muda de figura: escritor é, no caso, o “autor de obras literárias, culturais, científicas etc., esp. o ficcionista”.

Jornalismo é um ofício que requer especialização e adestramento, como toda atividade “artesanal”. Mas claro que para muita gente ela também representa uma nobre vocação – e das mais românticas. É o caso do repórter, que sonha em buscar a verdade dos fatos, como o filósofo (na verdade, o intelectual, em geral), procura buscar a verdade, *sob* ou *para além* dos fatos. Pena que o dia-a-dia das redações e os interesses extra-verdade se encarreguem de jogar por terra os melhores sonhos de qualquer um. Aí, as alternativas são: a fuga, a submissão ou (pior dos casos) um amargo cinismo.

E a literatura? Tirando as exceções de quem busca apenas prestígio, dinheiro ou o domínio de mais um instrumento para “transformar o mundo” (caso da literatura engajada), não há dúvida de que a Literatura é uma nobilíssima vocação. Para se ter uma idéia: no imaginário da Idade Média, o escritor/poeta era considerado uma das “quatro formas superiores de existência” (superiores em termos espirituais, bem entendido), juntamente com o religioso, o filósofo e o guerreiro.

3 - Pretendia ser escritor quando ingressou no jornalismo?

Se for olhar para trás, posso dizer que já pretendia ser escritor desde a adolescência, época em que lia muita literatura e recebia elogios e incentivos das professoras de Português por minhas redações.

Definida essa precoce vocação, logo me vi às voltas com um baita problema: que profissão exercer na vida, já que não era rico nem esperançoso herdeiro. O jornalismo acabou me parecendo, na época, a atividade mais afim com o que eu

pretendia – sobretudo por aquilo que me parecia ser seu “alto teor intelectual”. Pobre de mim!

4 - Como concilia as duas atividades? Tem ainda outra?

Atualmente, como já mencionei acima, trabalho por minha conta, como pessoa jurídica – com todas as vantagens (ser dono de seus horários, mais do que um empregado de carreira) e desvantagens (a montanha russa financeira). Acho que foi só assim que pude afinal escrever livros que considere dignos de virem a público. Antes disso, considero os livros que escrevi (nas horas vagas) como literalmente impubescíveis – tanto que não os preferi jogá-los fora eu mesmo, para não correr o risco de se transformarem em “valiosos inéditos” depois da minha morte.

Minha participação na imprensa hoje se limita a colaborações esporádicas, como resenhista e articulistas em jornais e sites.

Outras atividades? Bem, minha *expertise* na escrita tem me rendido alguns convites para dar cursos sobre técnicas de redação – e, pelo meu razoável desempenho em sala de aula, pergunto-me se desde o início não deveria ter sido escritor. (Mas logo eu mesmo respondo: sempre fui muito tímido para isso.)

5 – Em quais editorias trabalhou?

Além do período mais longo no jornalismo diário, que (felizmente) pude exercer no Segundo Caderno do Globo, tive breves (e desastrosas) incursões na Editoria de Esportes do Globo (terrível para alguém indiferente a futebol como eu) e na editoria Nacional/ Internacional do Dia (desastre ainda maior, onde fui parar por circunstâncias e necessidade e de onde fui logo “defenestrado” por ser “elitista demais” para o posto. Ufa!).

6 – Convive ou já conviveu com outros escritores jornalistas? Relate discussões, casos interessantes, momentos marcantes.

Cronologicamente, minha geração profissional não me colocou em contato com muitos exemplares dessa problemática espécie. Durante minha passagem pelo *Segundo Caderno*, tive a oportunidade de conviver com três grandes poetas: Tite de Lemos, Alvaro Mendes e Ivan Junqueira (hoje acadêmico). Era engraçado, às vezes patético, alternar conversas sobre literatura e filosofia com jornadas de fechamento: saíamos de Eliot para a necessidade de fazer títulos e legendas para matérias sobre um novo show da Blitz, por exemplo. Sinceramente, era um conflito.

Há prós e contras o jornalismo. Qual a sua opinião?

7 - Linguagem – Ele oferece um aperfeiçoamento formal ou bloqueia?

A linguagem do jornalismo é, sem dúvida, muito mais pobre do que a gama de ricas possibilidades da literatura – em termos formais, temáticos e de vocabulário. Nesse sentido, o hábito do jornalismo pode ser limitante. Prova disso é que, quase sempre, a primeira incursão de jornalistas na literatura peca pela pobreza vocabular, frasal, temática. Etc. E isso não é de hoje: compare-se o Machado de Assis dos romances e contos com o das crônicas diárias e semanais de seu ganha-pão. Há um abismo entre os dois. Claro que existem exceções, e é possível alguém fazer grande literatura com vocabulário restrito e secura formal – mas para isso deve-se tomar a “providência” de ser um Graciliano Ramos, por exemplo...

8 - Profissionalização – Ele permite a sobrevivência financeira do escritor ou o afasta do seu caminho?

Uma boa carreira profissional pode garantir a sobrevivência financeira da porção jornalista, não necessariamente a do escritor. Quase sempre, o que acontece é que a oportunidade de uma remuneração melhor traz a contrapartida de um envolvimento integral, com elevada carga horária, etc. – afastando o escritor de suas chances de escrever literatura a fundo. Na verdade, só três coisas podem garantir a sobrevivência do escritor: fortuna pessoal; sucesso de vendas (como escritor); vocação para uma vida frugal e franciscana; uma determinação férrea.

9 – Visibilidade, ingresso no mercado editorial, maior penetração nos círculos intelectuais são fatores que compensam fatores negativos, como a falta de tempo, por exemplo, ou o pouco espaço para a sensibilidade artística numa redação?

Mais uma vez, trata-se de uma decisão pessoal – e acho que não existem regras gerais nesse caso. A sobrevivência do espírito e a sobrevivência financeira dependem da determinação obstinada de quem realmente quer escrever a sério. A certa altura, o escritor que realmente se sente chamado pela sereia da vocação terá que tomar uma decisão vital e intransferível – para não perder seu ideal. Ou então nada mais vai valer a pena.

10 – Liberdade de pensamento – Esta foi uma das razões que o levaram à literatura?

Sem dúvida! E a vontade de transcender a miséria de nossa condição (e não estou falando de condições econômico-sociais): a fragilidade, a incerteza, o enigma da existência humana. Em nenhum outro lugar, fora da literatura, vi a chance de encontrar respostas para estas indagações que me assolavam desde a infância. Falo de pensar e escrever com a liberdade de criar personagens, tramas, mundos. Publicar, diante disso, já é secundário. Escrever é a grande aventura. Emily Dickson e Kafka, por exemplo, dois gênios, morreram praticamente inéditos.

11 – O que faria o livro superior ao jornal?

Sua durabilidade (de conteúdo, é claro) e sua conseqüente permanência. O conteúdo de um livro é uma aposta no eterno e no absoluto, enquanto o jornal vive das circunstâncias e suas notícias envelhecem muito mais rápido do que o papel em que vêm impressas.

12 – Faça sua própria lista de prós e contras.

Não haveria muito a acrescentar aos prós-e-contras já embutidos neste questionário. Apenas lembraria uns poucos pontos a mais:

Contra: a pressa e a superficialidade inerentes à lógica industrial do jornalismo; e a excessiva politização do mundo em que a visão jornalística pode aprisionar o candidato a escritor – o que é fruto das vitórias da sociologia sobre a filosofia e a metafísica, no conjunto do pensamento contemporâneo.

Pró: a autodisciplina, a consciência de que é preciso terminar afinal uma tarefa.

13 – De alguma forma (linguagem, temática, estrutura, etc...) o jornalismo pode ter afetado sua ficção?

Por tudo que deixei registrado aqui, não resta dúvida de que, na encruzilhada jornalismo x literatura, tomei a segunda estrada, praticamente abandonando uma carreira jornalística a que não faltaram oportunidades profissionais (antes dos 30, eu teria chegado a editor no Globo). Ou seja, foi uma decisão pessoal: impedir que o jornalismo atrapalhasse minha vocação literária.

Mas é inegável que os anos de jornalismo, suando diariamente a camisa, contribuíram para a minha capacidade de concentração, treinaram minha escrita, apuraram a frase. Negar isso seria ingratidão e mentira.

ARNALDO BLOCH

Data de nascimento

20/04/1965

Formação educacional/profissional

Comunicação Social pela ECO-UFRJ, Jornalismo
IAG Master na PUC, especialização em Marketing
Estágios em Paris Match e L'Express

Livros publicados (título, data e editora)

Amanhã a Loucura (1998, Nova Fronteira)
Talk Show (2000, Companhia das Letras)
Fernando Sabino/Reencontro (2000, Relume Dumará-Perfis do Rio)
Participação na coletânea *13 Histórias de Amor* com o conto "Lição de Química" (2001, Nova Alexandria)

Atividade jornalística (primeiro trabalho/atividades realizadas/cargos

ocupados/órgãos de imprensa/cargo atual)

Repórter e redator da revista *Manchete* (entre 1987 e 1989)

Apresentação de projeto para revista *Manchete Rio* (1990)

Editor da revista *Sétimo Céu* (1990-1991)

Correspondente de *Manchete* e representante de Bloch Editores em Paris
(março 1991 a outubro 1993)

Editor do Caderno Boa Chance, do *Globo* (1993 a 1995)

Chefe de Redação da Sucursal de São Paulo do *Globo* (1996-1998)

Editor do Segundo Caderno do *Globo* (1998-2000)

Editor Executivo de Cultura do *Globo* (2000)

Repórter especial do *Globo* (2000-2001)

1 - Em 1904, João do Rio publicou "O momento literário", uma enquete em que perguntava aos intelectuais brasileiros, entre outras coisas, se a atividade jornalística era prejudicial ou não a um aspirante a escritor. Qual seria sua resposta à pergunta de João do Rio?

É prejudicial e é benéfica. Prejudicial porque apropria-se do tempo prático e psicológico necessário para exercer, plenamente e com vagar, a literatura. É prejudicial porque deprime saber que não se vive de literatura. Porque fecha horizontes. É benéfica por proporcionar instrumentos valiosíssimos para o trato do texto, para a capacidade de concisão. O espírito de "edição", transposto inteligentemente para o universo literário, fornece uma visão "espacial" da estrutura do trabalho que facilita sua concepção e o seu

acabamento.

2 - Na sua opinião, o jornalista é um escritor? O jornalismo é uma vocação ou um ofício? E a literatura?

O jornalismo é um ofício que se exerce ora por vocação, ora por necessidade, ora por circunstância aleatória. Ao exercer o jornalismo factual (informativo, investigativo, reflexivo ou de "agenda") o jornalista, na maior parte das vezes, não é escritor, a não ser que, se espaço houver, dedique-se a alguma invenção, o que é raro. Ao enveredar pelo jornalismo de crônica ou o columnismo, eventualmente se está exercendo uma forma de literatura. Mas, claro, o jornalista não é, automaticamente, escritor, assim como o jornalista sequer é, automaticamente, jornalista. Em outras palavras, apesar de a Ana Arruda ter ensinado na faculdade o contrário, a meu ver o jornalismo escrito não pode ser considerado gênero literário a não ser em casos muito, muito especiais.

3 - Pretendia ser escritor quando ingressou no jornalismo?

Sempre pretendi ser escritor, independentemente do jornalismo, assim como sempre aspirei ser jornalista, independentemente da literatura, e desejei ser músico, independentemente do jornalismo e da literatura. O contato com a família Bloch, detentora de um (ex)império de comunicações, o clima das redações e das gráficas, esse ambiente todo fez nascer o gosto pelo jornalismo. Já a influência do meu pai, voraz leitor, o hábito de escutar as histórias da família e seu folclore - um grupo gigantesco de judeus russos criados na malandragem e na boemia carioca - e o cruzamento da família com figuras da intelectualidade e das letras brasileiras inocularam o vírus da literatura. Outro sonho, a música, mereceu anos de estudo. Hoje ainda pratico piano, sax, violão e tento compor.

4 - Como concilia as duas atividades? Tem ainda outra?

Para conciliá-las, tive que mudar minha trajetória no jornalismo, que estava sendo conduzida para uma carreira de executivo e, após uma guinada, voltou-se para o ato de escrever com certa liberdade de rotina, o que facilitou as coisas (refiro-me ao momento em que me tornei repórter especial). Paralelamente, faço um pouco de música e tenho desenhado muito, em pastel e materiais mistos. A nova rotina permitiu que encontrasse mais tempo para dedicar tanto à literatura quanto, homeopaticamente, a estas atividades muito mais prazerosas que jornalismo e literatura que, por vezes, funcionam como válvulas de escape das indescritíveis pressões (e depressões) advindas da atividade de escrever.

5- Por que escolheu a editoria de cultura?

Não escolhi, as coisas foram se encaminhando nesta direção ao mesmo tempo contra e a favor da minha vontade. Antes, durante quase quatro anos, trabalhei na área de economia e, em São Paulo, em todas as áreas, gerencialmente.

6 - Convive ou já conviveu com outros escritores jornalistas? Relate discussões, casos interessantes, momentos marcantes.

Sim, muito com o Cony, que lia meus textos de garoto, desde os 11 anos, contos curtos. Fazia anotações, incentivava, dava dicas sobre exercícios de narrativa, brigava com minha mãe quando ela torcia o nariz para minhas noites em claro diante da máquina, preocupada com minha saúde. Uma vez me convidou para conhecer sua biblioteca, eu com uns 13 anos. Fez lista de livros básicos e definiu-se como uma

espécie de Goya: de dia pintava cenas da corte (referia-se ao trabalho na Manchete) e, à noite, retratava monstros engolindo crianças (a literatura). De alguma forma, isto tem a ver com o que estamos discutindo. Eu tinha admiração bovina por ele. Falando em bovino, tive um rápido contato com Nelson Rodrigues, por essa época: cismeiei que seria dramaturgo, escrevi uma peça ("Noves fora, tudo"), mandei para ele. Recebeu-me em Copacabana num final de tarde, a irmã assistindo novela das seis. Tenho certeza que não leu a peça, ou pelo menos não passou das primeiras páginas. Disse: "Lê, lê, lê muito. Lê Tolstoi, lê isso, lê aquilo." Depois me levou à porta dos fundos e disse: "Deus te abençoe". Ele tinha sido um grande amigo do meu pai, que produziu a primeira montagem de *Sete gatinhos*, um estrondoso fracasso.

Há prós e contras o jornalismo. Qual a sua opinião?

7 - Linguagem - Ele oferece um aperfeiçoamento formal ou bloqueia?

Eu diria que mais aperfeiçoa do que bloqueia. Sobretudo quando o jornalista/escritor é alguém comprometido com a criação, a invenção, a quebra de expectativas, a "subversão", ele vai ser ferramenta de aperfeiçoamento, terreno de exercício, produtor de poder de síntese e de capacidade de análise de estrutura.

8 - Profissionalização - Ele permite a sobrevivência financeira do escritor ou o afasta do seu caminho?

Permite, eventualmente, a sobrevivência financeira do ser humano. Quanto ao escritor, tende a afastá-lo de seu caminho, pois o tempo se torna mercadoria escassa. Em casos raros, entretanto, ocorre o contrário, e o jornalismo acaba catapultando a carreira literária.

9 - Visibilidade, ingresso no mercado editorial, maior penetração nos círculos intelectuais são fatores que compensam fatores negativos, como a falta de tempo, por exemplo, ou o pouco espaço para a sensibilidade artística numa redação?

Não compensam, a não ser em raríssimos casos de simbiose milagrosa.

10 - Liberdade de pensamento: essa foi uma das razões que o levaram à literatura?

Sim. A maior razão, entretanto, foi uma necessidade brutal de criar, um forte narcisismo (do qual venho tentando me livrar para amadurecer a escrita), e o prazer de escrever (que transforma-se em sofrimento transitório quando nos conscientizamos dos nossos limites).

11 - O que faria o livro superior ao jornal?

Não consigo estabelecer este tipo de hierarquia, uma vez que não ponho os dois produtos numa mesma categoria de gênero. No essencial, são atividades diferentes, com meios e fins distintos. Basicamente, o jornal deve buscar a verdade. O livro, deve fugir dela e, quando muito, tangenciar uma verdade filosófica.

12 - Faça sua própria lista de prós e contras

Acho que, pelas respostas do questionário acima, que traz proposições bastante abrangentes, dá para depreender esta lista. Seria repetitivo listar os prós e contras.

13 – De alguma forma (linguagem, temática, estrutura, etc...) o jornalismo pode ter afetado sua ficção?

(Não respondeu)

BERNARDO AJZENBERG

Data de nascimento

21 de janeiro de 1959

Formação educacional/profissional

Formado em jornalismo pela faculdade Cásper Líbero.

Livros publicados (título, data e editora)

Carreiras Cortadas, 1989, Francisco Alves

Efeito Suspensório, 1993, Imago

Goldstein & Camargo, 1994, Imago

Variações Goldman, 1998, Rocco

A Gaiola de Faraday, 2002, Rocco

Participação em coletâneas de contos.

Atividade jornalística

Trabalho como jornalista desde 1977, quando fui contratado pela Centro de Informações da Gazeta Mercantil, como pesquisador/arquivista. Fui repórter e redator do Correio Popular, Última Hora, Transporte Moderno. Na revista Veja, fui editor-assistente de Nacional. Na Folha de S.Paulo, onde estou desde 1987, fui secretário-assistente de Redação (editor da Primeira Página), Secretário de Redação, diretor do Banco de Dados, diretor da Agência Folha, diretor de Conteúdo da Folha Online, ocupando atualmente a função de ombudsman do jornal.

1 - Em 1904, João do Rio publicou “O momento literário”, uma enquete em que perguntava aos intelectuais brasileiros, entre outras coisas, se a atividade jornalística era prejudicial ou não a um aspirante a escritor. Qual seria sua resposta à pergunta de João do Rio?

Considero prejudicial, sim, na medida em que se trata de duas linguagens em última instância opostas entre si.. A mente do jornalista funciona e deve funcionar de modo diferente da mente do escritor. Na inevitabilidade, porém, de se exercerem ao mesmo tempo as duas atividades, o ideal é conseguir extrair do jornalismo alguns aspectos que podem ajudar na literatura. Refiro-me à capacidade de observação, à precisão na narrativa de certas cenas mais detalhadas e, de certo modo, à capacidade de resolver com alguma rapidez problemas de construção sintática. Mas não há dúvida de que são duas atividades muito diferentes e de que o escritor pode ser facilmente esmagado pelo jornalista.

2 - Na sua opinião, o jornalista é um escritor? O jornalismo é uma vocação ou um ofício? E a literatura?

Não. O jornalista é um jornalista. Jornalismo é um ofício, que requer técnicas e talento, como qualquer outro ofício. Literatura, no sentido estrito do termo, é arte, portanto não tem a natureza de um ofício, embora alguns escritores possam incorporá-la, também, como tal.

3 - Pretendia ser escritor quando ingressou no jornalismo?

Não. Mas, antes de pretender ser jornalista, pretendia, sim, ser escritor.

4 - Como concilia as duas atividades? Tem ainda outra?

Concilio organizando meu tempo de forma radical, reservando, sempre, um espaço para o fazer literário, mesmo diante da rotina massacrante que o jornalismo impõe. Questão de vontade e de disciplina.

5 – Em quais editorias trabalhou?

Educação e Ciência, Exterior, Primeira Página, Nacional, Geral.

6 – Convive ou já conviveu com outros escritores jornalistas? Relate discussões, casos interessantes, momentos marcantes.

Não tenho essa convivência, a não ser de modo muito esporádico. Certa vez o Carlos Heitor Cony, por exemplo, me disse: publique a tua ficção sem medo, que nem Shakespeare tinha noção, ao escrever, que estava criando um “Hamlet”. Acho que essa é uma espécie de “irresponsabilidade saudável” típica do jornalista.

Há prós e contras o jornalismo. Qual a sua opinião?

Há prós e contras também na literatura. Minha opinião é de que isso existe em toda atividade humana. O jornalismo brutaliza as pessoas, mas ao mesmo tempo as torna mais ligadas à realidade. A literatura faz o contrário, torna o homem mais sensível, mas, ao mesmo tempo, tende a prendê-lo num mundo virtual.

7 – Linguagem: ele oferece um aperfeiçoamento formal ou bloqueia?

Bloqueia. Se não tomar cuidado, o escritor acaba esmagado, esteticamente, pelo jornalista. Este é obrigado a internalizar regras de escrita e de raciocínio das quais o escritor precisa justamente se livrar para poder criar com originalidade e ênfase no inédito.

8 – Profissionalização: ele permite a sobrevivência financeira do escritor ou o afasta do seu caminho?

A realidade, no nosso país, é que ela permite a sobrevivência financeira. Secundariamente, por razões óbvias, afasta-o de seu caminho. O segredo está em saber resistir a esse afastamento.

9 – Visibilidade, ingresso no mercado editorial, maior penetração nos círculos intelectuais são fatores que compensam fatores negativos, como a falta de tempo, por exemplo, ou o pouco espaço para a sensibilidade artística numa redação?

Esses fatores são reais, mas não creio que eles “compensem” fatores negativos. Muitas vezes acabam sendo eles próprios negativos, pois nem sempre a visibilidade e o acesso são garantia de divulgação do trabalho. Há momentos em que, pelo contrário, o jornalista precisa provar para seus colegas que tem valor, também, como escritor. Mais do que alguém que seja apenas escritor.

10 – Liberdade de pensamento – Esta foi uma das razões que o levaram à literatura?

Não. A principal foi a possibilidade de criar uma outra realidade e, assim, escapar da realidade real, que muito desagradava, e ainda desagrada.

11 – O que faria o livro superior ao jornal?

Não acho o livro superior ao jornal. São produtos, creio, incomparáveis entre si. Cada um com sua natureza própria.

12 – Faça sua própria lista de prós e contras

Tenho dificuldade para responder a essa questão, pelo que afirmei nas questões 11 e 6 (segunda parte).

13 – De alguma forma (linguagem, temática, estrutura, etc...) o jornalismo pode ter afetado sua ficção?

Acho impossível que isso não ocorra. Mesmo um dentista que faça ficção será influenciado, ao escrever, pela experiência de cuidar do dente das pessoas. Basta ver o célebre caso Kafka. Mas também creio ser difícil apontar como e onde essa influência se faz notar. Seria, esta, uma função dos críticos e estudiosos, a rigor. De imediato, é inegável que algumas figuras de linguagem, e até mesmo alguns lugares-comuns ou estruturas preestabelecidas usados pelo jornalista tendem a invadir o texto do escritor. Esse talvez seja o maior perigo.

BERNARDO CARVALHO

Data de nascimento:

05/09/1960

Formação educacional/profissional:

Comunicação/jornalismo (PUC-RJ), mestrado em cinema (ECA-USP)

Livros publicados:

Aberração (1993)

Onze (1995)

Os Bêbados e os Sonâmbulos (1996)

Teatro (1998)

As Iniciais (1999)

Medo de Sade (2000)

Nove noites (2002)

Mongólia (2003)

todos pela Companhia das Letras

Atividade jornalística (primeiro trabalho/atividades realizadas/cargos ocupados/órgãos de imprensa/cargo atual)

Crítico de cinema da revista *Isto É* (1984), repórter do caderno Ilustrada (*Folha de S. Paulo*, 1986), editor do suplemento de ensaios Folhetim (1987-1989), correspondente FSP em Paris (1990), correspondente FSP em Nova York (1991-1993), repórter especial FSP (1993-1995), colaborador e colunista FSP (1998-2002)

1 - Em 1904, João do Rio publicou "O momento literário", uma enquete em que perguntava aos intelectuais brasileiros, entre outras coisas, se a atividade jornalística era prejudicial ou não a um aspirante a escritor. Qual seria sua resposta à pergunta de João do Rio?

Acho que não é prejudicial, se ele souber distinguir as coisas.

2 - Na sua opinião, o jornalista é um escritor? O jornalismo é uma vocação

ou um ofício? E a literatura?

O jornalista pode ser um escritor, mas jornalismo não é literatura.

3 - Pretendia ser escritor quando ingressou no jornalismo?

Pretendia ser cineasta.

4 - Como concilia as duas atividades? Tem ainda outra?

Trabalho em casa. Não sou um caso típico.

5 - Por que escolheu a editoria de cultura?

Não escolhi. Queria fazer cinema, surgiu a oportunidade de ser crítico de cinema numa revista e de lá para cá nunca mais deixei de escrever em jornais.

6 - Convive ou já conviveu com outros escritores jornalistas? Relate discussões, casos interessantes, momentos marcantes.

Não convivo e não convivi com escritores jornalistas.

Há prós e contras o jornalismo. Qual a sua opinião?

7 - Linguagem - Ele oferece um aperfeiçoamento formal ou bloqueia?

Não bloqueia. Mas é preciso saber distinguir, entender que literatura não é comunicação.

8 - Profissionalização - Ele permite a sobrevivência financeira do escritor ou o afasta do seu caminho?

As duas coisas. Tudo depende do tipo de escritor.

9 - Visibilidade, ingresso no mercado editorial, maior penetração nos círculos intelectuais são fatores que compensam fatores negativos, como a falta de tempo, por exemplo, ou o pouco espaço para a sensibilidade artística numa redação?

Cada caso é um caso. Não dá para generalizar. Pode compensar ou não do ponto de vista psicológico. Depende do que você está procurando. Mas isso não tem nada a ver com literatura. Tem a ver com a sua vaidade ou satisfação pessoal.

10 - Liberdade de pensamento - Esta foi uma das razões que o levaram à literatura?

Não. Ninguém faz literatura para escrever o que não pode dizer nos jornais. Eu, por exemplo, posso pensar e dizer o que bem entender no jornal. Se fosse por isso, não precisava da literatura.

11 - O que faria o livro superior ao jornal?

Nada. A diferença é que o jornal tem uma utilidade e a literatura não.

12 - Faça sua própria lista de prós e contras

???

13 - De alguma forma (linguagem, estrutura, temática) o jornalismo influenciou sua ficção?

Para mim, a influência do jornalismo na literatura não tem nada a ver com a linguagem, mas com a experiência. O jornalismo permite entrar em contato com pessoas e situações sobre as quais você não faria a menor idéia se não fosse pelo pretexto da reportagem. Ele funciona como uma fonte de histórias e experiências. Nesse caso, ele pode ter um papel vital e decisivo para literatura. Não é, porém, uma exclusividade do jornalismo. Outros escritores podem se servir da experiência da medicina ou de qualquer outra profissão que os faça entrar em contato com um mundo que não é o deles. O importante é que não haja regras. Qualquer meio de contato com outras pessoas e situações é interessante para a literatura.

