

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**

**FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO**

**CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – JORNALISMO**

**ANA BEATRIZ FERNANDES FERREIRA**

**RAIMUNDO CARRERO NA COLUNA *PALAVRA POR PALAVRA*, DO JORNAL**

***RASCUNHO*: RETRATO DO CRÍTICO ESCRITOR**

**BAURU**

**2017**

**ANA BEATRIZ FERNANDES FERREIRA**

**RAIMUNDO CARRERO NA COLUNA *PALAVRA POR PALAVRA*, DO JORNAL  
*RASCUNHO*: RETRATO DO CRÍTICO ESCRITOR**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, da Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito para obtenção do grau de bacharel em Jornalismo, sob orientação do Professor Doutor Mauro de Souza Ventura

BAURU

2017

**ANA BEATRIZ FERNANDES FERREIRA**

**RAIMUNDO CARRERO NA COLUNA *PALAVRA POR PALAVRA*, DO JORNAL  
*RASCUNHO*: RETRATO DO CRÍTICO ESCRITOR**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, da Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito para obtenção do grau de bacharel em Jornalismo, sob orientação do Professor Doutor Mauro de Souza Ventura

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Mauro de Souza Ventura (orientador)

---

Prof. Dr. Arlindo Rebechi Junior

---

Me. Felipe de Oliveira Mateus

**BAURU**

**2017**

## **AGRADECIMENTOS**

Muitos foram os rumos, durante o curso de Jornalismo, que me afastaram e, felizmente, me aproximaram novamente do objeto desta pesquisa. Ter iniciado a graduação em busca de conciliar comunicação e vertente literária e conseguir fazê-lo nesta monografia é uma grande realização, acadêmica e pessoal.

Devo todos os méritos da conclusão àqueles que caminharam ao meu lado durante o percurso, ainda que de lugares longínquos. Aos meus pais, Fabiana e Marcos, primeiramente, por todo o amor, suporte e crença inabaláveis, mesmo nos momentos em que não fui capaz de acreditar. Vocês são minha estrutura e modelo.

Ao meu irmão, Felipe, que segue por um caminho semelhante, ao qual desejo sempre luz e sabedoria.

Ao meu orientador, professor doutor Mauro Ventura, pelo incentivo desde a primeira vez em que o procurei, ao distante segundo ano de graduação, e com quem tenho aprendido sempre mais. Sem seu conhecimento, observações e inúmeros acréscimos, esta trajetória não teria sido tão enriquecedora.

Aos colegas de classe e especialmente àquelas com quem também divido o lar, Bianca e Maria Victoria, por terem segurado comigo diversos fardos inerentes à caminhada.

A Raimundo Carrero, por ter sido tão solícito e crente nesta pesquisa que, gentilmente, busca estudar sua obra.

A todos aqueles que, com atitudes simples, demonstraram e depositaram sua confiança em mim. Espero sempre poder retribuir.

## RESUMO

Esta monografia visa à análise e à compreensão da crítica sobre literatura de Raimundo Carrero, publicada na coluna *Palavra por Palavra*, no curitibano *Jornal Rascunho*. Por meio de um estudo de vinte textos veiculados durante os anos de 2014 a 2015, serão analisados os elementos textuais que conferem identidade às suas críticas, sob uma perspectiva tanto jornalística quanto literária, de forma a destacar, com base em referencial histórico, quais as principais características do gênero e como se dá sua inserção no jornalismo cultural, resistente às transformações da imprensa e à resignificação dos livros.

**Palavras-chave:** Jornalismo cultural. Suplementos literários. Jornalismo literário. Crítica.

## **ABSTRACT**

This monograph aims to analyze and comprehend Raimundo Carrero's critic about literature, published in *Palavra por Palavra*, in a journal from Curitiba, *Jornal Rascunho*. From the reading of 20 texts released during the years of 2014 and 2015, there are going to be analyzed the elements which give identity to reviews, by journalistic and literary perspectives, in order to highlight, based on theory, what are the main characteristics of this genre and how it integrates cultural journalism, resistant to press changes and to new meanings of books.

**Keywords:** Cultural journalism. Literary supplements. Literary journalism. Criticism.

## **LISTA DE TABELAS**

|                      |           |
|----------------------|-----------|
| <b>Tabela 1.....</b> | <b>44</b> |
| <b>Tabela 2.....</b> | <b>45</b> |