CADÃO VOLPATO

Data de nascimento

28/12/56

Formação educacional/profissional

Jornalismo - Escola de Comunicações e Artes da USP, de 1975 a 1982.

Livros publicados

Ronda noturna (contos), 1995, Iluminuras

Dezembro de um verão maravilhoso (contos), 1999, Iluminuras

Geração 90 – Manuscritos de Computador (antologia, vários autores), 2001, Boitempo

Atividade jornalística

Comecei como revisor no jornal *Leia Livros*, fui checador, repórter na área de cinema da *Veja*, editor do caderno de Turismo da *Folha de S. Paulo*, editor da *SET*, editor da *Interview*, redator-chefe da *Capricho* e editor de Cultura da revista *Época*.

1 - Em 1904, João do Rio publicou *O momento literário*, uma enquete em que perguntava aos intelectuais brasileiros, entre outras coisas, se a atividade jornalística era prejudicial ou não a um aspirante a escritor. Qual seria sua resposta à pergunta de João do Rio?

Acho que é prejudicial, mas é só uma impressão. Poucos jornalistas são bons escritores – de verdade (estou fazendo um esforço para me lembrar deles). Escrever, para mim, é difícil (pelo menos o que eu acho que deve ser escrito). E os jornalistas sempre partem de uma facilidade: a de lidar com a palavra no dia-a-dia. Sei que é bobo, mas escrever tem um quê de sagrado para mim. Por isso não escrevo caudalosamente, nunca.

2 - Na sua opinião, o jornalista é um escritor? O jornalismo é uma vocação ou um ofício? E a literatura?

Jornalismo é uma profissão. Jornalista acha que é escritor (todos temos um livrinho). A proximidade com o poder nos faz cínicos e ao mesmo tempo auto-confiantes. Isso não é literatura. Literatura é uma vocação, porque não se aprende na escola (graças a Deus).

3 - Pretendia ser escritor quando ingressou no jornalismo?

Pretendia, como todo mundo. Mas não me considero escritor, porque não é um ofício. É como esses sujeitos que se dizem “poetas”, como se fosse ocupação. Eu não assumo publicamente a minha “escritoriedade” – tenho pudor.

4 - Como concilia as duas atividades? Tem ainda outra?

Bom. Eu apresento um programa de TV. Também sou letrista e vocalista de um grupo chamado Fellini. Isso ajuda na hora de disfarçar a vocação (acho que a tenho, mas ela não se realizou).

5 – Em quais editorias trabalhou? Alguma razão especial para escolher a de cultura?

Turismo foi a única fora da área de Cultura. Quanto ao fato de os jornalistas antigos irem para outras editorias que não Cultura, Acho que tem a ver com um certo romantismo dos escritores jornalistas. A vontade de viver a experiência a ser relatada, sei lá. Aquela história de corpo-a-corpo com a vida do João Antônio. Mas a profissão mudou muito. O João, por exemplo, era um bom jornalista escritor. Hoje, trabalhando em Cultura, os jornalistas escritores conhecem uma outra realidade: os colegas fazem qualquer coisa para serem conhecidos, ninguém convive bem com a indiferença da mídia, ninguém quer saber de se dedicar a algo que não vai ser comentado. Sei lá, vai ver que isso é que é o certo. Mas ainda acho que a modéstia é uma virtude.

6 – Convive ou já conviveu com outros escritores jornalistas? Relate discussões, casos interessantes, momentos marcantes.

Argh, tenho pavor de escritores jornalistas. Mas conheço um que admiro. Ou melhor, dois: Rodrigo Naves e Marçal Aquino.

O Rodrigo sempre fez questão de ser revisor. Virou o maior crítico de arte do Brasil e um tremendo ficcionista (*O Filantropo*, Companhia das Letras).

O Marçal é um boa praça e está afastado do jornalismo. Eles, mais o Joca Reiners Terron, que não é jornalista, são os únicos com quem consigo falar sobre literatura.

Há prós e contras em relação ao jornalismo. Qual a sua opinião?

7 - Linguagem – Ela oferece um aperfeiçoamento formal ou bloqueia?

Jornalismo tem regras, Literatura não devia ter. Eu sou livre quando escrevo minha ficção.

8 - Profissionalização – Ele permite a sobrevivência financeira do escritor ou o afasta do seu caminho?

Eu não possuo outra habilidade que não a de trabalhar com a palavra. É isso que me sustenta. Mas seria bom ter outra profissão, porque o jornalismo é pura vaidade.

9 – Visibilidade, ingresso no mercado editorial, maior penetração nos círculos intelectuais são fatores que compensam fatores negativos, como a falta de tempo, por exemplo, ou o pouco espaço para a sensibilidade artística numa redação?

Acho que ser jornalista só atrapalha – se vc. não passa o tempo usando suas influências, coisa que é comum na profissão (é aquela história de falso poder). Eu não consigo pedir favores para uma coisa tão pessoal como a literatura. Ao mesmo tempo, uma pequena vingança: escrevo na redação sempre que posso.

10 – Liberdade de pensamento – Esta foi uma das razões que o levaram à literatura?

Sim. Liberdade é a palavra.

11 – O que faria o livro superior ao jornal?

O livro é sempre mais livre.

12 – Faça sua própria lista de prós e contras.

Acho que o jornalismo só tem contras, mas estou falando como alguém que nunca pegou no pesado, nas editoriais mais sangrentas e emocionantes. Vai saber. A realidade a maior parte das vezes é mais intrigante que a ficção.

13 – De alguma forma (linguagem, temática, estrutura, etc...) o jornalismo pode ter afetado sua ficção?

Espero que não. Mas nunca se sabe. Tenho uma fixação por clareza que é típica dos profissionais. Só que nem sempre a clareza é fundamental. Então, busco a liberdade de escrever para mim mesmo (os escritores não gostam de falar assim, mas estou convencido de que escrevem – vá lá, escrevo – para eles mesmos).

CARLOS HERCULANO LOPES

Data de nascimento

23/10/56, em Coluna, MG

Formação educacional/profissional

Jornalista- Registro Profissional: 2.188/MG- Fenaj, formado em 1979

Livros publicados (título, data e editora)

O sol nas paredes, contos, 1980, 3 edição, Editora Pulsar

Memórias da sede, contos, 1982, Prêmio de Literatura Cidade de Belo Horizonte, 1982, Editora Lemi

A dança dos cabelos, romance, prêmios Guimarães Rosa, 1984, e Lei Sarney, como autor revelação de 1987, ano da publicação, 10 edição, Editora Record

Sombras de julho, romance, primeiro lugar na Quinta Bienal Nestlé de Literatura Brasileira, 1990, levado ao cinema por Marco Altberg, 13 edição, Editora Atual

O último conhaque, 1984, romance, 3 edição, editora Record

Coração aos Pulos, contos, 2001, Editora Record

O pescador de latinhas, crônicas, Editora Record, 2002.

Entre BH e Texas, crônicas. Editora Record, 2004.

Vestido, romance, Geração Editorial, 2004.

Atividade jornalística (primeiro trabalho/atividades realizadas/cargos ocupados/órgãos de imprensa/cargo atual)

Primeiro trabalho: quando estudante, em 1976, foi secretário do Destaque, suplemento literário do extinto Jornal de Minas; em seguida, 1977, free-lance do Jornal de Casa; indo em 1979 para o Estado de Minas, onde ficou até 1989, saindo em seguida. Depois de um período fora do jornalismo, voltou novamente para o Estado de Minas, em 1995, onde hoje trabalha no Caderno de Cultura, como repórter.

1 - Em 1904, João do Rio publicou “O momento literário”, uma enquete em que perguntava aos intelectuais brasileiros, entre outras coisas, se a atividade jornalística era prejudicial ou não a um aspirante a escritor. Qual seria sua resposta à pergunta de João do Rio?

Pelo contrário, nunca achei que a atividade jornalística fosse prejudicial ao escritor, ou aspirante. Se o mesmo tiver sensibilidade para observar e filtrar toda a gama de informações que, diariamente, chega às redações, com certeza poderá usar muito disto na literatura. Mas é necessário um cuidado, já que a linguagem jornalística é uma, e a literária outra. E é aí que muita gente acaba se perdendo.

2 - Na sua opinião, o jornalista é um escritor? O jornalismo é uma vocação ou um ofício? E a literatura?

O jornalista, em si, não é um ficcionista, já que o jornalismo, na mais pura expressão da palavra é uma coisa, e a literatura outra, completamente diferente. Não dá para confundir as duas coisas, embora elas possam se ajudar mutuamente, como bons vizinhos.

3- Pretendia ser escritor quando ingressou no jornalismo?

Particularmente sempre fui, e continuo sendo, muito mais escritor do que jornalista. Nunca fui um repórter de campo, destes de correr atrás das matérias, querer dar um furo, estas coisas, que são fundamentais na profissão. Sempre fiquei mais dentro da redação, fazendo matérias mais elaboradas e mais frias. Atualmente, como trabalho no dia-a-dia da redação do Estado de Minas, isto mudou um pouco, e tenho de confessar que a experiência está sendo muito boa. A obrigação de escrever diariamente, dentro de um jornal, é uma forma de disciplina muito sadia, embora cansativa.

4 - Como concilia as duas atividades? Tem ainda outra?

Não é fácil, já que fico 9, 10 horas por dia no Estado de Minas. O espaço que me sobra para a literatura é à noite, quando chego do trabalho, e não tenho como deixar de confessar de que isto, às vezes, é bastante prejudicial à minha produção literária.

5 – Em quais editorias trabalhou? Algum interesse especial pela editoria de cultura?

Sou uma cria do Estado de Minas. No início, no jornal, fiquei durante 9 anos na Editoria de Pesquisa. Depois, durante 6 anos, fui subeditor do Caderno Fim de Semana, e atualmente, depois de um período de seis anos fora das redações, estou novamente na área, como repórter do Caderno de Cultura do Estado de Minas.

6 – Convive ou já conviveu com outros escritores jornalistas? Relate discussões, casos interessantes, momentos marcantes.

O escritores jornalistas com os quais mais convivi, todos na redação do Estado de Minas, foram Wander Piroli, um mestre de todos nós, e que me deu dicas de leituras preciosas; também com Roberto Drummond, do qual fui colega no Estado de Minas. Com ele aprendi a ter fé na literatura e a acreditar no taco. Com o contista e romancista

Jorge Fernando dos Santos, do Estado de Minas, também convivo muito e, diariamente, falamos sobre os nossos projetos e sonhos literários. Não posso me esquecer também de Murilo Rubião, um dos maiores escritores do País e com o qual, durante longos anos – inclusive quando ele, que também era jornalista – foi chefe da Imprensa Oficial de Minas Gerais, tive a honra de conviver e aprender.

Há prós e contras o jornalismo. Qual a sua opinião?

É uma profissão cansativa, não tenho dúvida. Também somos (a maioria de nós), muito mal remunerados, além do que os jornalistas mais velhos, atualmente, cada vez mais têm perdido espaço nas redações. Por outro lado é uma profissão que, do ponto de vista humano, pode crescer muito a pessoas, desde que ela esteja aberta para isto.

7 - Linguagem – Ele oferece um aperfeiçoamento formal ou bloqueia?

Linguagem jornalística e linguagem de ficção, como eu já disse, não podem se misturar – são como azeite e água. Já a profissão, em si, pode bloquear a forma de um aprendizado mais profundo, já que ela, de maneira geral, não foge muito do trivial.

8 - Profissionalização – Ele permite a sobrevivência financeira do escritor ou o afasta do seu caminho?

A maioria de nós, os jornalistas/escritores, se pudéssemos, com certeza viveríamos só do nosso fazer literário. Já investi nesta utopia, e não deu certo. O jornalismo ajuda na sobrevivência, seja trabalhando em redações, ou em assessorias de imprensa – não há muito como escapar desta sina.

9 – Visibilidade, ingresso no mercado editorial, maior penetração nos círculos intelectuais são fatores que compensam fatores negativos, como a falta de tempo, por exemplo, ou o pouco espaço para a sensibilidade artística numa redação?

Não há dúvida que, como jornalista, o escritor pode, devido aos próprios colegas, conseguir um pouco mais de espaço nos jornais, dependendo de cada caso, para divulgar os seus livros. Mas isto, também, costuma ser pura ilusão. Quanto à sensibilidade artística, dentro das redações, de maneira geral ela é muito limitada.

10 – Liberdade de pensamento – Esta foi uma das razões que o levaram à literatura?

No meu caso foi por necessidade de sobrevivência interna, para exorcisar os meus demônios. Além do mais fazer análise é uma coisa muito cara e às vezes chata, quando começamos a falar das mesmas coisas. Escrever, então, é uma forma de jogar para fora o que costuma estar te corroendo por dentro. Vale a pena o sacrifício.

11 – O que faria o livro superior ao jornal?

O jornalista, no meu entender, é uma coisa completamente efêmera. Se um colega é mandado embora, ou morre, ou se aposenta, no outro dia ninguém fala mais nele. É cruel falar assim, mas é uma verdade, que a cada dia se torna ainda mais presente. Já o livro fica; se não para o grande público, pelo menos com os mais íntimos, para os parentes ou filhos, quando o seu autor não estiver mais entre os vivos.

12 – Faça sua própria lista de prós e contras

Prós- convívio diário com os colegas, novidades a cada dia, brincadeiras na redação, oportunidades de viagens, convívio com gente diferente, disciplina.

Contras- Baixos salários, cobranças às vezes excessivas, estresse diário, incidência de ler, ficar muito tempo por dia na redação, competitividade exagerada entre os colegas, etc.

13 – De alguma forma (linguagem, temática, estrutura, etc...) o jornalismo pode ter afetado sua ficção?

No meu caso, não, porque sempre tomei muito cuidado.

CINTIA MOSCOVICH

Data de nascimento

15/03/1958

Formação educacional/profissional:

Jornalismo (graduação)

mestrado em Teoria Literária

Livros publicados (título, data e editora):

O reino das cebolas (contos), de 1996, co-edição da Editora Mercado Aberto/Prefeitura Municipal de Porto Alegre (agora, em pocket, edição pela L&PM Editores)

Duas iguais: manual de amores e equívocos assemelhados (novela), de 1998, pela L&PM Editores

Anotações durante o incêndio (contos), de 2000, L&PM Editores.

Também integrou várias antologias, como Geração 90: manuscritos de computador, organizado por Nelson de Oliveira em 2001, Boitempo.

Atividade jornalística

Trabalhei inicialmente como redatora de rádio, em 1982. Logo depois, passei a realizar atividades fora do jornalismo e me afastei do ofício. Trabalhei como professora, tradutora, revisora e consultora literária. Em 1996, quando abracei a carreira de escritora, voltei ao jornalismo como assessora de imprensa, atividade à qual me dediquei algum tempo. Mas nunca perdi os vínculos com a profissão: colaborei sempre com a imprensa local, através de crônicas e resenhas. Atualmente, depois de ter sido diretora do Instituto Estadual do Livro, aceitei o convite para trabalhar como editora de livros do jornal Zero Hora. Essa é minha ocupação atual.

1 - Em 1904, João do Rio publicou *O momento literário*, uma enquete em

que perguntava aos intelectuais brasileiros, entre outras coisas, se a atividade jornalística era prejudicial ou não a um aspirante a escritor. Qual seria sua resposta à pergunta de João do Rio?

Bem. Por partes. Em tese, é mais fácil ser aspirante a escritor e jornalista do que ser escritor e jornalista; tiramos fora a palavra “aspirante”; e temos o fato consumado, já se vê. Explico-me: o aspirante a escritor ainda não tem o compromisso cerrado com a

produção, podendo dar-se ao luxo de se entregar à escrita de maneira eventual; o escritor, chegado a um determinado estágio da carreira em que já virou ou se aceitou como escritor, simplesmente não pode não escrever: é quase impossível. Entendendo-se “aspirante”; como “dileitante”, os dois podem, sim, conviver. Ao menos durante algum tempo.

Some-se a isso um fator externo, que é o da idade. Embora não seja regra (aliás, há exemplos dramáticos que testemunham justamente o contrário do que afirmo a seguir), com o avanço na carreira de jornalista e na de escritor, as exigências de uma e outra atividade aumentam. Como é o jornalismo que garante o pão na mesa, é natural que o sujeito tenha de, numa verdadeira escolha de sofia, escolher pelo trabalho que o sustenta. E a carreira de escritor fica relegada a um plano secundário. Evidente que há os sábios que conciliam coisa e outra. Mas é muito difícil. Numa pequena e apressada conclusão: creio que o jornalismo facilita as coisas para o aspirante. Ali está o sujeito lidando com as palavras, trocando espadas com os sentidos, querendo expressar-se. E no jornalismo, neste torvelinho diário em que todos nos metemos, também o drama humano se expõe ao grande e ao completo. Ao final de um dia de trabalho, mesmo o jornalista que trabalha numa página de gastronomia pode escolher sobre o que escrever em sua ficção. Certamente toda a baixaria e toda a grandiosidade da vida _ os extremos de que trata a literatura, afinal _ passaram pelos seus olhos. Claro, há de ter olhos para ver. Mas para isso se é, ou não, escritor.

2 - Na sua opinião, o jornalista é um escritor? O jornalismo é uma vocação ou um ofício? E a literatura?

O jornalismo e a literatura são parecidos, mas não são iguais. Tenho a convicção, porque trabalhei em pesquisa relacionada a oficinas de criação literária, de que a literatura é vocação, dom, chamado ou apelo. Nada a ver com metafísicas: simplesmente o indivíduo tem jeito para escrever; dê-se a isso o nome que se der. Por outro lado, o jornalismo, como a arquitetura ou a medicina, também depende de vocação. Anda não localizei bem o que determina, ou não, se um cara é vocacionado para o jornalismo. Mas SEI quando ele é.

Talvez o jornalista seja um escritor. Certamente ele, o jornalista, é um autor. Mas há coisas que diferenciam, essencialmente, coisa e outra. Sem entrar no mérito de definições, chamemos para aclarar as coisas o escritor Jorge Luis Borges, que dizia que o jornalista escreve para o momento e para o esquecimento, enquanto gostaria de escrever para a memória e para o tempo. É uma questão de diferenciar o texto jornalístico do literário. E, para complicar um pouco as coisas, temos esse gênero tão brasileiro e meio híbrido que é a crônica. Há crônicas que nascem para a morte no momento em que a tinta toca o papel. Há aquelas que nascem para a eternidade nesse mesmo instante.

3 - Pretendia ser escritor quando ingressou no jornalismo?

Sim, sempre quis. Mas nunca vinculei uma coisa com outra. Queria ficar perto do jornalismo cultural apenas porque gostava de ler. Um vício.

4 - Como concilia as duas atividades? Tem ainda outra?

Como concilio as duas coisas? Difícil, muito difícil. Me falta tempo e me falta ócio. Sem ócio, não há literatura. E quem falou que há ócio no jornalismo?

Tenho, sim, outra atividade. Trabalho como free lancer na RBS Publicações. Trabalho com textos de outrem. Jogo duro.

5 -Em quais editorias trabalhou?

No rádio, não havia editoria específica. No jornalismo, fui direto para a editoria de livros.

6 -Convive ou já conviveu com outros escritores jornalistas? Relate discussões, casos interessantes, momentos marcantes.

Sim, convivo, todos os dias. Na redação, há vários deles. Discussões acontecem todos os dias. Esqueci de dizer que costumo fazer o caminho inverso: primeiro trabalhei como escritora e depois como jornalista. O dia mais marcante foi quando o escritor Moacyr Scliar, que trabalha conosco em Zero Hora, me abraçou e me acompanhou para minha mesa, logo ao primeiro dia de trabalho. E me beijou e me disse que eu estava fazendo a coisa certa; como jornalista. Como escritora, o tempo diria.

A segunda coisa que me marca, todos os dias, são os insistentes emails que recebo de meu mestre, o escritor Luiz Antonio de Assis Brasil. Ele me pergunta sempre como anda meu novo livro. Que novo livro?

Um momento muito especial, que tenho sempre de mencionar, foi uma entrevista, longuíssima, que fiz com Modesto Carone, que traduziu, brilhantemente a obra de Kafka. Não queria que aquela entrevista acabasse nunca mais. Eram aulas de vida e de literatura; o Modesto é excepcional escritor. Depois que acabei a matéria, escrevi um conto, usando frases que ele me disse durante as sessões de entrevista. O conto está inédito, faz parte de meu novo livro; sim, há um novo livro. E dediquei o conto a ele. Foi o melhor encontro que o jornalismo me propiciou.

Há prós e contras o jornalismo. Qual a sua opinião?

Prós: fica-se mais perto da matéria-prima, a palavra. E das pessoas.

Contras: veremos na resposta a seguir. Mas o maior empecilho é mesmo relacionado ao tempo disponível. Para responder este questionário, foi uma queda de braço.

7 – Linguagem: Ele oferece um aperfeiçoamento formal ou bloqueia?

Bloqueia muitas vezes. Há uma prisão, que atende pelo nome de concisão. Embora se tenha de ser conciso na literatura, a natureza é outra. São duas coisas distintas.

8 – Profissionalização: Ele permite a sobrevivência financeira do escritor ou o afasta do seu caminho?

De que profissionalização falamos? De jornalista ou de escritor? Nunca o escritor que conseguiu profissionalizar-se distanciou-se de seu caminho.

Mas quem são os que vivem de literatura?

9 - Visibilidade, ingresso no mercado editorial, maior penetração nos círculos intelectuais são fatores que compensam fatores negativos, como a falta de tempo, por exemplo, ou o pouco espaço para a sensibilidade artística numa redação?

Sou supeita para falar porque, como já disse, fiz o caminho inverso. Quando vim para o jornalismo, já tinha nome; mesmo que em âmbito provincial; e relacionamentos dentro da área. Há um caso interessante, de uma estreante que trabalha comigo dentro da minha editoria: o caminho dela está sendo tão difícil quanto o da maioria das pessoas que não trabalha numa redação. Mas é certo que, pelo menos, se está perto daquilo que se ama.

10 - Liberdade de pensamento: Esta foi uma das razões que a levaram à literatura?

Não sei. Nunca pensei assim. Liberdade de pensamento foi algo que sempre tive comigo, dentro de mim, para mim e para minha vida. E o jornal não me tolhe a liberdade de pensamento. Penso até que se deseja isso de mim na redação, para dar uma pimenta aos textos. Mas escolhi a literatura pelo amor à literatura. Liberdade de pensamento se escolhe em outra circunstância, numa escolha de militância política, por exemplo. Minha paixão pela literatura não tem a ver com ideologias. Ela é, per si, minha ideologia, a razão de todos os meus dias. Tirando fora minha família e meus amigos, é a razão de minha vida. Aliás, sei lá se colocaria antes de tudo meus amigos e família. Mas não contem nada a ninguém, tá?

11 - O que faria o livro superior ao jornal?

Quando saio do jornal muito tarde e escuto as rotativas, tenho a certeza de que o livro é superior ao jornal. As rotativas dão a dimensão da diferença: o jornal de hoje já está velho no momento em que roda. O livro fica e fica. Se fosse diferente, a gente teria de guardar infinitamente jornais e jornais. Mas tudo é datado, tudo já aconteceu. Nos livros, tudo está acontecendo. Sempre, em tempo integral.

12 - Faça sua própria lista de prós e contras

Não consigo fazer lista de prós e contras depois do acima exposto.

13 - De alguma forma (linguagem, temática, estrutura, etc...) o jornalismo pode ter afetado sua ficção?

De maneira nenhuma, em absoluto. Falo por mim, claro. O jornalismo, embora apaixonante pelo caráter de novidade e de relacionamento interpessoal, não me deu base nenhuma para a ficção. Fazer um lide não ajuda em nada. Fazer ficção é que ajuda no lide. O jornalismo tem sua maçonaria. A maçonaria da literatura é outra história.

E tem mais: como é que a gente pode criar, em caráter perene, com 200 jornalistas se comunicando aos berros ao redor? A gente escreve para ir embora para casa. Em casa, o isolamento convida à reflexão. E o barulho mais

contudente que escuto são os passos da minha gata, a Cida, pra quem leio em voz alta os textos de ficção que escrevo.

FERNANDO MOLICA

Data de nascimento

12/02/61

Formação educacional/profissional

Jornalista formado pela Escola de Comunicação da UFRJ

Livros publicados

“Notícias do Mirandão”, 2002, editora Record

(em 1996 fui um dos jornalistas que participaram da entrevista do Betinho que foi publicada no livro “No fio da navalha”, Revan)

O homem que morreu três vezes, 2003, editora Record.

Atividade jornalística

Sucursal Rio de “O Estado de S.Paulo”, repórter entre 82 e 85;

sucursal Rio da “Folha de S.Paulo”, repórter e secretário de redação entre 85 e 90;

repórter especial entre 92 e 96;

“O Globo”, chefe de reportagem entre 90 e 91;

TV Globo, repórter especial a partir de 96 (desde 97 estou na redação do “Fantástico”).

1 - Em 1904, João do Rio publicou “O momento literário”, uma enquete em que perguntava aos intelectuais brasileiros, entre outras coisas, se a atividade jornalística era prejudicial ou não a um aspirante a escritor. Qual seria sua resposta à pergunta de João do Rio?

Posso falar no meu caso. Acho que a atividade jornalística foi fundamental para que eu pudesse ter escrito meu livro, apesar de ser um livro de ficção. Em primeiro lugar, o jornalismo me permitiu acesso a locais e a pessoas importantíssimos para que o livro viesse a existir – o livro fala de traficantes, de policiais, pessoas com quem não convivo socialmente. Esses contatos foram fundamentais para observar linguagem, gestos, lógicas de pensamento. Recorri ao jornalismo também quando procurava garantir verossimilhança ao texto. Volta e meia, diante de um impasse no desenvolvimento da trama, eu me perguntava qual seria uma saída razoável, algo que não causasse estranhamento caso viesse a ser relatado em uma futura reportagem. No jornalismo trabalhamos todos os dias com histórias que têm lógicas, por mais absurdas que sejam. Histórias com começo, meio e fim. Isso ajuda na hora de criar uma história.

Acho também que a prática do jornalismo permite uma certa agilidade ao texto e, principalmente, exige uma preocupação com o leitor - a todo o momento eu me perguntava se estava sendo claro o suficiente. Afinal, de um jeito ou de outro, no jornalismo ou na literatura, estamos contando histórias.

2 - Na sua opinião, o jornalista é um escritor? O jornalismo é uma vocação ou um ofício? E a literatura?

Jornalistas escrevem, escritor escreve - quem escreve é escritor? Não sei. No Brasil, a prática consagrou que escritor é quem escreve livro, mesmo que o livro seja uma grande reportagem. Sempre aceitei esta divisão, talvez porque eu tenha entrado no jornalismo em um momento em que a profissionalização da categoria tenha se radicalizado. Não havia mais espaço para uma etapa mais romântica, em que jornalismo e literatura podiam, muitas vezes, se confundir. Nunca tive pretensão de fazer literatura no jornalismo.

Acho que jornalismo, como a maioria das profissões, mistura vocação e ofício. Continuo tendo muito prazer em ser jornalista, ainda que a prática seja, muitas vezes, cansativa e desgastante. Na literatura talvez o quesito vocação seja mais importante – achar que tem vocação é fundamental para o sujeito topar ficar um ano debruçado em um computador, sofrendo para conseguir dar sentido e desenvolvimento a uma idéia. Isto, claro, com a quase certeza de que vai ganhar muito pouco por esta trabalhadeira. Agora, literatura para ser feita com um mínimo de qualidade, exige muito trabalho, muita ralação.

3 - Pretendia ser escritor quando ingressou no jornalismo?

Pretendia ser escritor aos 12, 13 anos. Depois, a vontade passou, acho que foi substituída por esta fantástica experiência que é a de apurar e contar histórias. Repito: de um modo geral, o jornalismo me dá muito prazer. A vontade de escrever ficção voltou muito tempo depois, de vez em quando arriscava um conto, um esboço de uma peça de teatro, mas isto ocorria de forma muito incipiente. Acho que estar trabalhando em TV há seis anos aumentou minhas saudades da palavra escrita, isto deve ter colaborado para a decisão de tentar escrever um romance.

4 - Como concilia as duas atividades? Tem ainda outra?

Estou aprendendo a conciliá-las. Escrevi meu livro no único horário disponível – uma ou duas horas pela manhã, não muito cedo. Vou tentar repetir a experiência, tomara que dê certo. Outra atividade? Cuidar da tendinite, tentar nadar duas vezes por semana, cuidar dos filhos...

5 – Em quais editorias trabalhou?

Só na Record.

6 – Convive ou já conviveu com outros escritores jornalistas? Relate discussões, casos interessantes, momentos marcantes.

Convivo com muitos autores de livros de reportagens ou que tenham relação direta com o jornalismo. Aqui mesmo no Fantástico convivo diariamente com o Geneton Moraes Neto, ótimo autor e jornalista. Não sei se porque acabei de lançar o livro – foi há três meses -, ainda não incorporei o papel de escritor, de ficcionista, minhas referências são basicamente jornalísticas, mesmo com esses colegas jornalistas/escritores acabo falando mais de jornal. É curioso, mas fala-se pouco de literatura em redações. Outro dia fui tomar um chope com outro jornalista/autor de ficção, o Sérgio Rodrigues: até que conversamos bastante sobre literatura, mas admito que, por enquanto, anda me movo com certa dificuldade nesse novo papel.

Há prós e contras o jornalismo. Qual a sua opinião?

7 - Linguagem – Ele oferece um aperfeiçoamento formal ou bloqueia?

Espero que, no meu caso, tenha permitido o aperfeiçoamento. Claro que hoje, com mais de 20 anos em jornalismo, me sinto muito mais seguro para escrever, para obter o sentido desejado das palavras. O risco do bloqueio existe, mas acho que as vantagens compensam. Não vejo minha atividade de escritor como contraditória ao meu trabalho de jornalista. Não diria também que são complementares – cada uma tem seu espaço.

8 - Profissionalização – Ele permite a sobrevivência financeira do escritor ou o afasta do seu caminho?

Outro dia disse, brincando, para o Sérgio Rodrigues que eu quero ser Ruy Castro quando crescer. Ou seja, viver de escrever livros, livros de reportagem e/ou de ficção. Não vejo como isso esse tipo de profissionalização possa atrapalhar o trabalho. Da mesma maneira que faço para a Globo reportagens sobre um determinado tema posso fazer uma reportagem para ser publicada em livro.

9 – Visibilidade, ingresso no mercado editorial, maior penetração nos círculos intelectuais são fatores que compensam fatores negativos, como a falta de tempo, por exemplo, ou o pouco espaço para a sensibilidade artística numa redação?

No meu caso, acho que sim. A diretora editorial da Record é uma jornalista, que eu conhecia de rua. Ela atendeu à minha ligação – não sei se ela tem tempo para fazer isto com todos os autores estreados que a procuram. Evidentemente, no jornalismo acabamos conhecendo muitas pessoas, isto ajuda na divulgação do livro. Mas não sei até que ponto rola uma desconfiança em relação à capacidade de um jornalista atuante produzir ficção. A própria pergunta fala em falta de “sensibilidade artística” em redação – não sei se há mais sensibilidade nas repartições públicas que abrigaram tantos e bons escritores brasileiros. Puxa, jornalista também tem coração!

10 – Liberdade de pensamento – Esta foi uma das razões que o levaram à literatura?

Não no sentido tradicional, meio senso comum, de que no jornal ou na TV eu não teria liberdade para escrever. No jornalismo, sou pago para apurar histórias que aconteceram com outras pessoas e para contá-las. Minha liberdade é limitada pelos fatos e pelo respeito que tenho que ter pela veracidade de histórias que envolvem outras pessoas, pessoas que existem: não dá para ser muito criativo tratando da vida alheia. A liberdade que se tem hoje na chamada grande imprensa brasileira é muito grande, a própria concorrência obriga que isto ocorra.

O que acho é que a literatura permite uma investigação mais profunda, uma espécie de reportagem na alma – na alma dos outros e na do próprio autor. Na literatura posso também avançar em aspectos complicados de ser abordados no jornalismo. Posso criar um delegado e mostrar que o cara é um safado – no jornalismo, isto dá um pouco mais de trabalho. A literatura me liberou também para falar de sonhos, de projetos, de emoções. Me permitiu também a possibilidade de criticar alguns aspectos do próprio jornalismo. Meu jornalista-personagem não é herói, não é um sabe-tudo.

11 – O que faria o livro superior ao jornal?

Não diria que o livro é superior ao jornal. Não saberia viver sem nenhum deles – poucas coisas me deixam mais felizes do que acordar e pegar o jornal debaixo da porta. Quando

era criança, sonhava em ser jornaleiro, para viver cercado de jornais e revistas o dia inteiro. Como diz um personagem do meu livro, reproduzindo uma expressão muito usada no Rio, cada qual com seu cada qual.

12 – Faça sua própria lista de prós e contras .

Acho que o jornalismo pode embotar, existe a possibilidade de o sujeito ficar tão fascinado por aquele universo de fatos – fatos que, muitas vezes, parecem criar um universo próprio, sem relação com o mundo exterior - que acaba perdendo o senso da realidade, como se o mundo se resumisse ao Felipão, ou ao Caetano, ou mesmo ao Banco Central. Claro que isto pode ocorrer também com o tarado por computadores ou por cirurgias cardíacas... Mas no jornalismo, o risco de nos fixarmos apenas nos fatos pode nos tornar cegos a detalhes que podem revelar mais do personagem que suas próprias declarações. Mas tudo isso pode ser usado a favor da literatura. Já falei aqui na necessidade de escrever muito, na importância de aprender a contar histórias. Acredito que o fato de estar há seis anos em televisão – gravando entrevistas e transcrevendo literalmente as falas dos personagens das matérias – pode ter me ajudado na hora de escrever os diálogos do livro.

13 – De alguma forma (linguagem, temática, estrutura, etc...) o jornalismo pode ter afetado sua ficção?

Como disse acima, acho que o jornalismo afetou bastante minha ficção, até mesmo nos momentos em que precisei radicalizar em um texto não-jornalístico. Cheguei a definir meu livro como uma “ficção jornalística”. Era importante marcar estas diferenças, até porque, na narrativa, me utilizo da transcrição de supostas notícias que narram pedaços da trama. No livro há diversas “notícias”- matérias de jornal, de rádio, de revista. Há mesmo no livro uma ironia com o discurso jornalístico, com a certa arrogância desse discurso, que se acha capaz de narrar tudo, contar tudo.

_ Seu livro, ao voltar ao tema da luta armada, só que agora ambientada num morro carioca, em que militantes se uniriam a traficantes para fazer a Revolução, teria sido atropelado pela realidade, durante o caso Tim Lopes?

_ Acho sua questão bem pertinente, válida. Mas acho que não cabe no caso do "Mirandão"; pelo próprio desenvolvimento da história. Na primeira parte do livro há um questionamento sobre a viabilidade da tal união entre esquerda revolucionária e traficantes. Há diferenças de linguagem, de métodos e, principalmente, de objetivos. Esta união acaba ocorrendo na segunda parte do livro, quando, de forma bem pragmática, os lados concluem que a união poderá lhes ser útil. Se o livro terminasse por aí, eu concordaria com sua crítica. Só que, no fim da história, tudo dá errado; fica clara a inviabilidade do tal processo. O bom andamento do trabalho revolucionário no morro mexe com interesses e acordos já sedimentados _ acordos que têm, claro, a participação de setores policiais, políticos e empresariais - e tudo desanda. Acho o livro é pessimista, já aponta para uma impossibilidade de contato entre esses dois mundos. Este pessimismo até meio cínico foi a única maneira que encontrei para fechar a história - e que tem travado, até agora, a possibilidade de um segundo romance. Temo ser ainda mais pessimista...

HELOISA SEIXAS

Data de nascimento

26/07/52

Formação profissional

Jornalismo (Universidade Federal Fluminense)

Livros publicados:

Romances:

A porta (Record, 1996)

Diário de Perséfone (Record, 1998)

Através do vidro (coleção Amores extremos, Record, 2001)

Contos:

Pente de Vênus – *Histórias do amor assombrado* (Sulina, 1995)

Pente de Vênus – E novas histórias do amor assombrado (reedição com acréscimos, Record, 2000)

13 maneiras de amar (coletânea de contos de autores vários, Nova Alexandria, 2001)

Contos mínimos (coletânea dos contos da *Domingo*, Record, 2001)

Sete vidas: sete contos mínimos de gatos (Cosac & Naify, 2003)

Pérolas absolutas (Record, 2003)

Atividade jornalística:

Comecei fazendo estágio na Rio Gráfica, onde trabalhei depois de me formar (74, 75). Passei o ano de 1976 trabalhando como tradutora freelancer e em dezembro de 1976 entrei para *O Globo*, onde fiquei por 12 anos. Lá, trabalhei como redatora e subeditora nas editorias de Internacional e Cidade. Trabalhei ainda na agência de notícias UPI e como assessora de imprensa do escritório da ONU no Rio. Atualmente trabalho como tradutora (faço também versões) freelancer, mas estou mais concentrada na literatura mesmo.

1 - Em 1904, João do Rio publicou *O momento literário*, uma enquete em que perguntava aos intelectuais brasileiros, entre outras coisas, se a atividade jornalística era prejudicial ou não a um aspirante a escritor. Qual seria sua resposta à pergunta de João do Rio?

Sem dúvida, a atividade jornalística ajuda o escritor. Embora o texto jornalístico seja de todas as maneiras diverso do texto literário, a prática da palavra justa, a busca da concisão e da objetividade obtidas com a experiência jornalística se refletirão, de forma benéfica, na hora de escrever. Até para fazer um texto derramado, over, carregado nos adjetivos (“a tara estilística”, como dizia Nelson Rodrigues), pejado de sentimento, até nesses momentos é preciso ter conhecimento e domínio do texto enxuto, que lhe dará o contraponto. A diferença básica entre um texto e outro é, na minha opinião, que a literatura, ao contrário do texto jornalístico, deve ser feita em total solidão, isto é, sem ser dirigida a ninguém. O escritor não pode pensar em quem vai ler, tem de estar absolutamente só com seus fantasmas. Caso contrário, terá vendido a alma ao demônio.

2 - Na sua opinião, o jornalista é um escritor? O jornalismo é uma vocação ou um ofício? E a literatura?

O jornalismo pode ser uma coisa ou outra. A literatura, não. A literatura não pode jamais ser só ofício, pois assim não terá verdade. Mas pode ser as duas coisas juntas

(vocação e ofício) para uns poucos privilegiados. O jornalista pode ter momentos de escritor ao fazer um texto criativo, mas isso não fará dele um escritor, esse momento será apenas uma chispa, uma centelha. Não sei de quem é a expressão, mas eu a ouvi de Elsie Lessa, uma grande cronista que, por não fazer ficção, se julgava apenas jornalista. Ouvi-a dizer um dia: “Eu não tenho a chama sagrada”. Quanto a escritor ser profissão, acho que pode ser, sim, já que vivemos numa sociedade de consumo, em que o livro é sem dúvida alguma um produto. Mas, mesmo dentro dessa realidade, o escritor precisa manter-se íntegro, livre, fiel a si mesmo, caso contrário, como eu já disse, vende a alma.

3 - Pretendia ser escritora quando ingressou no jornalismo?

Nunca pensei em ser escritora. Na verdade, tampouco pensei em ser jornalista. Meu pai, bancário de profissão, era jornalista nas horas vagas e sempre me dizia: “Seja tudo, menos jornalista. Jornalista ganha pouco”. Eu ria, pois não tinha a menor intenção de ser jornalista. Quando fiz o vestibular, pensava em fazer publicidade, mesmo assim sem muita convicção, e acabei indo parar no jornalismo quase sem querer, por uma série de razões práticas. Nunca fui repórter, sempre trabalhei na “cozinha”, e por isso não me considero uma jornalista para valer. E aí um dia, sem aviso prévio, comecei a escrever, escondida de todo mundo, movida por uma necessidade, por uma premência que não tive como contornar. Acabei me convencendo de que era escritora, mas para mim isso foi um susto, no início.

4 - Como concilia as duas atividades? Tem ainda outra?

Concilieei mal. Quando comecei a escrever, estava trabalhando em assessoria de imprensa. Mesmo sendo um trabalho mais tranquilo do que o de uma redação de jornal, por exemplo, eu tinha meus afazeres e comecei a sofrer muito, porque tinha vontade de escrever o tempo todo. Escrevia entre um trabalho e outro, ficava no escritório depois da hora escrevendo, fazia anotações enquanto estava engarrafada no trânsito. Foi muito desgastante. Num dado momento, larguei tudo para trabalhar por conta própria, mesmo sabendo que enfrentaria dificuldades, apenas para ser dona do meu tempo e poder escrever sem amarras.

5 – Em quais editorias trabalhou?

Já respondido acima.

6 – Convive ou já conviveu com outros escritores jornalistas? Relate discussões, casos interessantes, momentos marcantes.

Como mulher do Ruy Castro, tenho, perto de mim, um exemplo de alguém que concilia as duas coisas de forma magistral. Ruy é e sempre será um jornalista. Ele virou escritor porque queria escrever sobre Bossa Nova e achou que a matéria ficaria grande demais. Aí escreveu um livro. Embora ele faça basicamente não ficção, eu o considero um escritor de verdade, porque ele capaz de criar climas, atmosferas, suspense, de fazer descrições que transportam o leitor para a época da qual está falando. Mas o exemplo que mais me impressiona é o de Nelson Rodrigues. Nelson tinha, mais do que ninguém, a chama sagrada, uma criatividade louca em ebulição, era escritor e jornalista com enorme intensidade. Mas acho que teria produzido coisas ainda mais brilhantes em sua obra não teatral se tivesse tido mais tempo, se não tivesse passado a vida enfurnado nas redações, escrevendo para sobreviver.

Há prós e contras em relação ao jornalismo. Qual a sua opinião?

Não sei se entendi bem a pergunta. Existe o bom e o mau jornalismo, com seus prós e contras, mas a disseminação de informação é algo fundamental e eu não poderia citar “os contras” do jornalismo em geral. Só sei que, tendo vivido na época da censura, ainda me pego de vez em quando suspirando e pensando “como é bom ter liberdade de imprensa”.

7 - Linguagem – Ela oferece um aperfeiçoamento formal ou bloqueia?

Acho que essa pergunta já está respondida na primeira, quando falo que a concisão do texto jornalístico é algo que nos acompanha pela vida afora.

8 - Profissionalização – Ele permite a sobrevivência financeira do escritor ou o afasta do seu caminho?

Também acho que já respondi. É possível profissionalizar-se e ao mesmo tempo manter-se fiel a si mesmo. É só fazer escolhas. Não dá para sentar e começar um livro pensando no que os críticos dirão e que faixa de público será atingida.

9 – Visibilidade, ingresso no mercado editorial, maior penetração nos círculos intelectuais são fatores que compensam fatores negativos, como a falta de tempo, por exemplo, ou o pouco espaço para a sensibilidade artística numa redação?

Nunca pensei nessas coisas. Quanto à falta de tempo, não se aplica no meu caso, pois eu abri mão de um aprofundamento em outras atividades para me dedicar, o máximo possível, a escrever. Mesmo pagando um preço material por isso.

10 – Liberdade de pensamento – Esta foi uma das razões que o levaram à literatura?

O que me levou a escrever é algo que até hoje não entendi, mas acho bom que seja assim. Sei apenas que não foi por qualquer razão lógica, pensada. Não foi racional, donde não posso falar em “razões”. Se eu tivesse de resumir a resposta a essa pergunta numa única frase, teria de dizer, com toda a honestidade (mesmo me expondo a soar melodramática): “Para não morrer”.

11 – O que faria o livro superior ao jornal?

O livro é o livro, o jornal é o jornal. E que bom que eles existem. Nenhum dos dois é superior. O livro é mais durável, mas acho que existe um encantamento na efemeridade do jornal. Eu, por acaso, vivo uma dupla militância que me dá bem a idéia do peso que cada um tem: escrevo livros e escrevo literatura dentro de um jornal, toda semana. O alcance dos ‘Contos mínimos’, o retorno que eu tenho, que é mais rápido e maior, são uma prova da importância de um veículo de imprensa. Dentro de um jornal, o texto viaja mais, voa longe. Os livros têm um peso, um lastro. Quem abre um livro e lê inteiro, neste país maluco? Poucos. Mas jornal todo mundo espia, folheia. É efêmero, sim, embrulha o peixe, mas tem às vezes uma sobrevida surpreendente. Você entra num consultório de dentista e vê a revista velha ali, nas mãos de alguém. Ou um dia vê um pintor de paredes parar e ficar lendo uma coisa no jornal velho que está forrando o sofá. Há beleza nisso.

12 – Faça sua própria lista de prós e contras.

Já respondido acima.

13 – De alguma forma (linguagem, estrutura, temática) o jornalismo influenciou sua ficção?

O jornalismo não influenciou em nada minha ficção. Apenas guardo comigo a prática do texto, burilada nas redações, e isso a gente não perde nunca. Mas influenciar, mesmo, isso não. O que eu escrevo vem de uma região abissal, dentro ou fora de mim, sei lá. A pessoa pode ser agnóstica, dar o nome que quiser, mas uma coisa é inegável: o escritor, ao fazer ficção, abre um canal misterioso, sem controle. Entra em contato com o desconhecido.

HEITOR FERRAZ

Data de nascimento

21/11/1964

Formação educacional/profissional

Bacharel em Jornalismo (PUC-SP) e mestrando em Literatura Brasileira (FFLCH-USP)

Livros publicados

Resumo do dia, São Paulo, Ateliê Editorial, 1996

A mesma noite, Rio de Janeiro, Sette Letras, 1997

Goethe nos olhos do lagarto, Rio de Janeiro, Coleção Moby Dick, Viveiros de Castro Editora, 2001

Atividade jornalística

Editor-assistente e Editor-executivo do Jornal da USP

Editor-assistente de Geral do Jornal da Tarde

Assessor de Presidência da Edusp (Editora da USP)

Editor-assistente da Cosac & Naify

Colaborador da revista Cult

1 - Em 1904, João do Rio publicou "O momento literário", uma enquete em que perguntava aos intelectuais brasileiros, entre outras coisas, se a atividade jornalística era prejudicial ou não a um aspirante a escritor. Qual seria sua resposta à pergunta de João do Rio?

A atividade profissional é independente da atividade literária. Existem grandes escritores que foram jornalistas, como também existem grandes escritores que foram médicos, engenheiros, matemáticos, professores etc. O jornalismo, tal como o entendemos hoje (que é bem diferença da atividade exercida na época do João do Rio), é um trabalho que envolve a escrita, mas não é um trabalho necessariamente de escritor. Hoje, o jornalismo é um trabalho técnico e nada literário, principalmente se tomarmos o escritor como alguém que trabalha com literatura, com criação e crítica literária. Existem grandes jornalistas, como Elio Gaspari, Paulo Markun, Gabriel Priolli Neto, Ricardo Kotsho (não sei como escreve), Claudio Júlio Tognolli etc. Eles não exercem uma atividade ligada à criação literária e

sim são pessoas que trabalham com a informação. Há nos textos deles certamente muita coisa emprestada da literatura, assim como há na literatura muita coisa emprestada do jornalismo. Ao aspirante a escritor, o fato de ser jornalista não lhe garante talento, nem qualidade literária.

2 - Na sua opinião, o jornalista é um escritor? O jornalismo é uma vocação ou um ofício? E a literatura?

De certa forma, esta questão já ficou respondida acima. Para uma resposta razoável e objetiva, teríamos que pensar o que é o escritor. É quem escreve? Então, nesse caso, um físico que escreva uma teoria, um astrônomo que relate os resultados de sua pesquisa também seriam escritores. Para responder a essa questão, parto do princípio que o escritor é um artista que trabalha artisticamente com as palavras (assim como o pintor trabalha com tintas e o músico com esquema de sons e tons). Nesse caso, o jornalista não seria um escritor. Vejo o jornalismo como um ofício para o qual é preciso ter certa vocação, como por exemplo interesse pelos assuntos variados de uma pauta diária, que envolve política, problemas da cidade, saúde etc. Hoje, como no passado, nem todo jornalista precisa ter um texto maravilhoso. No passado, havia aquele sujeito que saía na rua, buscava a informação e relatava a um redator. Hoje, na televisão, um jornalista pode saber entrevistar maravilhosamente bem, ter rapidez e objetividade nas perguntas sem necessariamente escrever maravilhosamente bem. Lembro-me de um correspondente do Estado de São Paulo que tinha um texto médio, cheio de problemas, mas com todas as informações necessárias. Era um homem com vasta experiência em rádio. Era ótimo entrevistador, ótimo jornalista, mas não tinha um texto bom. Quem já trabalhou como redator, em jornal impresso, já deve ter passado por essa experiência: a de ter de mexer (e muito) num texto do ídolo da imprensa. Fechei muito texto problemático de jornalistas que até hoje admiro, que são "feras" da imprensa. Já a literatura não é informação. Ele trabalha com uma tradição literária, com temas relativos às grandes indagações do homem, de sua presença e participação no mundo. A palavra não é vista como uma portadora de informação e sim como uma portadora de significação. Ela muda totalmente de estatuto. E a imaginação e a memória (pessoal e literária) atuam o tempo inteiro. Agora, sem dúvida, jornalismo e literatura andam de mãos dadas há muitos anos, basta lembrar que o romance enquanto gênero literário nasceu dentro dos jornais. Há muita troca de experiência entre jornalismo e literatura. Há questão da vocação é, para mim, bem complicada. Digamos que o sujeito tem um interesse pelo jornalismo ou pela literatura. Esse interesse o torna um leitor e conhecedor de um ou de outro. Acho que é o interesse que faz o escritor, o jornalista, o médico, o astrônomo, o engenheiro etc. Ninguém nasce com uma estrela na cabeça ou é chamado por entidades divinas para ser isso ou aquilo. O interesse surge, como surge a vontade de jogar bola na rua e ler a página de esportes.

3 - Pretendia ser escritor quando ingressou no jornalismo?

Quando entrei no jornalismo, já escrevia poemas, mas não tinha nenhuma idéia de que iria continuar escrevendo poemas. Já gostava de poesia e lia mais poesia e ficção do que jornal ou revista. Meu interesse já estava voltado para a literatura. O jornalismo foi uma opção profissional. Achava, naquela

época, que o jornalismo me ajudaria na escrita, na literatura. De alguma forma, deve ter ajudado, mas não saberia dizer como, pois logo fui fazer Letras e acabei fazendo duas faculdades (sem ter completado a Letras, pois precisei começar a trabalhar em redação). Até hoje me vejo nesse dilema entre letras e jornalismo. Para se ter uma idéia, na minha sala de jornalismo, um virou editor (o Aluísio Leite Neto, da Editora 34), outro é jornalista e crítico literário (o Manuel da Costa Pinto, da Cult) e outro virou cineasta e roteirista (o Luís Bolognesi, que fez o roteiro do Bicho-de-sete-cabeças, da Laís Bodanski) e outro foi escrever roteiro de ficção na Globo (o Guilherme Vasconcelos). Tirando o Manuel, quase tudo mundo abandonou o jornalismo como profissão.

4 - Como concilia as duas atividades? Tem ainda outra?

A conciliação nunca foi fácil. Muitas vezes, anotei idéias na redação, mas só fui conseguir trabalhar no poema, depois, ou nas férias ou num período de desempregado. Muitas vezes me vi impelido a pedir demissão de um jornal ou editora para poder dar continuidade a algum projeto literário. Atualmente, tenho uma outra atividade, que é a de editor de livros. No momento, estou fora do mercado. Mas a atividade editorial, que também é puxada, garante finais de semana e feriado, o que facilita um pouco as coisas.

5 – Em quais editorias trabalhou? Algum interesse maior pela editoria de cultura?

Nunca trabalhei diretamente numa editoria de cultura - como editor ou repórter, porém sempre mantive colaborações em editoria de Cultura. No JT, quando terminava o fechamento da Geral, muitas vezes ficava na redação até tarde escrevendo alguma resenha pro Estadão ou pro Caderno de Sábado (do JT). Hoje sinto-me um pouco mais à vontade na área de livros por que acho que acabei adquirindo maior experiência e informação nessa área.

6 - Convive ou já conviveu com outros escritores jornalistas? Relate discussões, casos interessantes, momentos marcantes.

Já convivi, mas as conversas geralmente eram sobre a redação, e quase nunca sobre literatura. Trabalhei, por exemplo, com o Ivan Angelo. Mas sempre conversamos sobre a pauta do dia (ele era o secretário da redação, no JT; e eu era pauteiro da Geral). Tínhamos uma simpatia literária, mas as conversas nunca foram sobre literatura.

Há prós e contras o jornalismo. Qual a sua opinião?

Acho o jornalismo extremamente importante, uma atividade que lida com a informação, com a possibilidade de apresentar fatos que levem ao esclarecimento da população. Por outro lado, como é também uma atividade comercial, ela acaba não gerando o desejado esclarecimento e, sim, a um simples acúmulo de informações - e a informação pela informação não tem como gerar conhecimento de verdade, ou seja, conhecimento discutido, analisado, interpretado.

7 - Linguagem - Ele oferece um aperfeiçoamento formal ou bloqueia?

A linguagem do jornal é uma linguagem objetiva. A literatura pode ou não usar essa linguagem, depende do que o autor esteja querendo. Porém a objetividade jornalística na literatura só funciona se for para transpor a realidade, para a apresentá-la de outra forma. O vício da escrita jornalística pode bloquear, pois a linguagem perde a sutileza necessária para a literatura.

8 - Profissionalização - Ele permite a sobrevivência financeira do escritor ou o afasta do seu caminho?

Permite a sobrevivência. Porém, como toda atividade profissional moderna, ela acaba ocupando boa parte do tempo (para sobreviver, hoje, é preciso trabalhar dobrado). Esse é o problema que todo escritor depara, seja ele jornalista, seja ele médico, matemático etc. Talvez a atividade acadêmica (que não significa bom salário...) permita um pouco mais de tempo para a dedicação literária.

9 - Visibilidade, ingresso no mercado editorial, maior penetração nos círculos intelectuais são fatores que compensam fatores negativos, como a falta de tempo, por exemplo, ou o pouco espaço para a sensibilidade artística numa redação?

A visibilidade não faz parte da literatura e nem deve estar no horizonte de quem queira se dedicar com a literatura (que é uma coisa extremamente difícil e complicada, que exige não só escrita, mas horas e horas de estudo, leitura, conhecimento da tradição literária etc). Essa visibilidade serve só para quem queira ingressar no mercado (e literatura, para ter independência, se faz à margem do mercado).

10 - Liberdade de pensamento - Esta foi uma das razões que o levaram à literatura?

Não. Foi um vício adquirido durante a adolescência, como o cigarro e a cerveja. Uma vez apaixonado pela literatura, mesmo que deixemos a escrita de lado, o vício permanece.

11 - O que faria o livro superior ao jornal?

Depende do livro... No caso de um romance, por exemplo, é a possibilidade de abarcar mais extensamente os problemas de uma sociedade, retratá-la em suas tensões e contradições. Algo que não está no horizonte do jornal.

12 - Faça sua própria lista de prós e contras

Não teria uma lista de prós e contras.

13 - De alguma forma (linguagem, estrutura ou temática), o jornalismo influenciou seu trabalho de ficção?

No meu caso, a linguagem influenciou muito na poesia. Foi preciso muito estudo, muito exercício para me ver livre dessa influência, da qual ainda não estou totalmente livre. O jornalismo, tal como o conhecemos hoje (o impresso, claro), tem muitos vícios de linguagem que se entranham. É difícil libertar-se desses vícios todos, e mesmo saber aproveitar-se criticamente deles. É preciso um distanciamento muito difícil de conquistar (e vejo

muitos jovens escritores que não conseguem se libertar deles).

JOÃO GABRIEL DE LIMA

Data de nascimento

2 de agosto de 1965

Formação educacional/profissional

Formado em Jornalismo pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo; Curso Técnico de piano na Escola de Arte Pró-Música; Estudei também até o terceiro ano de Literatura Dramática na Faculdade de Artes Cênicas da ECA-USP

Livros publicados

De ficção, só *O Burlador de Sevilha*, pela Companhia das Letras em 2000.

Tenho também um livro chamado *Instrumentos Musicais Brasileiros*. É um livro de arte que foi distribuído como brinde aos clientes da Rhodia/ Rhone Poulenc em 1991.

Atividade jornalística (primeiro trabalho/atividades realizadas/cargos ocupados/órgãos de imprensa/cargo atual).

Comecei na revista infanto-juvenil *Crics*, da Editora Lastri, em 1984, quando estava na faculdade. Em 1985, ainda na faculdade, comecei estágio na *Folha de S. Paulo*. Fui contratado e fiquei até o final de 1987 como repórter de Geral, na área de Polícia. Em 1988 trabalhei como free-lancer fixo na revista *Placar*, escrevendo sobre futebol. Depois fui para a *Veja*, onde estou até hoje. Atuei inicialmente como crítico musical, depois crítico de cinema, fui editor de Artes e Espetáculos. Hoje estou como editor especial, o que significa que faço pautas para distintas áreas da revista, a maior parte delas fora de Artes e Espetáculos.

1 - Em 1904, João do Rio publicou "O momento literário", uma enquête em que perguntava aos intelectuais brasileiros, entre outras coisas, se a atividade jornalística era prejudicial ou não a um aspirante a escritor. Qual seria sua resposta à pergunta de João do Rio?

Eu acho que nenhum escritor, pelo menos num primeiro momento de sua carreira, tem como sobreviver unicamente de seu trabalho. Principalmente no Brasil, onde o mercado para ficção é menor (acho que nos Estados Unidos, sim, é possível)

Escrever tem que ser um part-time job. E o autor é obrigado a conciliar isso com outra atividade para sobreviver, a não ser, claro, que seja rico, o que não é o caso da maioria das pessoas. Partindo desse princípio, acho que a atividade jornalística é tão prejudicial quanto a de advogado, médico, professor ou qualquer outra coisa, no sentido que rouba tempo do trabalho de ficção. Mas não a ponto de bloquear o trabalho do escritor. Afinal, Guimarães Rosa era Médico, Drummond burocrata, Conrad marinheiro, e nenhum deles deixou de escrever por causa disso.

2 - Na sua opinião, o jornalista é um escritor? O jornalismo é uma vocação ou um ofício? E a literatura?

O jornalista é um escritor no sentido que vários gêneros de literatura, como a crônica, a resenha e mesmo alguns estilos de reportagem podem ser praticados dentro dos jornais. Eu, no entanto, me dedico à ficção, e a ficção hoje não tem espaço dentro dos

jornais, ao contrário do que ocorria, por exemplo, no tempo de Lima Barreto, que escrevia romances em forma de folhetins -- ou de Flaubert, José de Alencar etc. Sobre se o jornalismo e a literatura são vocações ou ofícios, acredito que ambas são ambas as coisas.

3 - Pretendia ser escritor quando ingressou no jornalismo?

Desde antes de pensar em fazer jornalismo eu escrevia contos, crônicas etc. Segui fazendo isso.

4 - Como concilia as duas atividades? Tem ainda outra?

Como eu disse, acho que qualquer profissão _ marinho, advogado, jornalista -- rouba tempo da atividade de escrever ficção. Eu considero que para ser um ficcionista é necessário ter alguma disciplina, no sentido de não perder o contato com seus próprios projetos. Reservar um tempo para escrever durante a semana, ou para corrigir rascunhos, ou para pensar nos personagens que se está criando. Isso com o tempo acaba se tornando um hábito natural.

5 - Por que escolheu a editoria de cultura?

Eu não escolhi. Quando vim para a *Veja*, havia vaga na editoria de cultura. Como eu tinha no currículo um diploma de música, me alocaram nesta área. Eu acabei fazendo carreira. Hoje, saí dela e virei repórter especial.

6 - Convive ou já conviveu com outros escritores jornalistas? Relate discussões, casos interessantes, momentos marcantes.

Sinceramente, eu não tenho no meu rol de amizades nenhum jornalista que escreva ficção. Tenho alguns amigos que escrevem romances e contos, alguns deles publicam, e conversamos sobre livros, autores etc. Mas são de outras áreas -- um é diplomata, outro é advogado, outro é comerciante na área de exportação de carne etc. e tal.

Há prós e contras o jornalismo. Qual a sua opinião?

7 - Linguagem - Ele oferece um aperfeiçoamento formal ou bloqueia?

Talvez o jornalismo forneça a possibilidade de um contato diário com a palavra. Mas a linguagem da reportagem é tão diferente e eu diria até mesmo oposta à linguagem da ficção, que eu acho que o jornalista tem que despir a fantasia de jornalista quando começa a escrever um conto ou um romance. Da mesma forma que o advogado tem que esquecer da linguagem jurídica, o médico da linguagem técnica etc.

8 - Profissionalização - Ele permite a sobrevivência financeira do escritor ou o afasta do seu caminho?

Considero essa questão já respondida. O ideal seria não precisar trabalhar. Já que é preciso, tanto faz _ reitero _ ser jornalista, advogado ou marinho.

9 - Visibilidade, ingresso no mercado editorial, maior penetração nos círculos intelectuais são fatores que compensam fatores negativos, como a falta de tempo, por exemplo, ou o pouco espaço para a sensibilidade artística numa redação?

Eu acho que, para as pessoas que trabalham no mercado editorial, o fato de alguém que oferece um projeto ser um jornalista de alguma visibilidade só conta no caso de ser um livro-reportagem. Por exemplo, um amigo ofereceu numa editora o projeto da biografia de um ecologista e foi aceito porque era um jornalista de algum nome. Na ficção, a meu ver, o jornalista disputa o mercado praticamente em igualdade de condições com advogados, médicos ou marinheiros. É claro que o fato de você conhecer um editor de vista pode facilitar uma aproximação. Mas, na hora de analisar o original, ele não terá nenhuma expectativa melhor ou pior de você porque você é jornalista. Meu ponto é: se eu ofereço um livro-reportagem, o editor pensará: "Talvez seja bom. Afinal, apurar informações é a especialidade do cara". Ficção, ao contrário, qualquer um pode escrever.

10 - Liberdade de pensamento - Esta foi uma das razões que o levaram à literatura?

Em relação ao jornalismo? Eu diria que mais uma possibilidade de liberdade formal, já que as formas da reportagem, da crítica etc. são fórmulas em que é mais difícil inovar. O romance, a ficção, por definição, são mais livres.

11 - O que faria o livro superior ao jornal?

Não é superior nem inferior. São veículos que cumprem funções diferentes. Quem lê um jornal busca, a meu ver, informação correta e reflexões pertinentes e criativas sobre a atualidade. Quem lê um livro de ficção obviamente não está interessado em informações corretas sobre algum assunto. Está interessado em uma boa narrativa, em um trabalho de linguagem, no universo do autor etc. Em reflexões não necessariamente conectadas com a atualidade dos fatos. Ambas as formas, o jornalismo e a ficção, são igualmente nobres e cumprem funções distintas.

12 - Faça sua própria lista de prós e contras

Acho que essa questão já foi respondida acima, mais reitero a idéia que considero central no meu depoimento. O jornalismo atrapalha tanto ou ajuda tanto o trabalho do ficcionista quanto qualquer outra profissão. O ideal seria não precisar trabalhar. Já que é necessário, tanto faz. O contra é que o jornalismo, embora seja uma profissão fascinante, rouba tempo do ficcionista. É uma profissão que toma muito tempo, mas eu acho que nos dias de hoje advogados, empresários, médicos etc.. também são obrigados a trabalhar tremendamente, por isso não é uma desvantagem. O pró é que conseguimos ganhar dinheiro para sobreviver e sustentar o "vício" de escrever ficção, atividade oposta ao jornalismo.

13 - De alguma forma (linguagem, estrutura ou temática), o jornalismo influenciou seu trabalho de ficção?

Eu espero que não. Como eu disse, acho que a atividade de escrever reportagens é tão distinta da atividade de escrever ficção quanto as atividades de um torneiro mecânico e um físico nuclear são diferentes entre si. Fiquei extremamente frustrado, deprimido até, quando uma pessoa me disse que reconheceu no meu estilo ficcional o meu estilo jornalístico. Isso representaria o fracasso total da minha literatura. É a mesma coisa que alguém dizer que um físico nuclear resolve equações como um torneiro mecânico _ sem nenhum juízo de valor aí. Ainda bem que uma única pessoa disse isso. Sobre

influências, o que ocorre, às vezes, é que eu entrevisto alguém no cotidiano da profissão e tomo emprestado algo dessa pessoa para a criação de um personagem. Mas eu acho que isso ocorre em qualquer profissão. O Guimarães Rosa escreve contos claramente inspirados em seu cotidiano de médico – Famigerado é um exemplo. E é possível encontrar algo do estilo de vida dos burocratas da virada do século nos livros de Machado de Assis.

JOSÉ CASTELLO

Data de nascimento:
8 de fevereiro de 1951

Formação educacional/profissional:

Bacharel em Comunicação pela UFRJ e Mestre em Comunicação pela UFRJ.

Livros publicados:

O Poeta da Paixão (biografia de Vinicius de Moraes), Companhia das Letras, 1993
O Homem Sem Alma (ensaio biográfico sobre João Cabral de Melo Neto), Rocco, 1996.
Na Cobertura de Rubem Braga (retrato literário de Rubem Braga, José Olympio, 1996).
Uma Geografia Poética (ensaio sobre a relação entre Vinicius de Moraes e o Rio de Janeiro), Relume Dumará/ RIOARTE, 1996.
Inventário das Sombras (coletânea de retratos literários), Record, 1999.
Fantasma (romance), Record, 2001.
As melhores crônicas de José Castello, Global, 2003.
Pelé: os dez corações do rei. Ediouro, 2004.

Atividade jornalística:

Colaborador do caderno *Prosa e verso*, do jornal *O Globo*
Articulista do jornal *O Estado de S. Paulo*.
Foi (entre 1993 e 2000), também, cronista de *O Estado de S. Paulo*.
Editor dos suplementos *Idéias/Livros* e *Idéias/Ensaio*s do Jornal do Brasil entre 1989 e 1992.
Foi chefe da sucursal do Rio de *Istoé* (1986/1989).
Foi editor-assistente de Cultura da *Istoé* (1982/1986).
Foi repórter da sucursal carioca de *Veja* (1979/1982).
Começou como estagiário do *Correio da Manhã* (1971). Foi repórter de *O Diário de Notícias* (1973/1975) e redator do semanário *Opinião* (1975/1977).

1 - Em 1904, João do Rio publicou “O momento literário”, uma enquete em que perguntava aos intelectuais brasileiros, entre outras coisas, se a atividade jornalística era prejudicial ou não a um aspirante a escritor. Qual seria sua resposta à pergunta de João do Rio?

Cursei o ginásio e o “clássico” no Colégio Santo Inácio, de jesuítas, no Rio de Janeiro. Desde cedo, sabia que desejava me tornar escritor. Pensava, por isso, em cursar Letras. Um professor de Literatura Francesa do “clássico”, porém, me convenceu de que, se

viesses a cursar Letras, me tornaria professor de literatura, e não escritor. Que o ideal, em meu caso, seria cursar Jornalismo, profissão que não só me obrigaria a praticar a escrita diariamente, como também me empurraria para a realidade, aguçando meu senso de observação e minha sensibilidade. Sem nenhuma segurança a respeito do que fazia, decidi seguir seu conselho e por isso, e só por isso, cursei jornalismo, que foi a profissão de meu pai, mas que eu jamais pensara em seguir.

2 - Na sua opinião, o jornalista é um escritor? O jornalismo é uma vocação ou um ofício? E a literatura?

Creio que o escritor habita um abismo existente entre a imaginação e a realidade. O escritor, eu diria, tem um pé na imaginação, outro no real e se oferece, para usar uma imagem de Rilke, como uma espécie profana de anjo, que se lança no abismo na esperança de tapá-lo. O escritor é um habitante privilegiado desse abismo aberto entre o destino e a liberdade e escreve para tentar preenchê-lo, num esforço para ligar as duas partes _ tarefa que, na verdade, jamais conseguirá cumprir. O jornalista, ao contrário, tem por princípio um apego radical à realidade. Ele a privilegia e sua tarefa, igualmente impossível, é escavá-la, trazê-la à luz, e jamais traí-la. Nesse sentido, jornalismo e literatura são atividades absolutamente distintas, embora estejam marcadas pela mesma impossibilidade. Por mais que se agarre ao real, o jornalista jamais deixará de estar lidando, também, e sempre, com aspectos imaginários, ou ilusórios _ e nesse sentido, sobretudo nas mãos dos grandes jornalistas, daqueles que já perderam as ilusões a respeito da “verdade absoluta” e da “pureza dos fatos”, o jornalismo pode ser aproximar sim, um pouco, da literatura. Mas jamais será literatura.

3 - Pretendia ser escritor quando ingressou no jornalismo?

Creio que essa pergunta já está respondida na primeira resposta.

4 - Como concilia as duas atividades? Tem ainda outra?

É uma tarefa bastante difícil, até porque é preciso muito esforço para que elas não se contaminem mutuamente. Tenho a sorte de ser um sujeito organizado, de modo que me esforço para não misturá-las, abrindo sempre tempo e espaço para ambas. Tenho a sorte, porém, de me dedicar ao jornalismo literário _ de modo que, mesmo quando pratico jornalismo, a literatura está sempre a meu lado, é sempre, de alguma forma, o objeto de minha atenção.

5 – Em quais editorias trabalhou? Por que o interesse pela editoria de cultura?

Já fiz de tudo: fui repórter policial (o que aguçou meu senso de observação e de curiosidade), repórter esportivo (estive, como repórter, nas Olimpíadas de Los Angeles e na Copa da Itália), fiz jornalismo de cidade, do dia a dia (o que me levou a fazer contato com uma enorme variedade de personagens, de quem eu jamais eu teria me aproximado não fosse o jornalismo). Fui redator também _ o que me obrigou a lutar com a língua portuguesa _ lutar com, e não contra ela. Chefieei a sucursal carioca da Istoé, experiência que, apesar de muito desgastante, exige que o jornalista seja um pouco, também, um “psicólogo” _ pela diversidade das almas que deve administrar.

6 – Convive ou já conviveu com outros escritores jornalistas? Relate discussões, casos interessantes, momentos marcantes.

O escritor-jornalista de quem me sinto mais próximo, hoje, é o Bernardo Ajzenberg, que é atualmente o ombudsmen da Folha de S. Paulo. Trocamos emails, mas nos vemos muito raramente, até porque moro em Curitiba e ele em São Paulo. Nunca discutimos, até porque as amizades, creio, se constroem, ao contrário das relações amorosas, a partir das afinidades. Tenho alguns grandes amigos jornalistas, como o Ricardo Arnt (“Exame”), o Evaldo Mocarzel (“Estadão”), o Artur Xexeo (“Globo”) _ e trocamos muitas confidências a respeito das angústias próprias de nosso ofício. Mas, ao contrário do que acontece com a maioria dos jornalistas, a maior parte de meus amigos não é do meio da imprensa _ e na verdade o ambiente jornalístico, em geral, não me entusiasma muito. Tenho bons amigos escritores (João Gilberto Noll, Fernando Monteiro, Ana Miranda, Cristóvão Tezza, Wilson Bueno, entre outros), mas raramente conversamos sobre jornalismo e, quando conversamos, é sobre o jornalismo literário e seu mundo cifrado e cheio de ciladas no qual todos nós, de alguma forma, nos vemos obrigados a circular.

Há prós e contras o jornalismo. Qual a sua opinião?

É uma discussão longa e complicada. Creio que o maior problema do jornalismo escrito hoje (vou falar do que sempre pratiquei) é que ele perdeu um pouco o passo com a realidade. Num mundo tão veloz, com TV a cabo, internet, satélites, o jornalismo escrito não pode ser conformar, como ainda faz, a registrar os fatos que os outros veículos oferecem, hoje, de forma instantânea. Creio que o futuro (na verdade, o presente) do jornalismo escrito está na reflexão, no ensaio, no “parar para respirar”. Num mundo tão veloz e saturado de informações, o leitor precisa de um ponto neutro, de serenidade e reflexão, tarefa que, em geral, e com honrosas exceções, o jornalismo escrito tem se recusado a cumprir.

7 - Linguagem – Ele oferece um aperfeiçoamento formal ou bloqueia?

Praticado dentro das normas cada vez mais rígidas e “rápidas” que vigoram nas redações em todo o mundo, creio que o jornalismo se torna um obstáculo para as vocações literárias, e não um estímulo. Mas, é preciso dizer, ainda existem espaços em que ele é praticado com liberdade e criatividade (cito o exemplo do Caderno 2, de O Estado de S. Paulo, do qual tenho a honra de ser articulista). No cenário externo, cito o exemplo do jornal espanhol El País, uma publicação que, mesmo nos assuntos mais circunstâncias e mundanos, produz textos, em geral, atraentes e criativos.

8 - Profissionalização – Ele permite a sobrevivência financeira do escritor ou o afasta do seu caminho?

Sou contra a profissionalização, no que ela tem de burocrático, de nivelador, de padronizador. A idéia de uma Faculdade de Escritores, por exemplo, que viesse a formar escritores através de diplomação, me parece impensável e até um pouco demente. Mas, apesar disso, creio que o escritor deve ser tratado, na vida social, como um profissional da escrita _ o profissional altamente especializado que é. Se escreve textos de encomendas, se é convidado para falar, deve ser pago, e bem pago, para isso. E, como escritor, deve ser mais valorizado. Os 10% de direitos autorais (que muitos editores já tentam reduzir para 7,5% ou até 5%), por exemplo, eu creio, são insuficientes e absurdos.

9 – Visibilidade, ingresso no mercado editorial, maior penetração nos círculos intelectuais são fatores que compensam fatores negativos, como a falta de tempo, por exemplo, ou o pouco espaço para a sensibilidade artística numa redação?

Não estou certo disso. É verdade que, hoje, muitos editores raciocinam assim: se o escritor é também jornalista, seu livro deve interessar mais, porque teria mais chances de “fazer sucesso”. Discordo completamente. Primeiro, porque os fatos mostram que o sucesso de um jornalista não garante o sucesso de um escritor _ basta pensar, por exemplo, em Paulo Francis. Depois, porque não creio que o sucesso esteja no campo das aspirações de um escritor honesto. É claro, todos temos vaidades pessoais, todos gostamos de ser amados e admirados e isso não é mal, é apenas humano. Mas o escritor que escreve “para fazer sucesso” está, antes de tudo, traindo a si mesmo.

10 – Liberdade de pensamento – Esta foi uma das razões que o levaram à literatura?

Sem dúvida, este é um fator, entre muitos fatores, que leva alguém à literatura e a qualquer tipo de arte. A arte é, por excelência, o terreno da liberdade. Não da liberdade absoluta, porque ela não existe, mas o terreno no qual o artista tem a chance de testar os limites da liberdade, de expandi-los _ e, também, de topar com os limites do inexorável, com o destino, que termina por ser o real.

11 – O que faria o livro superior ao jornal?

São coisas que não se podem comparar. Mesmo livros, não podem ser comparados entre si. Tchekhov é superior a Dostoievski? Borges é melhor que Cortazar? Machado é superior a Graciliano? Essas questões são absurdas, já que não podem ser respondidas. São inúteis. Você pode responder apenas numa perspectiva pessoal: “Eu prefiro Conrad a Flaubert, ou Cabral a Drummond” _ como de fato prefiro. Mas só, falar de preferências, nada além disso. A arte é o terreno do absolutamente particular _ e o que é absolutamente particular não tem peso, não se confronta nem se mede, apenas é.

12 – Faça sua própria lista de prós e contras.

A resposta anterior explica por que prefiro, ou até não me sinto capaz, de fazer esta lista.

13 – De alguma forma (linguagem, temática, estrutura, etc...) o jornalismo pode ter afetado sua ficção?

Algumas resenhas de meus livros, em particular dos dois últimos, *Inventário das Sombras* e *Fantasma*, apontam para essa influência _ ou, como prefiro dizer, contaminação. Como já disse, creio que o escritor é aquele que fica “entre” a imaginação e o real. O escritor habita uma fenda, muito estreita, muito obscura, mas que pode levá-lo a cenários fascinantes. Se isso for mesmo verdade, minha experiência de jornalista certamente afeta minha experiência de escritor. Mas esta é uma questão que não me cabe responder.

JUREMIR MACHADO DA SILVA

Data de nascimento:

29/01/1962

Formação educacional/profissional:

Bacharelado e licenciatura em História e em Jornalismo (PUCRS)

Livros publicados

A Miséria do jornalismo brasileiro. Petrópolis, Vozes, 2000

Fronteiras (romance), Porto Alegre, Sulina, 1999.

Visões de uma certa Europa, Porto Alegre, EDIPUCRS, 1998, 160 páginas (entrevistas com intelectuais, reportagens e artigos sobre a Europa dos anos 1993-1995).

Viagem ao extremo-sul da solidão (romance), Porto Alegre, Sulina, 1997.

Anjos da perdição - futuro e presente na cultura brasileira (tese de doutorado), Porto Alegre, Sulina, 1996.

Cai a Noite Sobre Palomas (romance). Porto Alegre, Sulina, 1995.

A Prisioneira do Castelinho do Alto da Bronze (romance-reportagem sobre o imaginário urbano porto-alegrense dos anos 40 sob influência da literatura e do cinema). Porto Alegre, Artes & Ofícios, 1993.

O Pensamento do Fim do Século (entrevistas com 32 personalidades). Porto Alegre, L&PM, 1993.

Muito Além da Liberdade (ensaio sobre a crise da modernidade e o nascimento da pós-modernidade). Porto Alegre, Artes & Ofícios, 1991.

A Noite dos Cabarés - Histórias do Cotidiano de uma Grande Cidade (reportagens sociológicas sobre o universo da exclusão). Porto Alegre, Mercado Aberto, 1991.

A Miséria do Cotidiano - Energias Utópicas em um Espaço Moderno e Pós-Moderno. Porto Alegre, Artes & Ofícios, 1991.

Adiós, baby. Porto Alegre, Sulina. 2003.

Nau frágil. Sulina. 2003.

Ela nem me disse adeus. Sulina. 2003.

As tecnologias do imaginário. Sulina. 2003.

O bonde. Sulina. 2003. (com Claude Simon).

A genealogia virtual. Sulina. 2004 (com Francisco Menezes Martins)

Brésil, pays du présent, Paris, Desclée de Brouwer (Tese de doutorado, com prefácio de Edgar Morin. Coleção "Sociologie du quotidien", dirigida por Michel Maffesoli), 1999.

Atividade jornalística (primeiro trabalho/atividades realizadas/cargos ocupados/órgãos de imprensa/cargo atual)

1986 - repórter esportivo de *Zero Hora*

1988-1991 - repórter de cultura de *Zero Hora*

1993-1995 - correspondente de *Zero Hora* em Paris

Julho de 1995 - Editor Executivo Internacional de *ZH*

1996 - Subeditor internacional de *IstoÉ*

1997/1999 - colaborador do *Mais!* - Folha de S.Paulo

1998-2002 - correspondente da revista francesa *Cultures en Mouvement*

1996-2002 - editor da Revista *Famecos: mídia, cultura e tecnologia*

2001-2002 - Integrante do conselho editorial do site *Trópico* (UOL)

2000-2002 - cronista dominical do jornal *Correio do Povo*

1 - Em 1904, João do Rio publicou O momento literário, uma enquete em que perguntava aos intelectuais brasileiros, entre outras coisas, se a atividade jornalística era prejudicial ou não a um aspirante a escritor.

Qual seria sua resposta à pergunta de João do Rio?

Antes, para ser escritor, um jornalista precisava abandonar a sua profissão; hoje, se alguém quer ser escritor de sucesso, precisa antes ser jornalista; mais do que isso, precisa ter espaço cativo em grandes jornais; ou não existe. Todos os escritores de sucesso no Brasil atual têm espaços fartos de mídia (Cony, João Ubaldo, Scliar, Jô Soares, etc.)

2 - Na sua opinião, o jornalista é um escritor? O jornalismo é uma vocação ou um ofício? E a literatura?

Na maior parte das vezes o jornalista é um carteiro, o sujeito que leva a mensagem ao destinatário. Nada mais. É uma profissão não necessariamente criativa. Já a literatura não pode ser profissão, pois só funciona como iluminação, ruptura, invenção. O resto é negócio.

3 - Pretendia ser escritor quando ingressou no jornalismo? Sempre quis ser escritor. Publiquei vários livros e deixei o jornalismo. Mas, para a crítica, continuo jornalista e nem sequer mereço, rigorosamente, a etiqueta de escritor. Há um preconceito contra o exercício de múltiplas atividades.

4 - Como concilia as duas atividades? Tem ainda outra?

Sou professor universitário e tradutor. Vivo disso. Primeiro o jornalismo me abandonou (fui demitido de *Zero Hora* por ter brigado com Luis Fernando Verissimo); depois, abandonei o jornalismo, pois havia cada vez menos espaço para escrever literariamente. Além disso, a engrenagem da profissão, transformada em assessoria de imprensa de personalidades da indústria cultural, me repugna..

5 Por que escolheu a editoria de cultura?

Por ser, em tese, a mais literária do jornalismo. Porém, ela está, em geral, cada vez mais transformada em Editoria de Indústria Cultural.

6 Convive ou já conviveu com outros escritores jornalistas? Relate discussões, casos interessantes, momentos marcantes.

Conheci, convivi e convivo com muitos. Sou, por exemplo, muito amigo do melhor deles no Brasil: Diogo Mainardi. Trabalhei com Verissimo, Scliar, David Coimbra. Tive muitas discussões com Cony. Na França, convivi com Dominique Fernandez, Michel Houellebecq (que já praticou jornalismo alternativo e que introduzi no Brasil) e tantos outros. A história mais marcante está em *A Miséria do Jornalismo Brasileiro* (é a da minha briga com Verissimo. Augusto Nunes pode dar detalhes). François Furet, o grande historiador francês, de quem fui muito amigo e a quem trouxe a Porto Alegre), trabalhou muito como editorialista para grandes periódicos de Paris. Ele me ensinou uma coisa simples: "Se quiser ser escritor, nunca escreva como jornalista". Na base da minha briga com Verissimo, estava a minha crítica à sua condição de escritor da mídia, com estilo publicitário e imaginário da indústria cultural.

Há prós e contras o jornalismo. Qual a sua opinião?

Remeto ao meu livro *A Miséria do Jornalismo Brasileiro*. O pior do jornalismo cultural é o esquema de convivência entre grandes editoras, gravadoras, etc. e grandes jornais, pautado não pela desonestidade, mas pela colonização do imaginário dos jornalistas pelo marketing dos grandes selos.

7 - Linguagem: ele oferece um aperfeiçoamento formal ou bloqueia?

Ensina a síntese e a prática do texto constante. Corta a imaginação e favorece o realismo banal.

8 - Profissionalização. Ele permite a sobrevivência financeira do escritor ou o afasta do seu caminho?

Raramente permite a tranquilidade financeira, pois a maioria ganha pouco e trabalha muito; mesmo quem ganha mais, trabalha mais ainda. O problema do jornalismo é que absorve demais e cria a ilusão da importância imediata: o jornalista sente-se em evidência, sempre em contato com os grandes deste mundo, não pode adiar suas intervenções. Fica viciado em imediatismo.

9 - Visibilidade, ingresso no mercado editorial, maior penetração nos círculos intelectuais são fatores que compensam fatores negativos, como a falta de tempo, por exemplo, ou o pouco espaço para a sensibilidade artística numa redação?

Escrevi um livro para falar disso, *A Miséria do Jornalismo Brasileiro* (Vozes, em segunda edição). Só a revista *Época*, então dirigida por meu amigo Augusto Nunes, deu resenha; e a *Imprensa*, dirigida por outro amigo, Tão Gomes Pinto. Os jornais que sempre admirei mais, *JB* e *Folha*, não deram uma linha. A visibilidade faz com que maus livros sejam publicados mais facilmente do que os bons. Faz parte do esquema de convivência.

10 A Liberdade de pensamento. Esta foi uma das razões que o levaram à literatura?

A liberdade de criação e de forma.

11 O que faria o livro superior ao jornal?

A arte.

12 Faça sua própria lista de prós e contras

Remeto ao meu livro *A Miséria do Jornalismo Brasileiro*. O melhor do jornalismo é a paixão; o pior, a subserviência. O melhor da literatura é a criação radical; o pior: a lista dos mais vendidos.

13 – De alguma forma (língua, estrutura, temática), o jornalismo influenciou sua ficção?

(Não respondeu)

LUCIANO TRIGO

Data de nascimento

Rio de Janeiro, 1963

Formação educacional/profissional

Bacharel em Jornalismo pela UFRJ

Mestrado incompleto em Comunicação e Cultura pela UFRJ

Curso de Medicina incompleto - UFRJ

Livros publicados

Vampiro, Iluminuras (romance)

Todas as histórias de amor terminam mal, Sulinas (contos)

O Globo - Grandes entrevistas: Os escritores, Editora Globo

O viajante imóvel, Record

J. Carlos: carnaval, Lacerda Editores

Marques Rebelo, Relume-Dumará (Coleção Perfis do Rio)

Atividades profissionais

Repórter do *Caderno B*, repórter e subeditor do *Caderno Idéias*, do *Jornal do Brasil*.

Editor do suplemento *Prosa e Verso*, de *O Globo*.

1 - Em 1904, João do Rio publicou "O momento literário", uma enquete em que perguntava aos intelectuais brasileiros, entre outras coisas, se a atividade jornalística era prejudicial ou não a um aspirante a escritor. Qual seria sua resposta à pergunta de João do Rio?

Não. Ao contrário, é benéfica. Cria disciplina e dessacraliza a palavra escrita.

2 - Na sua opinião, o jornalista é um escritor? O jornalismo é uma vocação ou um ofício? E a literatura?

Um certo tipo de reportagem pode ser entendido como literatura. Foi aliás o que entenderam os criadores do New Journalism nos Estados Unidos. De lá para cá as influências recíprocas cresceram, o que não significa dizer que isso foi sempre positivo. Jornalismo e literatura são ofícios que só podem ser bem exercidos se houver vocação.

3 - Pretendia ser escritor quando ingressou no jornalismo?

A vontade de ser escritor antecedeu em muito a de ser jornalista. Antes de fazer Comunicação, aliás, cheguei a estudar Medicina.

4 - Como concilia as duas atividades? Tem ainda outra?

Trabalhando em casa desde o segundo semestre de 1998, não é difícil conciliar, desde que haja disciplina.

5 - Por que escolheu a editoria de cultura?

Um pouco por afinidade, um pouco pelas circunstâncias. Comecei escrevendo resenhas, depois fui contratado como repórter do Caderno B do JB, e pouco depois, por coincidência, foi criado o Idéias. Na época o editor era o Zuenir Ventura, e quando a editora assistente saiu eu assumi o posto dela - algo quase irresponsável, já que eu tinha 22 anos e pouquíssima

experiência. No Idéias abrimos espaço para muitas pessoas que hoje estão no mercado. O Paulo Roberto Pires, por exemplo, foi um colaborador que acolhi - e cuja contratação recomendei mais tarde, já no Globo.

6 - Convive ou já conviveu com outros escritores jornalistas? Relate discussões, casos interessantes, momentos marcantes.

No convívio diário das redações, no Rio e em São Paulo, tive conversas bastante enriquecedoras com jornalistas de várias gerações que já escreveram livros, de ficção ou não. Fora das redações também.

Há prós e contras o jornalismo. Qual a sua opinião?

Acho que isso está incluído na primeira pergunta.

7 - Linguagem - Ele oferece um aperfeiçoamento formal ou bloqueia?

Acho que pode servir como aperfeiçoamento, desde que a pessoa entenda que são registros diferentes e saiba "trocar de canal".

8 - Profissionalização - Ele permite a sobrevivência financeira do escritor ou o afasta do seu caminho?

A profissionalização do escritor é cada vez maior, e acho isso positivo. O escritor tende a se profissionalizar e o jornalista tende a se desprofissionalizar, a meu ver, já que estão mudando drasticamente as relações de trabalho no Brasil.

9 - Visibilidade, ingresso no mercado editorial, maior penetração nos círculos intelectuais são fatores que compensam fatores negativos, como a falta de tempo, por exemplo, ou o pouco espaço para a sensibilidade artística numa redação?

Acho que cada caso é um caso, mas pessoalmente nunca entendi a atividade jornalística como uma ponte ou uma vitrine, se isso aconteceu foi à minha revelia.

10 - Liberdade de pensamento - Esta foi uma das razões que o levaram à literatura?

Não. Na verdade acho que nunca senti cerceada minha liberdade de pensamento como jornalista.

11 - O que faria o livro superior ao jornal?

Eu não usaria essa palavra, superior... Objetivamente, uma vantagem do livro é a permanência. mas se o livro for ruim, isso se volta contra o autor, naturalmente. Num jornal você até pode escrever uns textos mais fraquinhos, ou algumas bobagens, sem maiores consequências. Mas o que você escolhe incluir num livro de certa forma pode formar a sua imagem para a posteridade, se é que ainda existe posteridade.

12 - Faça sua própria lista de prós e contras

Acho que já respondi.

13 - De alguma forma (linguagem, estrutura ou temática), o jornalismo

influenciou seu trabalho de ficção?

A influência maior foi mesmo a de desmitificar o texto escrito, a de me tornar independente da "inspiração". Mas pode ter afetado também no sentido de ter sempre em mente que o texto melhora quando é "enxugado", libertado dos excessos.

14 - Por que eventualmente optou por um narrador jornalista em *Vampiro*?

Em outros livros meus o narrador não é jornalista. No romance em questão eu tinha intenção de fazer a crônica de uma certa maneira de viver e de pensar que eu testemunhava no ambiente das redações. Mal ou bem, em algum momento a gente tem o impulso de escrever sobre o que conhece bem.

LUIZ RUFFATO

Data de nascimento

Cataguases (MG) 04/02/1961

Formação educacional/profissional

Formado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora (MG)

Livros publicados (título, data e editora)

Histórias de remorsos e rancores – 1998 – Boitempo Editorial - contos

(os sobreviventes) – 2000 – Boitempo Editorial - contos

Eles eram muitos cavalos – 2001 - Boitempo Editorial - romance

Atividade jornalística

Diário Mercantil – Juiz de Fora (MG) – repórter, redator, editor de área

Jornal dos Lagos – Alfenas (MG) – repórter, redator

Tribuna de Minas – Juiz de Fora (MG) – repórter, redator

Jornal da Tarde – São Paulo (SP) – Repórter, redator, editor, coordenador de área, secretário de redação (cargo atual)

1 - Em 1904, João do Rio publicou "O momento literário", uma enquete em que perguntava aos intelectuais brasileiros, entre outras coisas, se a atividade jornalística era prejudicial ou não a um aspirante a escritor. Qual seria sua resposta à pergunta de João do Rio?

Não acredito que a atividade jornalística seja prejudicial a um aspirante a escritor. Mas, também não acredito que acrescente alguma coisa. Cada vez mais, tenho para mim que jornalismo e literatura são atividades de distintas naturezas. E o jornalismo que se pratica atualmente, com raríssimas exceções, tende a ser simplificador e mediocrizador. Para alcançar o maior número possível de leitores, lança mão de uma linguagem média, pobre e estéril, para vulgarizar conceitos e expor informações. E a literatura tem na linguagem sua riqueza e nas nuances sua diferenciação.

2 - Na sua opinião, o jornalista é um escritor? O jornalismo, uma vocação ou um ofício? E a literatura?

Não. O jornalista não é um escritor, embora um jornalista possa ser um escritor. O jornalismo é uma profissão, como outra qualquer. Escolhe-se jornalismo como, por exemplo, alguém que gosta de matemática escolhe, como carreira, a engenharia, ou

alguém que gosta de cuidar de doentes escolhe a medicina. Já a literatura é uma necessidade de expressar uma visão de mundo.

3 - Pretendia ser escritor quando ingressou no jornalismo?

Eu pretendia ser escritor, antes de pensar em ingressar no jornalismo. Ingressei no jornalismo pensando que me ajudaria a me tornar escritor.

4 - Como concilia as duas atividades? Tem ainda outra?

Faço literatura quando dá. Ou seja, sacrifício fins de semana, férias, feriados prolongados...

5 – Em que editorias trabalhou? Alguma ligação com a editoria de cultura?

Nunca trabalhei numa editoria de cultura. Sempre fiz política, economia ou geral.

6 – Convive ou já conviveu com outros escritores jornalistas? Relate discussões, casos interessantes, momentos marcantes.

Convivo, pouco, com outros escritores jornalistas. Talvez por por isso não tenha casos interessantes para relatar.

Há prós e contras no jornalismo. Qual a sua opinião?

O jornalismo é uma arma importante para a formação do ser humano. Através da informação, amplia-se a visão de mundo e estabelece-se correntes de pensamentos distintos, base de qualquer democracia. O problema , que, no Brasil, não há o pensamento discordante. Todas as empresas jornalísticas (e, portanto, as linhas editoriais), de uma maneira ou de outra, se pautam pela mesma ideologia, defendem os mesmos interesses.

7 - Linguagem – Ele oferece um aperfeiçoamento formal ou bloqueia?

O jornalismo praticado hoje (e estou me referindo ao jornalismo diário, não a colunas, reportagens especiais ou cadernos de cultura ou ainda a revistas semanais) bloqueia qualquer possibilidade de aperfeiçoamento na linguagem, já que tem que "facilitar" o entendimento do leitor médio.

8 - Profissionalização – Ele permite a sobrevivência financeira do escritor ou o afasta do seu caminho?

Ainda há muito caminho a percorrer, mas percebe-se um esforço no sentido da profissionalização do escritor. E quando falo em profissionalização não estou pensando apenas nos direitos autorais. Estou pensando em cachês por participação em eventos, pagamentos por participação em antologias, premiações, etc. Portanto, a profissionalização não afasta nem o conduz a um bom caminho. Haverá bons e maus escritores profissionais, como há bons e maus profissionais em todas as áreas.

9 – Visibilidade, ingresso no mercado editorial, maior penetração nos círculos intelectuais são fatores que compensam fatores negativos, como a falta de tempo, por exemplo, ou o pouco espaço para a sensibilidade artística numa redação?

É óbvio (seria hipocrisia dizer que não) que trabalhar numa redação de jornal "facilita" a penetração nos espaços dedicados à literatura. Mas, a história é implacável. Não basta a visibilidade. É preciso qualidade. Por isso, não acredito que uma coisa compense a outra.

10 – Liberdade de pensamento – Esta foi uma das razões que o levaram à literatura?

Não. É possível liberdade de pensamento dentro dos jornais. Quando, mais acima, citei a mesmice dos jornais brasileiros, não estava me referindo à liberdade de pensamento, mas à estreiteza do pensamento. O que ocorre, que os assuntos são discutidos superficialmente nas páginas dos jornais. Na literatura, os mesmos assuntos podem ser tratados com profundidade.

11 – Faça sua própria lista de prós e contras

O jornal permite a cobrança diária das autoridades, disseminando assim uma pretensa democratização das instituições (pretensa, porque o acesso à informação ainda é de uma elite letrada); vulgariza conceitos científicos; informa sobre o tempo e o espaço que ocupamos num determinado momento, historiando assim o pensamento de uma época. Mas, precisava usar uma linguagem tão pobre? Precisava ser tão padronizado o pensamento?

12 – O que faria o livro superior ao jornal?

Não acredito que o livro seja superior ao jornal. São veículos com fins diversos.

13 - De alguma forma (linguagem, estrutura, temática) o jornalismo afetou sua ficção?

O jornalismo afetou e afeta meu trabalho de escritor, mas não do ponto de vista de quem faz (eu, jornalista), mas de quem usufrui (eu, leitor). Meu último livro, "Eles eram muitos cavalos", seria impraticável sem uma leitura atenta dos jornais. Neles, tomei parte da matéria-prima para fabular. Mas, veja bem, não na linguagem, mas no que havia de possibilidades por trás dos dramas ali expostos.

MARÇAL AQUINO

Nascimento:

28/01/58

Formação educacional

Jornalismo pela PUC de Campinas.

Livros publicados:

Por bares nunca dantes naufragados (poesia, 1985, RG Editores)

A turma da rua 15 (novela juvenil, 1989, Ática)

As fomes de setembro (contos, 1991, Estação Liberdade)

O jogo do camaleão (novela juvenil, 1992, Ática)

Miss Danúbio (contos, 1994, Scritta)

O mistério da cidade-fantasma (novela juvenil, 1994, Ática)

O primeiro amor e outros perigos (novela juvenil, 1996, Ática)

O amor e outros objetos pontiagudos (contos, 1999, Geração Editorial)

Faroestes (contos, 2001, Ciência do Acidente)

O invasor (romance/roteiro, 2002, Geração Editorial)

Cabeça a prêmio (romance, 2003, Cosac & Naify)

Famílias terrivelmente felizes (contos, 2003, Cosac & Naify)

Atividades Profissionais

Comecei em jornalismo nos jornais de Amparo (hoje extintos), no interior de São Paulo, onde nasci, Trabalhei como repórter e redator de futebol. Depois fui repórter de *A Gazeta Esportiva* e, na sequência, trabalhei no *O Estado de S.Paulo* (revisor) e no *Jornal da Tarde* (repórter, redator e subeditor de Geral (cidade, comportamento e polícia). No começo dos anos 90, passei a trabalhar como free-lancer, coisa que faço até hoje.

1 - Em 1904, João do Rio publicou "O momento literário", uma enquete em que perguntava aos intelectuais brasileiros, entre outras coisas, se a atividade jornalística era prejudicial ou não a um aspirante a escritor. Qual seria sua resposta à pergunta de João do Rio?

Embora eu adore a boutade do Hemingway - "O jornalismo é uma excelente profissão, desde que abandonada a tempo." - e, de certa maneira, a tenha vivenciado na prática, não acho que o jornalismo atrapalhe o escritor, aspirante ou não. De cara, o jornalismo vai dar a ele a possibilidade da prática diária do texto, o que não é pouco. Se pensarmos num ficcionista, vai adestrá-lo no ato de contar histórias. E vai também colocá-lo em contato com mundos diversos, o que é sempre rico.

2 - Na sua opinião, o jornalista é um escritor? O jornalismo é uma vocação ou um ofício? E a literatura?

Jornalismo é uma mistura de vocação e ofício. A dosagem desses ingredientes é que vai determinar se estamos falando de um bom jornalista (casos em que a vocação predomina) ou de um escriba burocrático (quando o ofício e sua prática esmagaram o que havia de vocação). Faz-se literatura muito mais por vocação do que por ofício, felizmente. Mas o ofício nunca deixa de estar presente - e muitas vezes dá as cartas no processo, caso, por exemplo, daqueles típicos best-sellers da literatura americana. Há momentos aí em que a vocação é apenas uma fagulha, mas nunca desaparece (ou então o autor iria buscar outras formas de fazer dinheiro, tenho certeza). Jornalista não é, necessariamente, escritor. Conheço jornalistas que sequer lêem. Fazem por puro ofício. Escritor não é profissão, ainda que existam muitos escritores profissionalizados" (caso, por exemplo, de uma parcela de autores da literatura juvenil).

3 - Pretendia ser escritor quando ingressou no jornalismo?

Eu quis ser escritor mais ou menos desde os 15 anos. Eu gostava de escrever, era isso. E já achava que escritor não é profissão. Eu também gostava de jornalismo. e me pareceu um processo natural procurar uma profissão que me permitisse escrever.

4 – Como concilia as duas atividades? Tem outra?

Comecei a atuar como roteirista quando me envolvi na adaptação de meu conto *Matadores* para o cinema, em 95. A partir daí, participei dos filmes *Ação entre Amigos* (97), *O Invasor* (98) e *O amor e outros objetos pontiagudos* (99), todos com o diretor Beto Brant. Note que as datas se referem ao ano de criação do roteiro e não ao ano em que os filmes foram rodados ou exibidos - *O amor...* continua a existir só como roteiro.

Em parceria com o diretor Heitor Dhalia, escrevi o roteiro de *Nina* (2000/2001), uma visão contemporânea do *Crime e Castigo*. Com o mesmo Heitor, estou iniciando a criação de um novo roteiro, ainda sem título. E, a convite do diretor Jerê Moreira, dou uma espécie de supervisão à adaptação de *Esmeralda - Por que Não Dancei*, livro-depimento da ex-menina de rua *Esmeralda Ortiz*, com roteiro inicialmente escrito por Fernando Bonassi e Victor Navas.

Considero errática minha atividade como roteirista, ou seja, não a encaro profissionalmente, como meio de vida. Minha casa ainda é a literatura, como já disse. Conheço roteiristas que se profissionalizaram, mas nenhum ganha a vida exclusivamente com roteiros. Todos têm de escrever para outros meios (TV, em especial) pra sobreviver. O motivo? Escrever para o cinema aqui no Brasil ainda é uma atividade meio artesanal. Talvez esse quadro mude em algum momento, mas isso ainda não aconteceu. Hoje, um roteirista cobra algo entre R\$ 10 e 30 mil por seu trabalho. Se o texto original for de sua autoria, esse valor pode chegar a uns R\$ 50 mil (inclui o trabalho e os direitos de adaptação).

Veja: são valores muito variáveis, discutidos caso a caso.

Ainda não aconteceu um caso em que eu tenha apenas vendido os direitos de adaptação, sem participar da criação do roteiro. Creio que, nesse caso, o valor vai estar ligado ao desempenho comercial prévio do livro (vide casos *O xangô de Baker Street*, *Cidade de Deus* e *Estação Carandiru*, que, acredito, envolveram valores mais altos do que os usualmente praticados no mercado). De qualquer forma, o Brasil não é Hollywood. Paga-se pouco pelos roteiros e pelos direitos por aqui. Prefiro encarar essa atividade como uma coisa complementar. A vantagem é que não preciso aceitar todo convite que recebo pra roteiros, já que não vivo disso. Escolho me envolver em projetos que me interessam, aqueles que envolvem temas sobre os quais eu acho que tenho algo a dizer.

Em resumo: não é possível viver como roteirista de cinema no Brasil. Isso é um fato. Um filme, especialmente se fizer sucesso de público, vai ajudar a divulgar o livro que serviu de matriz para o roteiro e, conseqüentemente, interferir nas vendas. Resta saber o quanto. Acho que, no Brasil, essa interferência não é significativa. Se os próprios filmes vivem de bilheterias pra cá de modestas, o que dizer do livro?

Um filme sempre ajuda na venda do livro, porém não determina seu desempenho comercial - como acontece, por exemplo, nos EUA. Penso que aqueles blockbusters, tipo *O Senhor dos Anéis* e *Harry Potter*, devem ser considerados à parte. São fenômenos isolados, isto é, best-sellers que chegam ao cinema previamente nessa condição. No meu caso, vou vivenciar a experiência livro-filme pela primeira vez com *O Invasor*. Vamos ver o que acontece, embora eu olhe isso com um certo ceticismo.

5 – Trabalhou em quais editorias? Já trabalhou na de cultura?

Primeiro, trabalhei com jornalismo esportivo (cobrindo futebol, em especial). A exigência de texto, na maior parte do tempo, é mínima e costuma-se desestimular o texto criativo, quando não coibi-lo (se os leitores dos cadernos esportivos soubessem o que pensam deles os editores ia ser um escândalo). Então cansei e fui procurar outras áreas. E tive sorte. Fiz muita coisa em Geral, polícia inclusive. Eu trabalhava para um veículo, o *Jornal da Tarde*, que naquele momento estimulava o texto de viés literário. Foi o melhor momento em termos de conciliação. O jornalismo era uma espécie de extensão da literatura (cheguei a fazer verdadeiras novelas policiais a partir de fatos reais). Saí quando o JT começou a mudar (a orientação, me parece hoje, era transformá-lo num veículo mais parecido com os similares do mercado, que se limitam a cobrir o dia-a-dia sem dar grande importância à qualidade do texto e à utilização das fotos). O salário, naquele momento, era a menor das insatisfações.

6 – Convive ou já conviveu com outros escritores jornalistas? Relate discussões, casos interessantes, momentos marcantes.

Convivo bastante com escritores-jornalistas. A maioria se queixa de que o jornalismo atrapalha a literatura. Desconfio, porém, que são aquelas famosas reclamações "profissionais", i.e., eles reclamariam do mesmo jeito se fossem veterinários ou bancários ou marinheiros. Acho isso porque também convivo com escritores que exercem outras profissões. A ladainha, em geral, é a mesma: médicos reclamam de plantões, psicanalistas se queixam de stress, funcionários públicos se insurgem contra a rotina, e por aí vai. Tenho um único amigo, o romancista Hugo de Almeida, que aponta para o olho da perdiz: para ele, "mexer" com textos jornalísticos durante horas por dia acaba desestimulando intelectualmente o escritor. Discordo.

Há prós e contras no jornalismo. Qual a sua opinião?

7 - Linguagem - Ele oferece um aperfeiçoamento formal ou bloqueia?

Pessoalmente, acho que o jornalismo me ajudou no que diz respeito a uma certa depuração de linguagem. Prezo o texto curto, incisivo, direto, sem floreios - o velho Graça tem altar aqui em casa. O jornalismo obriga à concisão. Foi benéfico. Mesmo na fase maravilhosa do *Jornal da Tarde*, quando ousadias eram admitidas (escrevi reportagens em que apareciam diálogos e usei até travessões como índice de fala), havia a preocupação com o texto enxuto. É possível, porém, que um escritor dado a barroquismos se sinta tolhido por essa exigência do jornalismo. A esse só resta recomendar que pratique a literatura opulenta na qual acredita (longe da qual é mantido em seu cotidiano profissional) até mesmo como uma vingança contra a magreza do texto jornalístico.

8- Profissionalização - Ele permite a sobrevivência financeira do escritor ou o afasta do seu caminho?

Não sei a quantas anda o salário dos jornalistas hoje em dia. Imagino que a barra esteja pesada (de resto como para qualquer trabalhador brasileiro, incluídos os jornalistas free-lancers). Conheço um monte de profissionais que se seguram com dois ou mais empregos. Isso me parece muito mais nocivo e fator de afastamento do escritor da literatura. Dignamente remunerado, o jornalismo, assim como qualquer outra profissão, garantiria a sobrevivência do escritor e não atrapalharia.

9 – Visibilidade, ingresso no mercado editorial, maior penetração nos círculos intelectuais são fatores que compensam fatores negativos, como a falta de tempo, por exemplo, ou o pouco espaço para a sensibilidade artística numa redação?

A questão da visibilidade é polêmica. As relações profissionais com colegas podem propiciar o trânsito e a veiculação de notícias e análises sobre o trabalho de determinado escritor-jornalista. Nem sempre é assim, porém. Sei de autores que não tiveram seus livros resenhados em certos jornais porque trabalhavam para veículos concorrentes. Miudezas.

10 – Liberdade de pensamento – Esta foi uma das razões que o levaram para o jornalismo?

(não respondeu)

11 - O que faria o livro superior ao jornal?

As pretensões. Jornalismo, até por seu caráter imediatista, concede pouco espaço à elaboração do texto. Hoje mais do que nunca. A pretensão do jornalismo é informar, reportar. E muitas vezes nem disso o jornalismo dá conta. No caso do livro, o escritor

trabalha sem prazos, por exemplo. Tem o tempo que desejar para aprimorar seu texto, para tentar fazer valer seu credo estético.

12 – Faça sua própria lista de prós e contras:

Os prós: obriga ao exercício diário do texto; estimula a concisão (desde que, como eu, se acredite nisso); põe em contato com realidades variadas (para minha ficção, por exemplo, foi fundamental o contato com o universo do jornalismo policial). Os contras: baixos salários (depois de escrever o dia inteiro em dois ou três empregos, que escritor tem saúde mental para pensar em qualquer texto que seja?); pode ocorrer um desencanto com a palavra (vi casos assim, de gente que abandonou a literatura enojada em ver o que acontece com ela nos jornais - algo como um cara que trabalha num matadouro deixar de comer carne).

13 – De alguma forma (linguagem, estrutura, temática) o jornalismo influenciou sua ficção?

O jornalismo influenciou de diversas maneiras minha ficção. Mais na linguagem e na temática, menos na estrutura. Como já disse, o universo e os personagens do jornalismo policial passaram a me interessar como escritor a partir de meu contato como jornalista. Procuro escrever num registro muito próximo ao real. Daí que os personagens do dia-a-dia e, em igual medida, sua fala me fascinam e intrigam. E me fazem escrever. O exercício do jornalismo me ensinou a olhar, a observar. Sou um escritor que anda pelas ruas atento ao inusitado que o humano produz de modo incessante. Aprendi isso no dia-a-dia de jornalista.

MICHEL LAUB

Data de nascimento

27/4/1973

Formação educacional/profissional

Sou formado em Direito pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Fiz dois anos e meio de jornalismo na PUC-RS.

Livros publicados

Não depois do que aconteceu (contos) – Instituto Estadual do Livro/RS
1998

Música anterior (romance) – Companhia das Letras, 2001.

Longe da água (romance) – Companhia das Letras, 2004.

Atividade jornalística

Primeiros trabalhos, de 1995 a 1996: reportagens em house organs e jornais de bairro em Porto Alegre.

De 1966 a 1997: ainda morando no RS, colaborador das revistas Carta Capital e República, entre outras publicações

De 1997 até hoje: editor da Revista Bravo, em São Paulo (até o ano passado, cuidava das editorias de livros e cinema; desde julho fiquei com televisão e cinema).

1 - Em 1904, João do Rio publicou "O momento literário", uma enquete em que perguntava aos intelectuais brasileiros, entre outras coisas, se a atividade

jornalística era prejudicial ou não a um aspirante a escritor. Qual seria sua resposta à pergunta de João do Rio?

Meu caso é muito específico: trabalho numa revista mensal, chego à editora por volta das 11h e saio pelas 19:30. É perfeitamente possível escrever 1 ou 2 horas de manhã cedo ou à noite. Eu nem conseguiria escrever mais do que isso. Tenho um tempo útil, coisa de 1 hora, depois do qual não sei nada que preste. Se trabalhasse num jornal, a coisa seria diferente. Em épocas de fechamento da revista, quando as jornadas são maiores, sinto-me esgotado para escrever qualquer coisa que seja. Isso acontece durante uma semana ao mês. Quanto aos benefícios, é difícil medir. No meu caso, acho que aprendi muito sobre organicidade de um texto, sobre concentração narrativa e clareza _ qualidades essenciais no tipo de literatura que me proponho a fazer _ por meio da atividade jornalística. O fato de editar textos alheios e ter um “olho” apurado para as falhas de ritmo, melodia, de exatidão léxica e vocabular, etc. Também me treinou para que, nas segundas e terceiras (e quintas, e quadragésimas ...) leituras dos meus próprios textos, eu sem dúvida conseguisse melhorá-los _ e às vezes salvá-los.

2 - Na sua opinião, o jornalista é um escritor? O jornalismo é uma vocação ou um ofício? E a literatura?

É só uma questão de nomenclatura. O que é um “escritor”? Se é alguém que escreve, que passa pelo processo de criação do texto, claro que o jornalista é um escritor _ às vezes, escrevendo uma crítica de cinema, sofro de uma angústia parecida com a que um texto literário me impõe. A diferença é que a angústia do texto jornalístico dura duas horas ou dois dias. No Música anterior, durou um ano e meio. No romance que estou escrevendo agora, já tem um ano, aproximadamente, sem que eu tenha defido sequer o tom do texto, para onde os personagens vão, etc. Em suma: o sofrimento da literatura pode ser absolutamente em vão (será, por exemplo, se eu jogar fora este novo romance, ou se ele não ficar da maneira como eu quero que fique). O do jornalista nunca é: o artigo sai de qualquer jeito, sempre. E é remunerado decentemente, claro.

3 - Pretendia ser escritor quando ingressou no jornalismo?

Sim. Ingressei no jornalismo para ficar perto do texto _ mesmo que não pensasse, à época, em fazer jornalismo cultural. Eu trabalhava como advogado e sentia que o metier, com sua burocracia e repetição eterna de procedimentos, acabaria de alguma maneira dragando a minha vontade.

4 - Como concilia as duas atividades? Tem ainda outra?

A resposta está na questão 1. Mas não estou sempre escrevendo. Às vezes passo meses sem ligar o computador em casa, e esse é o meu “ócio”. Mesmo que eu esteja trabalhando e escrevendo artigos, não estar em contato com a literatura tem sobre mim o efeito de um grande descanso.

5 - Por que escolheu a editoria de cultura?

Não escolhi. O Wagner Carelli, que era um dos editores da Carta Capital, saiu de lá para fundar a República e, um ano depois, a Bravo. Quando isso aconteceu, ele me chamou.

6 - Convive ou já conviveu com outros escritores jornalistas? Relate discussões, casos interessantes, momentos marcantes.

Minha experiência em redação é curta. O único escritor com quem convivi diariamente no trabalho foi o Bruno Tolentino, que passou um ano dando expediente na Bravo. Mas o Bruno é o Bruno, se você o conhece _ jamais falaríamos de prazos de fechamento ou

coisas do gênero. Conheço vários autores que escrevem regularmente para a imprensa e vários jornalistas que escreveram livros de não-ficção, mas jornalistas “de fato” que sejam também ficcionistas, poucos. Nesse perfil específico, o único que lembro agora é o José Castello, com quem tenho um contato cordial, mas esporádico.

Há prós e contras do jornalismo. Qual a sua opinião?

Em relação à literatura, já dei a resposta antes. Em relação à atividade em si, gosto do fato de que, por mais que a rotina seja a mesma (reunião de pauta, produção, fechamento), cada matéria é algo diferente. Não se cai nunca no marasmo.

7 - Linguagem - Ele oferece um aperfeiçoamento formal ou bloqueia?

Ver resposta anterior.

8 - Profissionalização - Ele permite a sobrevivência financeira do escritor ou o afasta do seu caminho?

Sim, é um dos poucos caminhos possíveis. A vida acadêmica é outra possibilidade, embora eu tenha certa restrição quanto à abordagem acadêmica da literatura, com sua frieza analítica e seu jargão. O jornalismo está mais conectado à vida real, que é a matéria-prima da literatura.

9 - Visibilidade, ingresso no mercado editorial, maior penetração nos círculos intelectuais são fatores que compensam fatores negativos, como a falta de tempo, por exemplo, ou o pouco espaço para a sensibilidade artística numa redação?

Como disse antes, não sofro da falta de tempo. A questão da visibilidade é relativa: assim como um jornalista tem amigos na imprensa, ele também tem desafetos. E há também a dificuldade em se falar da concorrência: se um escritor trabalha como jornalista no jornal ou revista “x”, confira se o livro dele é comentado no jornal ou revista “y”. Isso raramente acontece. Quanto à “sensibilidade artística”, isso nada tem a ver com o ambiente externo. Duvido que o Drummond pudesse expor a sua na repartição ou que o Kafka a transbordasse na companhia de seguros. Trabalho é trabalho _ e qual emprego, tirando o do saudoso dublador Pablo no antigo “Qual é a música”, exige de seu titular a demonstração de sensibilidade?

10 - Liberdade de pensamento - Esta foi uma das razões que o levaram à literatura?

Certamente não. Os motivos que levam alguém à literatura são insondáveis. Há aquelas histórias que remetem à infância etc., mas em geral acho isso meio forçado. Não sei dizer por que resolvi escrever.

11 - O que faria o livro superior ao jornal?

São coisas completamente diferentes. Não sei se é “superior”: uma boa reportagem de jornal é muito melhor que um mau livro. E não dá para escrevê-la usando fluxo de consciência ou monólogo interior, assim como não dá para fazer um livro com lead e infográficos. Claro que Crime e castigo é melhor que uma grande edição do New York Times. Mas há sentido em compará-los? Parafraseando uma metáfora do Caio Fernando Abreu, se não me engano, um jornal faz o resumo factual de seu tempo; um livro, o resumo emocional.

12 - Faça sua própria lista de prós e contras

Prós

- 1) Trabalho constante com a escrita
- 2) Contato com a “vida real”, dependendo do tipo de jornalismo que você faz.
- 3) Eventualmente, a visibilidade
- 4) Algum ceticismo que você adquire com o tempo (e que normalmente é bom para a literatura)

Contras

- 1) Picuinhas do meio que podem prejudicar o autor (o outro lado da “visibilidade”)
- 2) Um certo senso crítico excessivo, que às vezes tira a espontaneidade do texto (o outro lado do “ceticismo”)
- 3) Dinheiro, claro: ninguém fica rico no jornalismo nem na literatura

13 _ De alguma forma (linguagem, estrutura, temática) o jornalismo influenciou sua ficção?

Quanto à influência, acho que sim: naquela resposta em que eu falava da maneira como se "edita" um texto literário está a chave. Antes eu escrevia coisas como "meu chefe mandou eu entregar um bilhete para ele"; agora escrevo "o chefe mandou entregar um bilhete". Acho que isso é fruto dos anos e da experiência, mas também da prática jornalística, que faz com que a gente reduza as coisas à sua essência, pelo menos formalmente.

PAULO ROBERTO PIRES

Data de nascimento:

27.06.67

Formação educacional/profissional:

Jornalismo (Uff), Mestrado (UFRJ); também professor da Escola de Jornalismo da UFRJ desde 1993

Livros publicados

Hélio Pellegrino, a paixão indignada (Relume-Dumará, 1998)

Do amor ausente (Rocco, 2000)

Conto incluído em *13 maneiras de amar – 13 histórias de amor* (Nova Alexandria, 2001)

Atividade jornalística

Colaborador do Idéias – JB (1987-1989), Repórter na Tribuna da Imprensa (por uma semana em 1987), Redator AJB/Associated Press (1989-1990), Redator United Press - UPI (1990-1993), Colaborador Livros – Globo (1990-1993), Redator-Repórter especial Segundo Caderno-Prosa & Verso (1993-2000); editor de cultura do www.no.com.br (2000); resenhista de Literatura Brasileira para revista Época (2001); Colunista do site www.nominimo.com.br.

Diretor editorial da Planeta (2002-2003) e Ediouro (2004).

1 - Em 1904, João do Rio publicou "O momento literário", uma enquete em que perguntava aos intelectuais brasileiros, entre outras coisas, se a atividade jornalística era prejudicial ou não a um aspirante a escritor. Qual seria

sua resposta à pergunta de João do Rio?

É e não é prejudicial. Pelos espaços pré-determinados e prazos curtos, ajuda a disciplinar o texto e o raciocínio. Mas o céu é inferno, e o micróbio dos resultados imediatos pode contaminar definitivamente, gerando uma literatura de resultados, excessivamente apressada. Dependendo do momento da carreira, do cargo que se ocupa ou da empresa em que se trabalha, rouba tempo demais. Tendo a achar mais prejudicial quando há “promiscuidade” temática que é o meu caso e de grande maioria de minha geração, criada em cadernos de cultura e excessivamente envolvida com as banalidades da vida literária. Muito freqüentemente, cuida-se de uma carreira antes de ter uma obra, o que é o fim da picada. A experiência jornalística é, ainda, um trunfo pela diversidade de vivências, de vidas “outras” que se vive quando se é repórter – de preferência nada tendo a ver com “cultura”.

2 - Na sua opinião, o jornalista é um escritor? O jornalismo é uma vocação ou um ofício? E a literatura?

Não é escritor. O jornalista é, antes de mais nada, um profissional que interpreta a realidade através de narrativas que devem ser principalmente informativas mas, também, traduzir uma vivência. O jornalista pode se aproximar do escritor por usar técnicas de narrativa próprias da literatura. Janet Malcolm, que é grande, enorme, jornalista, diz que escritor e jornalista são como dono e inquilino de uma casa chamada Realidade. O primeiro pode botar paredes abaixo e, em última instância, até implodir a casa; o segundo, pode fazer pequenos retoques, mas não pode fazer mudanças sensíveis. A arte do jornalista é, para ela, a arte de dispor a mobília nesta casa. Eu assino embaixo. A vocação é condição para um ofício que mereça este nome. Mas um e outro não vivem independentemente. Acho que a vocação do jornalista é a curiosidade; do escritor, a necessidade de expressar transformando, de alguma forma e em algum nível, a realidade. Tanto uma quanto outra podem ser profissionalizadas – as dosagens em que isso acontece vão determinar sua maior ou menor contundência.

3 - Pretendia ser escritor quando ingressou no jornalismo?

Não exatamente. Nos anos da universidade, quis fazer teatro (!!!!!). Queria ser diretor, achava viável – hoje acho o meio e ofício insuportáveis pela indigência intelectual e técnica. Depois, me fascinei por filosofia, mas a estudei de forma desordenada e, como vejo hoje, superficial. Peguei o gostinho de verdade pelo texto menos burocrático quando escrevi o Perfil do Hélio Pellegrino. O texto é bom, mas ainda não pensa, não raciocina. Só com o romance, acho eu, encontrei a medida do texto “pensante”, com vida própria. Mas aí aconteceu o No.com e peguei o gosto pelo texto jornalístico, como não havia experimentado até então. Hoje não consigo mais imaginar literatura como carreira viável, mais depressa seria um jornalista. Agora, com a experiência como editor de livros, temo pelo destino do meu texto. E, em última instância, pelas opções desordenadas para as quais a vida acaba nos empurrando.

4 - Como concilia as duas atividades? Tem ainda outra?

Não concilio, pois não me considero tecnicamente enquadrado na categoria “escritor” – não pelo número de livros que escrevi, mas pela forma de exercitar minha sensibilidade. Literatura, até agora, tem sido acidente ou, mais exatamente, produto de uma necessidade premente. Muitas idéias, pouca vontade e disciplina de efetivá-las. Hoje gosto de ser jornalista e dedico a maior parte de meu tempo a isso e bem menos ao ensino de jornalismo, no qual não acredito mais. A atividade de editor é muito incipiente, mas posso adiantar que não é o paraíso.

5 - Por que escolheu a editoria de cultura?

Porque é a única na qual tenho condições intelectuais e informação de trabalhar. No resto, sou um fracasso (em esportes e economia chego a não entender as matérias que leio – ou melhor, que não leio, pois não vou perder tempo com o que não me interessa.)

6 - Convive ou já conviveu com outros escritores jornalistas? Relate discussões, casos interessantes, momentos marcantes.

Já. Na redação do Globo troquei muitas idéias com Arnaldo Bloch e Toni Marques, estávamos escrevendo nossos últimos livros simultaneamente. Lemos originais um dos outros, demos palpite. Nada que configure uma relação propriamente literária. Hoje não acredito mais neste aspecto comunitário da literatura, dos chamados grupos criativos – de Bloomsbury aos Quatro Mineiros. Com eles, os grupos, era mais fácil, havia diálogo mas também uma mal disfarçada condescendência mútua, o que ajuda um bocado. Hoje o escritor tem que estar sozinho – com seu talento ou sua ambição de acumular pontos na patética loteria da vida literária. Antes só que bem acompanhado.

7 - Há prós e contras do jornalismo. Qual a sua opinião?

Acho que já foi respondida.

8 - Linguagem – O jornalismo oferece um aperfeiçoamento formal ou bloqueia?

Pode ser um desastre, pode ser bom. No Hemingway foi um trunfo, na Patrícia Mello, que nem jornalista é, um desastre. Há o risco no extremo oposto, que é tentar evitar em tudo o coloquial, o informal. Aí a literatura vira literatice – mal que, sinceramente, acho prejudicial a meu romancinho. Seu eu pudesse, reescreveria tudo – mas não posso e não quero. O Autran Dourado diz ter nostalgia de uma frase da infância, uma das primeiras que conseguiu escrever. Depois, tudo virou complicação. O grande escritor, acho eu, deveria introduzir pequenos desvios na realidade mais chapada - por isso eu gosto dos americanos, do Nathanael West, de alguma Dorothy Parker e daquele Salinger do “Nove histórias”. O melhor é fazer parecer simples e inocuar a perversão.

8 - Profissionalização - Ele permite a sobrevivência financeira do escritor ou o afasta do seu caminho?

A rigor, não se pode falar em profissionalização do escritor no Brasil – e não sei se é ruim. O que não agüento mais é o chororô de gente que diz não conseguir escrever porque não tem condições ideais. Isso é uma bobagem, um exemplo terrível de autocomiseração. Ninguém tem tempo de ser escritor. Se é preciso escrever, escreve-se. Chega de choradeira.

9 - Visibilidade, ingresso no mercado editorial, maior penetração nos círculos intelectuais são fatores que compensam fatores negativos, como a falta de tempo, por exemplo, ou o pouco espaço para a sensibilidade artística numa redação?

Não compensam. Mas ajudam, claro. Na redação há espaço pra tudo. O *Deserto dos Tártaros*, de Dino Buzzatti, foi escrito numa redação. Jornalismo não frustra carreira de ninguém. Como dizia o Otto Lara Resende: Shakespeare não teve tempo de ser Shakespeare. Se o escritor não sabe conciliar a necessidade de escrever com a necessidade de sobreviver, azar o dele.

10 - Liberdade de pensamento - Esta foi uma das razões que o levaram à literatura?

Foi terapêutico: precisava deslindar uma crise profissional e emocional. “Liberdade de pensamento” não quer dizer nada.

11 - O que faria o livro superior ao jornal?

Seria a permanência, mas como hoje nada permanece, não sei. O livro hoje é visto como distinção: o jornalista chega a juntar coisas que escreveu em jornal em livro como se pudesse assim torná-las menos fugazes. Não acredito nisso. Há, mais uma vez, auto-complacência a rodo: o livro é superior, o jornal é inferior. Não preciso citar nomes para demonstrar que tem livro mais descartável que nota de coluna social.

12 - Faça sua própria lista de prós e contras

Contra: ansiedade por imediatez, eventual empobrecimento da linguagem, ansiedade por se ver transformado em notícia, simplificação (eventual) de raciocínio, bloqueio de repercussão do livro. Ansiedade, para resumir.

Prós: disciplina da escrita e do raciocínio, antídoto contra literatice (eventual), passagem mais rápida para os meios editoriais, capacidade de trabalhar sem idealização das condições de trabalho (quem escreve algo numa redação escreve qualquer coisa em qualquer lugar). Disciplina, para resumir.

13 – De alguma forma (temática, linguagem, estrutura, ...) o jornalismo influenciou sua ficção?

Influenciou principalmente pela vivência de determinados meios sociais - no caso do meu romance, o mau humor perene com a chamada "vida intelectual" (Muitas aspas). Na linguagem, de jeito algum, pois o que busquei foi justamente me afastar das simplificações que, se não tornam o jornalismo menor, certamente emprobrecem a língua. Quanto à estrutura, acho pouco provável também, a não ser por ter feito do livro uma paródia do Stendhal - mas isso não tem a ver com jornalista.

RONALDO BRESSANE

Data de nascimento

25-5-70

Formação educacional/profissional

Graduado em Comunicação (Faap) e Letras (USP), trabalho como jornalista

Livros publicados

Os infernos possíveis (contos), 1999, Com-Arte/USP

10 presídios de bolso (contos), 2001, Altana

O Impostor (poemas), 2002, Ciência do Acidente

Céu de Lúcifer, 2003, Beco do Azougue.

Atividade jornalística

Comecei, há dois anos, como chefe de reportagem da TRIP, revista de comportamento paulista, de que hoje sou subeditor.

1 - Em 1904, João do Rio publicou “O momento literário”, uma enquete em que perguntava aos intelectuais brasileiros, entre outras coisas, se a atividade jornalística era prejudicial ou não a um aspirante a escritor. Qual seria sua resposta à pergunta de João do Rio?

Forçar, mixar e distender os limites do real e do imaginário sempre foi uma das minhas obsessões. Portanto, no que diz respeito ao contato direto com o real, posso dizer com segurança o jornalismo só me ajudou em meu trabalho literário. Quanto ao ofício, o trabalho de edição me fez fixar meu texto com uma intensidade ainda maior. Devo dizer que, nesse sentido, meu ofício anterior, de publicitário, foi determinante na arte de dizer tudo breve e criativamente – ainda que minha escrita barroca esteja muito distante do texto justo jornalístico. O jornalismo ajudou, mesmo, foi na edição.

2 - Na sua opinião, o jornalista é um escritor? O jornalismo é uma vocação ou um ofício? E a literatura?

Na medida em que o primeiro objetivo do jornalista seja informar, relatar, não – e os 90% de jornalistas que escrevem pessimamente confirmam a tese. Já o escritor só tem compromisso com sua obra. Creio que o escritor só deva ser fiel a si mesmo. Quando escrevo, nunca penso em um leitor. Mas, quando assino um artigo, uma resenha, uma entrevista, uma reportagem, penso no leitor o tempo todo. A literatura, penso, além de uma conjunção de vocação e ofício, requer uma curiosidade ainda mais mórbida, letal e vampiresca que a do jornalista. (Muito) mal comparando: a literatura começa onde terminou Tim Lopes.

3 – Pretendia ser escritor quando ingressou no jornalismo?

Não, já era escritor. Comecei a escrever regularmente aos 17 anos. E a ganhar dinheiro escrevendo – para publicidade – aos 22. O jornalismo foi só o que me salvou da oligofrenia que, mais cedo ou mais tarde, acomete todo publicitário medíocre, como eu era.

4 - Como concilia as duas atividades? Tem ainda outra?

Fisicamente, não sem dificuldade. Às vezes saio do fechamento da revista à 0h e vou para casa trabalhar numa ficção até as 3, 4, 5 da manhã... Minha mulher não acredita. Do ponto de vista do texto, em si, posso dizer que meu texto jornalístico na TRIP requer expressão livre e forte identidade – tirando a obrigatoriedade do lead, meu trabalho na revista demanda, acima de tudo, saber contar uma história. O que mais um escritor deveria querer?

5 – Em quais editorias trabalhou?

Só trabalhei na revista TRIP, uma revista de comportamento, cultura, esporte, personalidades, reportagens investigativas, em que estilisticamente predomina o new journalism e o gonzo journalism. Sou obrigado a conhecer a fundo qualquer assunto, e o faço de modo apaixonado. Mas, esparsamente, escrevo em publicações como o site Fraude, jornais como o Rascunho e o JB, escrevo além de ter colaborado com reportagens em inúmeras revistas. Além, é claro, do site/blog que mantenho com o também repórter da TRIP Piti Vieira, o FakerFakir [www.fakerfakir.hpg.com.br], cujo

eixo é justamente o ponto em que a reportagem deixa de ser ficção e a ficção interfere na realidade.

6 – Convive ou já conviveu com outros escritores jornalistas? Relate discussões, casos interessantes, momentos marcantes.

Não, nunca convivi. Embora tenha a sorte de estar cercado por gente que escreve muito bem, como Fernando Luna, Fred Melo Paiva, Ivan Marsiglia, Mário Mendes, Fernando Paiva, Nina Lemos.

Há prós e contras o jornalismo. Qual a sua opinião?

O maior pró eu diria que é a facilidade para entrar em universos totalmente distintos do mundo-escrivania do ofício literário. O jornalista é obrigado a experimentar os fatos de dentro – pelo menos, o bom jornalismo. Como jornalista, eu subi morros no Rio e entrei em favelas casca-grossa em SP, falei com surfistas, skatistas e estilistas, conheci a Polinésia, me enfiei na futilidade dos milionários & famosos... coisas que, defendido só por minha imaginação, não faria.

7 - Linguagem – Ele oferece um aperfeiçoamento formal ou bloqueia?

Acho que depende do escritor. No meu caso, aperfeiçoou o olho para o essencial, o indispensável. Sempre fui muito dispersivo, e a obrigatoriedade do objetivo no jornalismo trouxe ao meu texto mais precisão. Mas acho que muitos escritores-jornalistas se ressentem da frieza e certo ritmo mecânico trazidos do texto em jornal, o que lhes é prejudicial na linguagem literária. Minha linguagem é uma lata de lixo, jogo tudo lá dentro; o texto jornalístico é só mais um.

8 - Profissionalização – Ele permite a sobrevivência financeira do escritor ou o afasta do seu caminho?

Com certeza permite a sobrevivência do escritor – que trabalha direto com sua vocação, escrever – e positivamente o auxilia na formação de uma rede de pessoas interessadas em seu texto. Um escritor-médico ou um escritor-farmacêutico não tem tanta facilidade em fazer amigos em editoras e revistas e jornais que poderiam, eventualmente, publicar ou falar de sua obra. Por outro lado, essa mesma facilidade pode atrapalhar o escritor-jornalista – há colegas que podem querer resenhá-lo em troca de favores, ou, ao contrário, resenhá-lo negativamente ou sequer dar visibilidade por sua obra temendo uma valorização daquele profissional.

9 – Visibilidade, ingresso no mercado editorial, maior penetração nos círculos intelectuais são fatores que compensam fatores negativos, como a falta de tempo, por exemplo, ou o pouco espaço para a sensibilidade artística numa redação?

Sim, como respondi acima, compensam mesmo. Mas há que se lembrar que o trabalho extenuante com texto pode esgotar criativamente o escritor, que passa a não ter outra experiência que não seja ficar com a bunda doendo por horas e horas.

10 – Liberdade de pensamento – Esta foi uma das razões que o levaram à literatura?
Ao lado de compulsão, paixão e certa vaidade, sim.

11 – O que faria o livro superior ao jornal?

Entre milhões de outras coisas que o tornam melhor ao jornal, o livro fixa a efemeridade. Ou prova o quanto certo assunto é circunstancial, datado – vide certos best sellers.

12 – Faça sua própria lista de prós e contras

Contra: tendinite [sem acupuntura, perco os movimentos do meu braço direito], olhos cansados, consumo conspícuo de informação [principalmente as irrelevantes], alucinações visuais, tendência à superficialidade [o jornalista lê mais orelhas, prefácios e contracapas que livros inteiros], dores lombares, texto excessivamente objetivo ou intelectualizado demais, pele branco-halógena.

Prós: ganhar dinheiro com meu talento primordial, ser um filtro privilegiado da informação corrente [e trazer isso para o texto literário], trazer objetividade ao texto, compreender em profundidade os meandros da mídia [e conseguir, eventualmente, manipulá-la], e, ao chegar a um hotel em qualquer lugar do mundo, poder escrever na ficha de entrada “jornalista” para ganhar o melhor quarto [“escritores” sempre ficam com o quarto dos fundos].

13 – De alguma forma (linguagem, temática, estrutura, etc...) o jornalismo pode ter afetado sua ficção?

Absurdamente. Aliás, “afecção” é a palavra mais justa, no sentido patológico do termo. Além da linguagem mais objetiva, que já citei como efeito trazido ao meu texto, a voracidade que sempre tive por informação foi intensificada de tal maneira que, se não tiver um jornal para ler pela manhã, posso ter convulsões. Inspirado nesse comportamento infame – que, percebi, ocorre com vários colegas –, concebi uma personagem chamada “Agente Especial”. O AE é, ou era, um jornalista que enlouqueceu devido a um excesso de informação e outros vícios químicos ou orgânicos, como sexo. Vive numa espécie de ultrarealidade paranóica, tentando abstrair de qualquer acontecimento uma conspiração ou um significado. A dualidade causa-efeito detonou com sua consciência e ele vive num presente absoluto: sua salvação é, a ser passivo, como todo jornalista, ter se tornado um agente, trabalhando para certa Divisão dos Não-Lineares. O AE é personagem de várias narrativas minhas [“Documentário”, “Road movie noir”, “Jornal do caos” e outros contos que estarão em meu próximo livro], e estou pensando seriamente em conceber um romance para ele, se minha tendinite permitir.

SÉRGIO ALCIDES

Data de nascimento

12 de outubro de 1967

Formação educacional/profissional

Graduação em Comunicação Social (PUC-Rio), Mestrado em História (PUC-Rio), cursando Doutorado em História (USP)

Livros publicados

“Nada a ver com a Lua (poemas, 1989-1996)” (Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996) e “O ar das cidades (poemas, 1997-2000)” (São Paulo: Nankin, 2000).

Atividades jornalísticas

Só trabalhei como jornalista no jornal “O Globo” (Rio de Janeiro); fui repórter de jornais de bairro por seis meses (1989) e redator-tradutor de notícias internacionais por quatro anos (1990-1993).

1 - Em 1904, João do Rio publicou “O momento literário”, uma enquete em que perguntava aos intelectuais brasileiros, entre outras coisas, se a atividade jornalística era prejudicial ou não a um aspirante a escritor. Qual seria sua resposta à pergunta de João do Rio?

Antes de mais nada, preciso dizer que não sou um jornalista, apenas fui. Larguei essa profissão em fins de 1993 e nunca mais a exerci (a menos que se inclua a resenha de crítica literária entre os produtos do jornalismo).

Talvez na época de João do Rio fosse diferente. Na nossa, acho que a atividade jornalística é prejudicial aos aspirantes à literatura. Primeiro, porque é uma profissão hoje muito especializada, que requer uma grande dedicação. Segundo, porque não está fácil se manter nesse mercado de trabalho, o que significa que as empresas estão bem mais à vontade para explorar a dependência da mão-de-obra: o sujeito é simplesmente obrigado a trabalhar um número de horas muito superior ao previsto em contrato, e não sobra tempo para mais nada. Terceiro, porque o ambiente profissional também absorve demais, já que a relação com os colegas é altamente competitiva e pautada mais por uma lógica de prestígio do que por valores estritamente profissionais ou mesmo econômicos – o que além disso significa que jornalistas interagem sobretudo e quase que exclusivamente só com outros jornalistas (inclusive no amor, no sexo, no cinema, no esporte, e nos avessos de todas essas coisas também).

Esta última razão mostra que o jornalismo é uma espécie de sociedade de corte, mas numa corte paralela, que não é o centro de um reino, do Poder com “p” maiúsculo, e sim um de seus muitos satélites. Se as antigas cortes eram, em certo sentido, favoráveis à literatura (quer dizer, ao que nos tempos modernos se chama de literatura), isso era porque ela forçava seus “habitantes” a um jogo de apresentação e dissimulação que envolvia ao mesmo tempo o conhecimento dos outros e o conhecimento de si – duas condições fundamentais para o ofício do escritor. Mas na corte “excêntrica” do jornalismo ocorre uma distorção: todo o mundo fora dela desaparece debaixo de uma curiosa instrumentalização profissional (o mundo e os outros só existem enquanto objeto de “pauta”). O jornalista é, então, um ótimo conhecedor de outros jornalistas. Quanto ao conhecimento de si, para ele é conhecer um jornalista a mais – pois o que é alguém que dorme seis horas, passa uma hora em locomoção, uma hora em atividades fisiológicas (alimentação, excreção etc.) e durante as demais 16 horas se ocupa do jornalismo, da manutenção de seu emprego como jornalista e da economia do seu prestígio dentro do meio jornalístico?

Além disso, em decorrência dessa múltipla dependência, o vínculo pessoal com a empresa vai muito mais longe do que uma mera relação profissional: o jornalista tem que “vestir a camisa” da empresa, como um jogador de futebol (mas sem o mesmo salário e sem as mesmas garotas). A questão aí é que esse tipo de alienação – nenhuma palavra descreve o fenômeno melhor do que esta – é incompatível com o ofício do escritor, principalmente se tivermos em mente uma concepção de literatura que valorize os ideais de independência, liberdade e crítica.

Um outro problema, que tem a ver com a primeira razão enumerada acima, é que o jornalismo é uma atividade especializada não num determinado conteúdo e sim numa forma – acho que posso dizer assim, meio “em tese”, mesmo correndo o risco de excessivo esquematismo. Quando digo que o jornalista se especializou não é que ele se especializou num assunto (por exemplo, o jornalismo político, o jornalismo policial, o jornalismo cultural). Na maioria dos casos, essa especialização “dentro” do jornalismo, ou a partir dele, ou não se implementou completamente (lembro de ter tido um chefe na Editoria Internacional que antes era chefe da Editoria de Esportes) ou simplesmente decorre de outra especialização – esta sim a mais importante: o jornalista é um especialista em jornalismo: como fazer uma pauta, a redação de uma legenda, a apuração de uma notícia, a cobertura de um “setor”, o cultivo das “fontes”, essas coisas. De modo que, com relação à matéria do mundo, a espessura das coisas, o barro geral, que é a matéria da literatura, o jornalista chega aí de uma maneira admiravelmente variada, mas quase que sempre superficial (quando não leviana mesmo); vai borboleteando, aqui e ali, desempenhando sua profissão cuja importância é indiscutível, só que por sua própria inscrição nos tempos atuais se limita à superfície. Mas a literatura que se atém à superfície é o mesmo que nada – e é por isso que o momento literário se aproxima perigosamente desse “nada”.

Agora, em princípio, nada impede que um profissional da superfície dedique algumas horas do dia ao “centro das coisas”, a ir fundo em algum tema de relevância independente da “pauta” do seu dia-a-dia. Mas que horas? O dia só tem 24... E há boas razões para crer que, se tivesse 32, os padrões da imprensa saberiam obrigar sutilmente seus empregados a “vestirem a camisa” por mais seis.

Por fim, o jornalismo é hoje uma indústria, que produz, entre outras coisas, notícias. No seu processo, a matéria-prima mais importante é o que menos interessa para a literatura: os chamados “fatos”. Os fatos assoberbam o “espaço” da memória. E o jornalista é treinado para acreditar neles. O escritor, ao contrário, ganha mais desconfiando, rememorando, perfurando. O escritor responsável está mais ligado à memória, à substância do tempo, à própria necessidade política de afirmar a existência do tempo, religar o tempo, refletir sobre/durante ele. Os fatos são meros fogos-de-artifício, cuja lembrança é descartável. Por isso os jornais dispõem de departamentos de pesquisa cada vez mais complexos e informatizados: trata-se da divisão do trabalho na indústria: o funcionário que recolhe os fatos não pode ser o mesmo que lhes faz o “histórico” ou o “perfil”.

Todas essas coisas, para mim, explicam por que o jornalismo é particularmente prejudicial à atividade literária. Agora, note-se uma coisa: um ex-médico também saberá dizer por que a medicina é *particularmente* desfavorável à literatura, um ex-bancário idem, um ex-diplomata, um ex-policial e assim por diante. Suponho que qualquer profissão tem seus aspectos especificamente desfavoráveis ao ofício de escritor – o que não impede que continuem a surgir bons escritores nas mais diferentes atividades, inclusive no jornalismo. A literatura se impõe – em muitos casos tanto quanto a necessidade de sobrevivência que faz com que certos profissionais continuem

exercendo suas profissões mesmo em condições cada vez mais deterioradas, porque precisam do salário.

2 - Na sua opinião, o jornalista é um escritor? O jornalismo é uma vocação ou um ofício? E a literatura?

O jornalista é um profissional que, às vezes, escreve – mas isso não faz dele *strictu sensu* um escritor, quer dizer, ele não é mais “escritor” do que o escrivão ou a secretária ou o redator de publicidade. Pelo contrário, até, porque talvez ele o seja “menos” do que o tintureiro ou o médico, que só escrevem notas fiscais ou receitas. O jornalista aprende a lidar com a linguagem de um jeito absolutamente estranho à literatura; para ele as palavras devem se articular como um telão onde os “fatos” se projetam. Sua técnica de escrita está tão distante da literatura quanto o jogo da mímica da dança. Além disso ele vive perseguido pela fantasmagoria do leitor: é preciso pensar no leitor, escrever para o leitor, convencer o leitor a continuar lendo a notícia. Ele nem percebe que na maioria das vezes esse tal “leitor” é apenas um reflexo mal disfarçado dele próprio. Assim como o programador de rádio que só toca música ruim, alegando que é o gosto do público (sem confessar que, antes de mais nada, é o seu também).

Não sei direito o que é uma “vocação”. Acho que para muitos jornalistas – não sei se para a maioria, talvez não – o jornalismo é uma atividade apaixonante. Para muitos outros é ou deveria ser apenas um “ganha-pão” (talvez eu nunca o tivesse abandonado se isso fosse possível, já que a profissão tem aspectos agradáveis, algumas pessoas interessantes etc.).

A literatura é diferente, é quase um modo de ser, um acidente lingüístico que deixa seqüelas irreversíveis, e acontece em algum momento da adolescência. É uma forte inclinação da linguagem para o centro das coisas, que invariavelmente se frustra ao perceber o vazio que as palavras mal disfarçam. O escritor tem que contornar esse vazio, falar dessa frustração – ou deixá-la falar – o que significa acrescentar ao mundo outra coisa a mais, objetiva e concreta, como um modo de agarrar o que é inapreensível. Isso é seu modo de partilhar o mundo, aderir a ele, até porque faz parte de sua inclinação um amor meio perverso pelo conflito, pela tensão, pela instabilidade irresoluta e irresolvível. O escritor – principalmente o de poesia (quando não é um mistificador sentimental, ou um traficante de “imagens”) – vive com a impressão de que o mais importante a dizer é o mais difícil de ser dito (mesmo que seja a coisa mais simples do mundo, como o desejo). Essa impressão já é linguagem, porque a própria dificuldade de dizer é um sentimento da língua em nós. Toda essa conversa sobre “o indizível”, solene e tola, é pura falta do que dizer. Estou com o filósofo italiano Agamben: “Quem toca sua matéria, encontra simplesmente as palavras necessárias. Onde acaba a linguagem começa, não o indizível, mas a matéria da palavra” – é nessa fronteira que o poeta escava e escreve, e por isso os melhores poemas (até os mais tristes) têm um frescor que nos atrai tanto, esse ar de coisa nova ou renovada. O poeta vive de embaralhar as coisas, e para ele as coisas mais importantes são as palavras. As coisas são fiéis – como dizia Drummond. E as palavras são as coisas mais fiéis, por serem estranhas a qualquer ilusionismo, sabe-se de antemão sobre a possibilidade da mentira, ou de sua inadequação, ou até mesmo de sua incapacidade de alcance. O maior escritor refundaria o mundo nas palavras, precisamente a partir dessas possibilidades.

Talvez a questão aqui devesse ser invertida: a literatura prejudica o jornalismo? Minha resposta seria um “sim” rapidíssimo: sim, sim, sim, mil vezes sim, quase impossibilita. Só um sujeito muito forte pode ser ao mesmo tempo escritor e jornalista competente – e devem existir vários bons escritores que são jornalistas incompetentes ou medíocres.

Um fenômeno curioso da literatura brasileira é que alguns escritores conseguem iludir o jornalismo, através da crônica – que para mim não é nem um “gênero híbrido” nem uma “literatura menor” e muito menos um “gênero jornalístico”. Por isso alguns grandes escritores encontraram no jornal um espaço que veiculasse a sua escrita, através de um acordo que liga sutilmente a literatura ao jornalismo, tornando-os momentaneamente dependentes um do outro (digo momentaneamente porque hoje lemos as crônicas de Machado e Rubem Braga, por exemplo, em queridos livros, sem sentir a menor falta do noticiário da semana anterior à sua publicação original, tantas décadas atrás). Por isso, com a necessidade de sobrevivência e a escassez de um público interessado maior, tem havido grandes escritores nas páginas dos jornais brasileiros – e talvez o último dessa linhagem tenha sido Otto Lara Resende, que escrevia seu quadradinho na “Folha” como se fosse um soneto.

3 - Pretendia ser escritor quando ingressou no jornalismo?

Sim, mas uma coisa nunca esteve associada à outra, na minha cabeça, pelo menos não a partir da primeira aula que tive sobre jornalismo, na faculdade. Quando ingressei no jornalismo, já queria sair: estava cursando Filosofia na PUC-Rio e pretendia fazer mestrado em filosofia da linguagem; larguei o curso porque precisava trabalhar e o emprego que eu tinha era no jornal. Meu maior medo era ser promovido.

4 - Como concilia as duas atividades? Tem ainda outra?

Não concilio, porque não sou mais jornalista. Já não sou jornalista há mais tempo (oito anos) do que fui (quatro e meio). Tornei-me historiador e professor universitário. Também trabalho freqüentemente como tradutor.

5 – Em quais editorias trabalhou?

Trabalhei primeiro como repórter de jornais de bairro, por seis meses. Depois, arranjei uma vaga de redator-tradutor na editoria de notícias internacionais, onde fiquei por quatro anos. Adorava fazer títulos e legendas na hora do fechamento – é a única coisa da qual tenho realmente saudade, aquela adrenalina toda... Aquilo é que era buscar o *mot juste*! E num curtíssimo prazo!

6 – Convive ou já conviveu com outros escritores jornalistas? Relate discussões, casos interessantes, momentos marcantes.

Não convivo, de fato, com nenhum escritor jornalista. Gosto muito de um, que é realmente admirável nas duas atividades, mas ele mora em outra cidade e dificilmente nos falamos – coisa que lamento bastante.

Mas convivi com uma infinidade de escritores frustrados no jornalismo. O mais patético (e, para mim, querido) era um colega que tive na editoria internacional, veterano, talentoso humorista, sobrinho de escritor famoso e amigo do Otto Lara Resende (ficava horas ao telefone com ele). Não conseguiu ser escritor e era péssimo jornalista. Mas era um sujeito muito legal (não sei o que foi feito dele).

E havia um ótimo poeta no “Globo” quando entrei, o Tite de Lemos. Mas não cheguei a conhecê-lo, muito infelizmente, porque ele já estava doente e morreu pouco depois. E outro tinha sido meu colega de faculdade, mais velho e mais adiantado; era um poeta que eu adorava secretamente, tanto que tinha até vergonha de ir falar com ele. Chegou a publicar um livro. Depois que entrou para o jornalismo, secou. Hoje é ele que, quando está comigo, tem certo ar de solenidade e admiração (não acho que pelos meus livros, mas por mim, porque saí fora da profissão, talvez, e estou tentando fazer o que ele desistiu de fazer) – o que me deixa muito constrangido.

Aqui em São Paulo há três escritores jornalistas que conheço e encontro socialmente. Dois ficcionistas e um poeta. Não os considero grande coisa como escritores, para falar a verdade, mas também não são particularmente ruins. Diria que são melhores, bem melhores, do que boa parte dos escritores que conheço pessoalmente (conheço muitos). Um deles, ficcionista, tem uns 45 anos e parece extremamente amargurado com o jornalismo – é uma pessoa muito simpática, um sujeito que deve ter um coração e tanto. Sinto nele um forte complexo de inferioridade, apesar de ser um autor premiado e cada vez mais conhecido. Quando está entre outros escritores, ele fica meio retraído, fala com os outros com uma admiração meio boba. Não sei se isso tem a ver com a sua insatisfação profissional – talvez sim, talvez não; e imagino que dentro do jornal ele não seja uma pessoa tão retraída, já que tem um cargo de chefia, pelo que sei.

Há prós e contras o jornalismo. Qual a sua opinião?

7 - Linguagem – Ele oferece um aperfeiçoamento formal ou bloqueia?

Acho que já falei disso acima. Não sei se “bloqueia” – isso deve variar conforme o caso. Mas a linguagem jornalística nada tem a ver com a literária, nem com a da poesia nem com a da prosa.

8 - Profissionalização – Ele permite a sobrevivência financeira do escritor ou o afasta do seu caminho?

Também já toquei nisso – sou meio apressado, não? Creio que o jornalismo afasta o escritor do seu caminho, mas se eu fosse patrão de jornal não contrataria pretensos escritores nem pretensos intelectuais...

9 – Visibilidade, ingresso no mercado editorial, maior penetração nos círculos intelectuais são fatores que compensam fatores negativos, como a falta de tempo, por exemplo, ou o pouco espaço para a sensibilidade artística numa redação?

Não, mil vezes não. A visibilidade como jornalista deve ser, de tudo, o que mais atrapalha o escritor. E eu sempre soube disso: uma vez me convidaram para ser repórter do caderno cultural e eu respondi dizendo que não, porque preferia continuar oculto na minha confortável cadeira de redator-tradutor, que raramente assinava matéria e só muito excepcionalmente tinha que fazer uma entrevista ou telefonar para alguém. Há um tremendo preconceito contra os jornalistas de uma maneira geral. A imagem do jornalista, nesses “círculos intelectuais”, está associada à inconsistência, à superficialidade, ao conformismo ou à ingenuidade, até mesmo à leviandade que notamos em muitos jornalistas de destaque na mídia. Sem falar no fato de que o escritor, se é jornalista, recebe da própria imprensa um tratamento diferenciado (para pior) – já que, além de não haver aquele distanciamento que “embeleza” os outros escritores, os próprios jornalistas muitas vezes reproduzem o preconceito geral contra eles mesmos. É um preconceito particularmente forte justamente por causa da visibilidade social dessa profissão de mediadores. É óbvio que há tantos médicos ou engenheiros ou professores que são inconsistentes, superficiais, conformistas, ingênuos ou levianos – que exprimem opiniões infundadas ou idiotas – quantos são os jornalistas que também têm esses defeitos, mas nesses outros casos esses médicos, engenheiros e professores não aparecem a toda hora na televisão e nas páginas dos jornais. Além disso, a imagem dos jornalistas enquanto profissionais é dificilmente dissociável do que as empresas jornalísticas significam para a sociedade; eles são – queiram ou não queiram – a “cara” que essas empresas mostram ao público. Como elas são mesmo organismos grotescos e hipócritas (e as pessoas pensantes e mais alertas sabem muito bem disso), essa má-imagem acaba se estendendo até os jornalistas.

10 – Liberdade de pensamento – Esta foi uma das razões que o levaram à literatura?

Acho que sim, liberdade de pensamento e de ação. Liberdade de expressão, também, porque o jornalista, no exercício da profissão, é constrangido a reprimir tudo o que ele pessoalmente pensa e sente. É o mito da objetividade e da imparcialidade, pelo qual os padrões simplesmente “objetivam” a sua subjetividade e a sua parcialidade na performance dos seus empregados.

11 – O que faria o livro superior ao jornal?

Acho a comparação imprópria. O livro serve para uma coisa, o jornal para outra – um não é necessariamente superior ao outro. Não haveria um preconceito implícito na pergunta?

12 – Faça sua própria lista de prós e contras

Já estou ficando meio preguiçoso... Até agora enumerei muitos “contras”: a especialização profissional, a abordagem superficial, a alienação do trabalhador, a expropriação do seu tempo, sua limitadíssima circulação social e afetiva, a linguagem referencial, a “crença” no “fato” e a desatenção à memória... Seria difícil fazer uma lista de “prós”... Não consigo pensar em nada, mas isso não significa que considere impossível a literatura por um jornalista (concepção que seria largamente desmentida pelo grande número de escritores jornalistas). Só acho que todas essas coisas listadas em “contra” são dificuldades que um escritor pode ter de enfrentar se for, de profissão, jornalista. Se for motorista de ônibus ou advogado, terá de enfrentar outras. Eu, pessoalmente, não consegui enfrentá-las, e por isso deixei de ser jornalista (sobretudo para não deixar de ser escritor). Mas há muitos casos diferentes.

13 – De alguma forma (linguagem, temática, estrutura, etc...) o jornalismo pode ter afetado sua ficção?

Talvez sim, mas nunca parei para pensar nisso, nem quero ir longe demais com esse assunto, porque não sou desses escritores que escrevem a partir de uma receita minuciosamente pensada antes. Apenas sigo alguns princípios críticos e respeito um repertório relativamente limitado de temas. Valorizo muito a liberdade na hora de compor um poema, e acho importante a pesquisa da forma, o trabalho experimental da linguagem. A composição tem de ser uma experiência com a linguagem forte para mim antes de mais nada, enquanto escrevo, porque se não o poema sai torto, sai sem graça, falha – e o tempo foi perdido. Por isso não tenho um jeito de escrever pré-determinado ou 100% pensado de antemão. Agora, deve haver uma presença do jornalismo na minha escrita, não sei exatamente como, mas deve haver. Talvez na exigência de clareza sobre as frases, na precisão sobre as palavras escolhidas (o que é um trabalho de angústia), ou até na tentativa de ir direto ao que importa (até hoje gosto muito de certos termos do jargão jornalístico: “nariz-de-cera” e “pescoção”, por exemplo; vários poemas já me obrigaram a um “pescoção”). Mas não sei se essas coisas estão diretamente ligadas à circunstância de eu um dia ter sido jornalista. Kafka ia direto ao assunto e não foi jornalista. E eu li Kafka muito antes de o ser. Clareza e precisão são atributos clássicos – ensinados já por Horácio, há mais de dois mil anos, quando sequer existia o jornalismo. Também quanto à temática pode haver interferências – frequentemente escrevo sobre temas que estão nas páginas dos jornais ou são assuntos de “atualidades”, como o massacre dos sem-terra, o *revival* religioso de massa, o debate sobre a clonagem. Mas, da mesma forma, Manuel Bandeira escreveu seu “Poema tirado de uma notícia de jornal” sem ter sido jornalista (e eu também o li muito antes, antes mesmo de entrar para a faculdade, talvez até antes de ter nascido).

SÉRGIO RODRIGUES

Data de nascimento

6/2/62

Formação educacional/profissional

Jornalista formado pela UFRJ em 1983

Livros publicados (título, data e editora)

O homem que matou o escritor, 2000, ed. Objetiva

Atividade jornalística

Comecei como estagiário no *Jornal dos Sports*, em 1982, e ao me formar fui como repórter de esportes para a sucursal carioca da *Folha de S. Paulo* e de lá para o *JB*. Era a era Senna, e assim virei correspondente de Fórmula 1 (e no fim das contas para todas as editorias do jornal), com base em Londres, em 87 e 88. Na volta, fui subeditor do *Cidade do JB*, repórter especial da *Domingo*, subchefe de reportagem do *Globo*, editor da *Veja Rio* nos quatro primeiros anos da revista, de 91 a 94; chefe de redação da *TV Globo*, em 95 e 96; editor executivo (e fundador, em 97) do jornal esportivo *Lance!*, que eu batizei (uma volta breve às origens esportivas). Em seguida, editor assistente da série de fascículos *O Globo 2000*, sobre o século XX, e editor do Segundo Caderno de *O Globo*. De lá, em 2001, embarquei no projeto de reerguimento do *JB* de Mário Sérgio e Flávio Pinheiro. Durou seis meses. Atualmente sou colunista e repórter frila do *JB*, do *no.com.br* e do *Pasquim21*.

1 - Em 1904, João do Rio publicou "O momento literário", uma enquete em que perguntava aos intelectuais brasileiros, entre outras coisas, se a atividade jornalística era prejudicial ou não a um aspirante a escritor. Qual seria sua resposta à pergunta de João do Rio?

Em tese, não sei, talvez dependa de muitos fatores _ que tipo de jornalista, que tipo de escritor... No meu caso, acho que foi benéfica. Escrever profissionalmente todos os dias talvez não ensine a escrever uma pessoa que não sabe por onde começar, mas uma que sabe vai escrever cada vez melhor, com mais lucidez, isso é certo. Esse exercício, na minha opinião, não pode atrapalhar, por mais que as vozes sejam diferentes no jornalismo e na literatura, e são demais. Mas esse não foi o único benefício. Ser repórter, principalmente no início da carreira, me deixou menos provinciano e menos auto-referente (dois problemas comuns para um escritor), tive acesso a ambientes extremos, aqueles que são notícia, tanto os de miséria quanto os de luxo, andei o Rio de Janeiro de cima a baixo, e isso é uma formação que poucas profissões podem dar. No outro prato da balança, claro, tem a dedicação quase exclusiva que o jornalismo exige, e que atrapalha bastante quem tiver planos de desenvolver qualquer atividade paralela. Esse não é um problema pequeno, mas acho que os lados bons ainda ganham.

2 - Na sua opinião, o jornalista é um escritor? O jornalismo é uma vocação ou um ofício? E a literatura?

O jornalismo é um ofício que requer, de preferência, uma grande vocação. Mas uma vocação de jornalista, que é diferente da velha vocação para as "letras", embora em muita gente elas coexistam, claro. O jornalista não é necessariamente um escritor, esse

não é um pré-requisito. Há excelentes repórteres da velha guarda que mal sabem escrever o próprio nome. A literatura, como o jornalismo, também é um ofício que requer uma grande vocação. A diferença aqui é que, sendo economicamente muito menos viável e esteticamente muito mais ambiciosa, a literatura exige que essa vocação se transforme bem cedo numa espécie de sacerdócio, ou de neurose. É uma aposta tão arriscada que acho que a maioria dos candidatos pensa melhor e desiste de saída.

3 - Pretendia ser escritor quando ingressou no jornalismo?

Sim, o sonho de escrever veio primeiro. Resolvi que seria escritor e só depois escolhi o curso de jornalismo como o que mais me ajudaria a chegar lá. Tinha 15 anos quando tomei a decisão, e não sei dizer por que já desconfiava, acho que com razão, que Letras não seria o caminho certo.

4 - Como concilia as duas atividades? Tem ainda outra?

Outra? Não! As duas já bastam. Na verdade, como frila, estou conciliando as duas atividades com extrema facilidade, mas ao longo de quase quinze anos da minha carreira isso foi um conflito pesado. A literatura perdia todas. Tive que interferir para não deixar o jornalista matar o escritor. Baixei um pouco a bola dele, abri mão de parte da renda que eu tinha, e agora os dois convivem civilizadamente. Tomara que dure.

5 - Por que escolheu a editoria de cultura?

Não escolhi. Fiz um pouco de tudo, como disse lá atrás. Acabei, nos últimos anos, me sentindo mais confortável no ambiente do jornalismo cultural do que em outras áreas. É o assunto que mais me interessa, que mais leio.

6 - Convive ou já conviveu com outros escritores jornalistas? Relate discussões, casos interessantes, momentos marcantes.

Acho que a melhor história é uma que eu tomei como uma espécie de alerta na época. Eu tinha uns 22 anos, e um velho redator de texto finíssimo estava dizendo numa rodinha de redação que finalmente ia chegar a sua aposentadoria. "Vou escrever o romance que estou planejando há 30 anos!!", vibrava. Isso foi em 1984. Na época, eu já sabia que não ia sair romance nenhum dali, que o cara tinha esperado tempo demais e agora era tarde. Não teve romance mesmo. Se ele escreveu, o que duvido, não publicou.

Há prós e contras o jornalismo. Qual a sua opinião?

7 - Linguagem - Ele oferece um aperfeiçoamento formal ou bloqueia?

Acho que já respondi lá em cima: escrever todos os dias, com prazo e tamanho pré-determinados, não é ruim, não pode ser ruim para quem gosta de escrever. Encaro como um belo exercício de aperfeiçoamento. Mas é claro que para fazer uso literário disso é necessário dominar certos recursos que o jornalismo não dá, que é preciso buscar em outro lugar. Transpor simplesmente a linguagem do jornal para a literatura não funciona, e nesse sentido eu entendo o bloqueio.

8 - Profissionalização - Ele permite a sobrevivência financeira do escritor ou o afasta do seu caminho?

As duas coisas ao mesmo tempo, eis a questão!

9 - Visibilidade, ingresso no mercado editorial, maior penetração nos círculos intelectuais são fatores que compensam fatores negativos, como a

falta de tempo, por exemplo, ou o pouco espaço para a sensibilidade artística numa redação?

Posso parecer besta mas essas são vantagens menores, circunstanciais, eu acho. As maiores são aquelas duas que eu citei acima, a de obrigar o sujeito a escrever todos os dias e a de incutir na marra um certo cacoete de cidadão do mundo na cabeça dele.

10 - Liberdade de pensamento - Esta foi uma das razões que o levaram à literatura?

Não.

11 - O que faria o livro superior ao jornal?

Custa mais caro, leva mais tempo para fazer, e no dia seguinte não está forrando gaiola de passarinho.

12 - Faça sua própria lista de prós e contras

Acho que já está muito bem feita, não vejo nada a acrescentar.

13 – De alguma forma (linguagem, estrutura, temática) o jornalismo influenciou sua ficção?

Acho que de forma direta, no sentido de uma ficção que incorpore um ritmo ou uma visão jornalística do mundo, não, porque esse tipo de literatura não me interessa. Mas acredito numa influência mais sutil, fruto daquele exercício diário da escrita que eu mencionei, da luta para prender a atenção do leitor, isso sim.

TONI MARQUES

Data de nascimento

13/02/1964.

Formação educacional/profissional

Comunicação Social, PUC-RJ.

Livros publicados

Não-ficção: “O Brasil tatuado e outros mundos”, 1997, ed. Rocco.

Ficção: “Vós – Uma auto-ajuda da maldade”, 2000, ed. Rocco.

Atividade jornalística

Primeiro trabalho: redator de um catálogo de engenharia distribuído pelo então Ministério do Interior (1984).

“Tribuna da Imprensa”: redator da editoria Internacional e repórter do caderno “Tribuna Bis”.

“Jornal do Brasil”: repórter dos cadernos “B” e “Idéias”.

“O Globo”: redator do “Segundo Caderno”, subeditor dos suplementos “Jornal da Família” e “Caderno de Turismo”; subeditor do caderno e editor do caderno “Ela”.

Atualmente, sou correspondente do jornal “O Globo” na cidade de Nova York.

1 - Em 1904, João do Rio publicou “O momento literário”, uma enquete em que perguntava aos intelectuais brasileiros, entre outras coisas, se a atividade jornalística era prejudicial ou não a um aspirante a escritor. Qual seria sua resposta à pergunta de João do Rio?

Nenhuma atividade é prejudicial.

2 - Na sua opinião, o jornalista é um escritor? O jornalismo é uma vocação ou um ofício? E a literatura?

Sim, o jornalista é um dos muitos tipos de escritor, se trabalha na chamada imprensa escrita. O jornalismo deveria ser uma vocação, a qual é ou deveria ser mais ampla que a vocação para o ato de escrever: o que define o jornalista é o desejo de procurar, selecionar e divulgar informações que sejam relevantes para um determinado público. A literatura é vocação, independentemente de seu propósito (artístico ou não-artístico). Requer talento e educação (esta, exceto no caso dos gênios), assim como o jornalismo, mas suas regras de comunicação são intrinsecamente mais abrangentes.

3 - Pretendia ser escritor quando ingressou no jornalismo?

Sim. Entrei no jornalismo obedecendo ao clichê de que seria importante trabalhar escrevendo, como se o jornalismo pudesse ser uma compensação ou uma alavanca.

4 - Como concilia as duas atividades? Tem ainda outra?

Procuo manter anotações mentais sobre temas que considero relevantes, de um ponto-de-vista coletivo, e interessantes, de um ponto-de vista pessoal. Quando tais anotações são encadeadas formando uma extensão minimamente completa, tento trabalhar diariamente em seu desenvolvimento, mas não me imponho metas de produtividade.

5 – Por que o interesse pela editoria de cultura?

Tive, inicialmente. Mas posteriormente perdi o interesse no vínculo, pois nessas editorias o volume de leitura literária profissional pode desestimular leituras particulares. Donde não ter me interessado em voltar ao setor depois de ter trabalhado nele, no primeiro estágio da minha vida profissional.

6 – Convive ou já conviveu com outros escritores jornalistas? Relate discussões, casos interessantes, momentos marcantes.

Sim, convivi com um poeta e com autores de ficção e não-ficção. A discussão sobre conveniência/inconveniência da profissão para com a literatura parece ser permanente.

Há prós e contras o jornalismo. Qual a sua opinião?

Prós do jornalismo em relação à literatura: exercício de pesquisa, concisão, clareza e até mesmo de imaginação.

Contras do jornalismo em relação à literatura: acho que, idealmente, o jornalista-escritor só pode militar em ambas as atividades de souber separá-las; se soube, não haverá contras. Se não souber, correrá o risco de dispor, como escritor, de vocabulário e repertório sintático restritos.

7 - Linguagem – Ele oferece um aperfeiçoamento formal ou bloqueia?

Pode oferecer aperfeiçoamento, mas até certo ponto, além do qual será impossível ir. Pois não é preciso ser jornalista para aprender como se escreve um texto jornalístico, assim como não é preciso ser publicitário para aprender como se escreve um texto publicitário. Um escritor de ficção ou de não-ficção não precisa ter vivência profissional de outros tipos de escritor (redator de catálogo ou bula de remédio, por exemplo) para se exercitar nesses tipos de texto que não o jornalístico.

Não é a linguagem jornalística que bloqueia o escritor; é o fato de a leitura do material de imprensa ser sua a única fonte de educação.

8 - Profissionalização – Ele permite a sobrevivência financeira do escritor ou o afasta do seu caminho?

Permite, tanto do artista quanto do operário das letras. Há vários caminhos na profissionalização. Luis Fernando Verissimo é um artista tão profissional quanto um redator de faroeste.

9 – Visibilidade, ingresso no mercado editorial, maior penetração nos círculos intelectuais são fatores que compensam fatores negativos, como a falta de tempo, por exemplo, ou o pouco espaço para a sensibilidade artística numa redação?

Não, pois idealmente a auto-estima do artista deve ser dada apenas pela sua arte, ainda que não atraia interesse. O problema passa a ser, neste caso, a diferença entre persistência positiva e teimosa negativa. O reconhecimento por exposição social não substitui a necessidade de a arte ser excelente. É apenas um playground. E possivelmente redações não são lugares para quem busca sensibilidade artística, pois redação não é atelier nem sala de aula de departamento de artes. Já o problema da falta de tempo só é resolvido com invenção de tempo, isto é, sacrifício. O artista ideal é o artista espartano. Ele tem o direito de aspirar ao status de salão, claro, assim como é claro que a visibilidade faz bem à auto-estima. Mas o artista espartano vai continuar a ser artista se lhe forem fechadas as portas do salão.

10 – Liberdade de pensamento – Esta foi uma das razões que o levaram à literatura?

Não. Eu buscava, e ainda busco, uma forma de expressar meu jeito de ser.

11 – O que faria o livro superior ao jornal?

Nada. Acho que são instâncias que não se comparam uma à outra. Um jornal é superior a um livro quando derruba um governo corrupto, e um livro é superior quando define a humanidade, objetivo, porém, que não cabe num jornal.

12 – Faça sua própria lista de prós e contras

Na era da informática, a questão do contra é física: lesão por esforço repetitivo e vista cansada podem obrigar o escritor a escrever a lápis e a evitar pesquisar na internet, posto que, em circunstâncias medianas, estamos tratando de jornalistas cuja carga horária é extensa, fato que se soma, no caso da imprensa diária, à exaustiva e imprevisível agenda profissional dos jornalistas.

Como aspecto favorável, há o exercício de pesquisa, clareza, concisão e velocidade, que podem ser úteis, até por contraste, ao escritor. A tarefa de repórter de assuntos gerais ou

de política é extremamente rica como lição de campo – não que o tema de uma boa reportagem deva virar um bom livro, mas sim porque é um corpo-a-corpo com o melhor e o pior da humanidade.

13 – De alguma forma (linguagem, temática, estrutura, etc...) o jornalismo pode ter afetado sua ficção?

Acho que não especificamente, pois me interesso todo tipo de texto não-literário. Por ora, como exemplo, tento desenvolver uma idéia que se baseia em letras de canções.

REFERÊNCIAS

ABEL, Carlos Alberto dos Santos. *Graciliano Ramos: cidadão e artista*. Brasília: Editora UnB, 1997.

ABREU, Alzira Alves de et al. *A imprensa em transição*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.
_____. *A modernização da imprensa (1970-2000)*. Rio de Janeiro: Joge Zahar Editor, 2002.

ABREU, Caio Fernando. *Correspondência*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

ABREU, Márcia (Org). *Leitura, História e história da leitura*. São Paulo: FAPESP/Mercado das Letras, 1999.

ABREU, Regina. *A fabricação do imortal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

AJZENBERG, Bernardo. *Variações Goldman*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

ALCIDES, Sérgio. *O ar das cidades*. São Paulo: Nankin, 2000.

ALENCAR, José. *Como e por que sou romancista*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

_____. *Sonhos d'Ouro*. Rio de Janeiro: Ediouro /s.d./.

ALPHONSUS, João. *Melhores contos*. São Paulo: Global, 2001.

AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Suor*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

ANDERSEN, Hans Christian. In. *Contos de fadas: edição comentada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

ANDERSON, Benedict. *Imagined communities*. Londres: Verso, 1991.

ANDRADE, Ana Luiza. *Transportes pelo olhar de Machado de Assis: passagens entre o livro e o jornal*. Chapecó: Grifos, 1999.

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Auto-retrato e outras crônicas*. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- _____. *Sentimento do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. *Tempo, vida, poesia: confissões no rádio*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Círculo do Livro /s.d./.
- _____. *Os dentes do dragão: entrevistas*. São Paulo: Globo, 1990.
- _____. *Um homem sem profissão: memórias e confissões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. v.1.
- ÂNGELO, Ivan. *A festa*. São Paulo: Summus, 1976.
- ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- AQUINO, Marçal. *Faroestes*. São Paulo: Ciência do Acidente, 2001.
- _____. *O amor e outros objetos pontiagudos*. São Paulo: Geração Editorial, 1999.
- _____. *O invasor*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ASSIS, Machado. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. v.3.
- AZEVEDO, Carmen Lucia et al. *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia*. São Paulo: SENAC, 2000.
- BAHIA, Juarez. *Jornal, história e técnica*. São Paulo: Ática, 1990.
- BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.
- BARRETO, Lima. *Diário do hospício, o cemitério dos vivos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1993.
- _____. *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*. Rio de Janeiro: Garnier, 1990.
- _____. *Subterrâneo do Morro do Castelo*. Rio de Janeiro: Dantes, 1999.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BILAC, Olavo. *Melhores poemas*. São Paulo: Global, 2000.
- _____. *Vossa insolência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BLOCH, Arnaldo. *Talk Show*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia. *O salão e a selva*. São Paulo, Campinas: UNICAMP, Ex-Libris, 1995.

BORGES, Antonio Fernando. *Braz, Quincas & Cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. São Paulo: Global, 2001.

BRESSANE, Ronaldo. *10 presídios de bolso*. São Paulo: Altana, 2001.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: MEC /s.d./.

CALLADO, Antônio. *Bar Don Juan*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Quarup*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1967.

CAMINHA, Adolfo. *Cartas literárias*. Fortaleza: Edições UFC, 1999.

CANDIDO, Antonio et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.
_____. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Itatiaia, 1975. v. 1, 2.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2000.

CARVALHO, Bernardo. *As iniciais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CARVALHO, Luiz Macklouf. *Cobras criadas: David Nasser e O Cruzeiro*. São Paulo: Senac, 2002.

CARVALHO, Ronald. *Pequena história da literatura brasileira*. Brasília: Itatiaia/Instituto Nacional do Livro, 1984.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira*. São Paulo: EDUSP, 1999. v.1-2.

CASTELLO, José. *Fantasma*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Na cobertura de Rubem Braga*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

CASTRO, Gustavo de e GALENO, Alex de. (Org.) *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002.

CASTRO, Ruy. *Bilac vê estrelas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CHALMERS, Vera M. *3 linhas e quatro verdades: o jornalismo de Oswald de Andrade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro*. São Paulo: UNESP, 1998.
_____. *A ordem dos Livros*. 2.ed. Brasília: UnB, 1994.

COELHO NETO. *A conquista*. Porto: Lello e irmãos /s.d./.

CONY, Carlos Heitor. *Pesach: a travessia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
_____. *Quase memória, quase-romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

COSTALLAT, Benjamin. *Mademoiselle Cinema*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999.
_____. *Mistérios do Rio*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1990.

COUTINHO, Afrânio; SOUZA, Galante. *Enciclopédia de literatura brasileira*. São Paulo: Global, 2001. 2v.

CRUZ E SOUZA. *Formas e coloridos*. Florianópolis: Editora Papa-Livro, 2000.

CURY, Maria Zilda Ferreira. *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

FAR, Alessandra El. *A encenação da imortalidade*. Rio de Janeiro: FGV/FAPESP, 2000.

FERRAZ, Heitor. *Resumo do dia*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FERREIRA, Teresa Cristina Monteiro. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FISHKIN, Shelley Fisher. *From fact to fiction*. New York: Oxford University Press, 1985.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FRANCIS, Paulo. *Cabeça de negro*. São Paulo: Francis, 2003.
_____. *Cabeça de papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: a festa*. São Paulo: UNESP, 1998.

FRUSS, Phyllis. *The politics and poetics of journalism narrative*. New York: Cambridge University Press, 1994.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Entre o silêncio e a vertigem. In: GALVÃO, Walnice Nogueira (Org.). *Os melhores contos de Clarice Lispector*. São Paulo: Global, 1996.

GODIM, Eunice Ribeiro. *Vida e obra de Paula Brito*. Rio de Janeiro: Livraria Brasileira Editora /s.d./.

GOMES, Mayra Rodrigues. *Jornalismo e ciência da linguagem*. São Paulo: Edusp, 2000.

GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

GONTIJO, Silvana. *O mundo em comunicação*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Planeta.com, 2002.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Cartas Chilenas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GONZÁLEZ, Anibal. *Journalism and the developement of Spanish American narrative*. New York: Cambridge University Press, 1993.

GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

GRANJA, Lucia. *Machado de Assis: escritor em formação*. Campinas: Mercado de Letras/FAPESP, 2000.

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2000.
_____. *Rabo de foguete*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

HALEWELL, Lawrence. *Books in Brazil, a history of the publishing trade*. Metuchen; London: The Scarecrow Press, 1982.

HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

JOHNSON, Steven. *Cultura da interface: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

KOVACH, Bill; ROSENTIEL, Tom. *Os elementos do jornalismo*. São Paulo: Geração Editorial, 2003.

KUNCZIK, Michael. *Conceitos de jornalismo*. São Paulo: EDUSP, 2001.

LAJOLO, Marisa. *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida*. São Paulo: Moderna, 2000.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *O preço da leitura*. São Paulo: Ática, 2001.

LAUB, Michel. *Música anterior*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LESSA, Orígenes. *O feijão e o sonho*. São Paulo: Ática, 2001.

LIMA, Alceu Amoroso. *O jornalismo como gênero literário*. 2.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1969.

LIMA, João Gabriel de. *O burlador de Sevilha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1948a. v.1, 2.

_____. *Cartas escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1959a.

_____. *Conferências, artigos e crônicas*. São Paulo: Brasiliense, 1959b.

_____. *Na antevéspera*. São Paulo: Brasiliense, 1948b.

_____. *Prefácios e entrevistas*. São Paulo: Brasiliense, 1948c.

LOPES, Carlos Herculano. *Coração aos pulos*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

LOUZEIRO, José. *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*. Rio de Janeiro: Record, 1978.

_____. *Pixote: a infância dos mortos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

LUSTOSA, Isabel. *Insultos impressos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *O nascimento da imprensa brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2001.

MAGALHÃES JR., Raimundo. *A vida vertiginosa de João do Rio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. *José de Alencar e sua época*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. *Olavo Bilac e sua época*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1974.

_____. *Vida e obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

MARCO, Valéria de. *O império da cortês*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Jornalismo fin-de-siècle*. São Paulo: Scritta Editorial, 1993.

- MARQUES, Toni. *Vós: uma auto-ajuda da maldade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- MARTINEZ, Tomás Eloy. *Santa Evita*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MARTINS, Wilson. *A palavra escrita*. 3.ed. São Paulo: Ática, 2001.
- MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- MATOS, Gregório. *Literatura comentada*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MINÉ, Elza. *Páginas flutuantes: Eça de Queirós e o jornalismo no século 19*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- MOLICA, Fernando. *Notícias do Mirandão*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- MORAES, Denis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- MOREL, Marco; BARROS, Mariana Monteiro. *Palavra, imagem e poder: o surgimento da imprensa no Brasil do século 19*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- MOSCOVICH, Cintia. *Anotações durante o incêndio*. Porto Alegre: L&PM, 2000.
- MOURA, George. *Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. (Coleção Perfis do Rio).
- MUZART, Zahidé Lupinacci. *Escritoras brasileiras do século 19*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.
- NASSIF, Luís. *O jornalismo dos anos 90*. São Paulo: Futura, 2003.
- NOBLAT, Ricardo. *A arte de fazer um jornal diário*. São Paulo: Contexto, 2002.
- OLINTO, Antonio. *2 ensaios: o 'journal' de André Gide e Jornalismo e literatura*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.
- OLIVEIRA, José Carlos. *Domingo 22*. São Paulo: Ática, 1984.
- _____. *Os olhos dourados do ódio*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1963.
- _____. *Terror e êxtase*. 2.ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1978.
- _____. *Um novo animal na floresta*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

- OLIVIERA, Nelson (Org.). *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo, 2001.
- PEREIRA, Lucia Miguel. *Machado de Assis*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.
- PIRES, Paulo Roberto. *Do amor ausente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- PORTELLA, Eduardo. *Teoria da comunicação literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro: 1973.
- QUEIROZ, Rachel de; QUEIROZ Maria Luíza de. *Tantos anos*. São Paulo: Siciliano, 1998.
- RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo Guimarães. *Dicionário de comunicação*. Rio de Janeiro: Campus, 2002.
- RAMA, Ángel. *Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 1980.
_____. *Linhas tortas*. Rio de Janeiro: Record, 1980.
_____. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 1979.
_____. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- RESENDE, Otto Lara. *O braço direito*. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
_____. *Três Ottos por Otto Lara Resende*. Rio de Janeiro: IMS, 2002.
- RIBEIRO, João Ubaldo. *Setembro não tem mais sentido*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- RIBEIRO, Vera Masagão (Org.). *Letramento no Brasil*. São Paulo: Global, 2003.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1987.
_____. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1994.
- RIZZINI, Carlos. *O livro, o jornal e a tipografia no Brasil – 1500-1822*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1945.
- ROCHA, João César de Castro. *Literatura e cordialidade*. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1998.
- RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. *João do Rio*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.
- RODRIGUES, Nelson. *A cabra vadia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
_____. *A menina sem estrela*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
_____. *Beijo no asfalto*. Rio de Janeiro: J. Ozon Editor, 1961.
_____. *Flor de obsessão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
_____. *O óbvio ululante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Meu destino é pecar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RODRIGUES, Sérgio. *O homem que matou o escritor*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

ROMERO, Silvio. *Compêndio de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SARLO, Beatriz, “The new latin americanism: cultural studies”, 2001, mimeog.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas. Polêmicas, manifestos e estudos críticos*. São Paulo: EDUSP/Iluminuras/FAPESP, 1995.

SEIXAS, Heloisa. *A porta*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. *Pente de Vênus*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SENNA, Homero. *República das letras*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

SERRA, Tania Rebelo Costa. *Antologia do romance-folhetim*. Brasília: UnB, 1997.

SEVCENKO. Nicolau. *Literatura como missão*. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SILVA, Carlos Eduardo Lins da. *O adiantado da hora: a influência americana sobre o jornalismo brasileiro*. São Paulo: Summus, 1990.

SILVA, Ivete Helou da. *Machado de Assis: o cronista míope*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2002.

SILVA, José Bonifácio de Andrada e. *Projetos para o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Juremir Machado da. *Cai a noite sobre Palomas*. Porto Alegre: Sulina, 1997.

_____. *A miséria do jornalismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SODRÉ, Muniz. *Reiventando a cultura*. Petrópolis: Vozes, 1997.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SOUHAMI, Diana. *A ilha de Selkirk: a verdadeira história de Robinson Crusoe*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

SOUZA, José Inácio de Melo. *O Estado contra os meios de comunicação (1889-1945)*. São Paulo: FAPESP/Anna Blume, 2003.

STEINER, George. *Gramáticas da criação*. São Paulo: Globo, 2004.

SUSSEKIND, Flora. *Cinematograph of words*. Califórnia: Stanford University Press, 1977.

_____. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

TÉRCIO, Jason. *Órfão da tempestade: a vida de Carlinhos Oliveira e sua geração, entre o terror e o êxtase*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

TORRES, Antônio. *Balada da infância perdida*. Rio de Janeiro, Record: 1999.

_____. *Um cão uivando para a lua*. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1972.

_____. *Um táxi para Viena d'Áustria*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

TORRESINI, Elisabeth Rocha del. *Editora Globo: uma aventura editorial nos anos 30 e 40*. São Paulo: EDUSP/Editora da Universidade, 1999.

TRIGO, Luciano. *Vampiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.

VEBLEN, Thorstein. *A teoria da classe ociosa*. São Paulo: Abril, 1985.

VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *Inveja: o mal secreto*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

_____. *Chico Mendes: crime e castigo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VERISSIMO, Erico. *A liberdade de escrever*. Porto Alegre: Globo, 1999.

VILELA, Luiz. *O inferno é aqui mesmo*. São Paulo: Ática, 1979.

_____. *Os novos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

VOLPATO, Cadão. *Dezembro de um verão maravilhoso*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

WILLEMART, Philippe. *Bastidores da criação literária*. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 1999.

WILLIAMS, Raymond. *Keywords: a vocabulary of culture and society*. New York: Oxford University Press, 1985.

ZOLA, Emile. *Do romance*. São Paulo: EDUSP, 1995.