## SUMÁRIO

|                                                                              |           |
|------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1. Introdução.....</b>                                                    | <b>9</b>  |
| <b>2. Contexto histórico: suplementos e crítica literária no Brasil.....</b> | <b>12</b> |
| 2.1. Os suplementos literários.....                                          | 19        |
| 2.2. Novos rumos para o jornalismo cultural.....                             | 23        |
| <b>3. Função da crítica.....</b>                                             | <b>25</b> |
| 3.1. Crítica acadêmica e crítica jornalística.....                           | 28        |
| 3.2. Opinião no jornalismo brasileiro.....                                   | 34        |
| 3.3. Contemporaneidade e crítica.....                                        | 37        |
| <b>4. O Jornal Rascunho e a coluna Palavra por Palavra.....</b>              | <b>40</b> |
| 4.1. Um retrato de Raimundo Carrero.....                                     | 41        |
| 4.2. Palavra por Palavra: a crítica com essência de escritor.....            | 42        |
| 4.3. A crítica de Raimundo Carrero em <i>Palavra por Palavra</i> .....       | 48        |
| 4.4. A voz de Carrero ilumina a crítica.....                                 | 54        |
| 4.5. Crítica e reflexão sobre literatura.....                                | 57        |
| 4.6. A contemporaneidade na crítica e a influência do cenário cultural.....  | 63        |
| <b>5. Considerações finais.....</b>                                          | <b>67</b> |
| <b>6. Referências bibliográficas.....</b>                                    | <b>69</b> |
| <b>Apêndice A.....</b>                                                       | <b>76</b> |
| <b>Anexo A.....</b>                                                          | <b>78</b> |
| <b>Anexo B.....</b>                                                          | <b>79</b> |
| <b>Anexo C.....</b>                                                          | <b>80</b> |
| <b>Anexo D.....</b>                                                          | <b>81</b> |
| <b>Anexo E.....</b>                                                          | <b>82</b> |
| <b>Anexo F.....</b>                                                          | <b>83</b> |
| <b>Anexo G.....</b>                                                          | <b>84</b> |
| <b>Anexo H.....</b>                                                          | <b>85</b> |
| <b>Anexo I.....</b>                                                          | <b>86</b> |
| <b>Anexo J.....</b>                                                          | <b>87</b> |
| <b>Anexo K.....</b>                                                          | <b>88</b> |
| <b>Anexo L.....</b>                                                          | <b>89</b> |
| <b>Anexo M.....</b>                                                          | <b>90</b> |
| <b>Anexo N.....</b>                                                          | <b>91</b> |

|                      |    |
|----------------------|----|
| <b>Anexo O</b> ..... | 92 |
| <b>Anexo P</b> ..... | 93 |
| <b>Anexo Q</b> ..... | 94 |
| <b>Anexo R</b> ..... | 95 |
| <b>Anexo S</b> ..... | 96 |
| <b>Anexo T</b> ..... | 99 |

## 1. INTRODUÇÃO

O jornalismo brasileiro deve à literatura contribuições de estilo e formação que asseguram a ele características exclusivas. Em se tratando de jornalismo cultural, mais especificamente, os campos têm dialogado a fim de promover informação, opinião e senso crítico ao público, seja ele leitor ou interlocutor em quaisquer plataformas.

No formato impresso, onde foram veiculados os primeiros folhetins, requerem olhar mais atento os movimentos de crítica literária, reformulados com a passagem das décadas, desde o Modernismo aos dias atuais, em busca de uma identidade.

A partir da análise e da distinção entre correntes de crítica acadêmica e jornalística, da observação das atribuições de cada estilo e de sua consagração em suplementos literários ou revistas especializadas, com atenção especial ao *Jornal Rascunho* e à coluna *Palavra por Palavra*, do crítico Raimundo Carrero, este estudo pretende compreender as dinâmicas que orientam o jornalismo literário e a crítica na contemporaneidade.

Tenciona-se evidenciar, assim, como a tradição tem se transformado com as novas dinâmicas do jornalismo e de seus leitores, em tempos nos quais os veículos têm buscado a adaptação a um público menos propenso a leituras extensas. Por meio da análise do trabalho de Carrero, destaca-se que, mesmo diante de tais mudanças, a crítica sobre literatura não se retirou exclusivamente à academia, sendo ainda capaz de dar importantes contribuições ao jornalismo e à contemplação sobre o universo dos livros, tanto em âmbito nacional quanto internacional.

O crítico pernambucano, desta forma, mescla nos textos de *Palavra por Palavra* suas experiências enquanto jornalista, através de redação que se aproxima do discurso cronístico, e de escritor, em um debate aprofundado sobre tudo que envolve o processo de criação e debate a respeito da obra. O profissional declara ser favorável à importância de empreender “uma leitura profunda da obra literária, não comportando resenhas apressadas nem desperdício de opinião”. Para ele, cabe aos críticos “levar aos leitores as informações essenciais e o prazer do livro.” (2016)

No primeiro capítulo, *Contexto histórico: suplementos e crítica literária no Brasil*, a história é retomada a partir dos primeiros jornais impressos no país, do surgimento dos folhetins à concepção dos suplementos literários. Evidencia-se como as reflexões sobre livros no jornalismo cultural introduziram-se no campo como acréscimos ao jornal que fortalecia a definição de sua estrutura, em conformidade com o modelo comercial estadunidense que visava à objetividade. De acordo com Silviano Santiago (1993, p. 14), “complemento é parte de um

todo, o todo está incompleto se falta o complemento. Suplemento é algo que se acrescenta a um todo. Portanto, sem o suplemento o todo continua completo”. Do final do século XIX aos dias atuais, a partir das referências de autoras como Isabel Travancas (2001), Flora Sussëkind (1993) e Marialva Barbosa (2007), buscou-se evidenciar quais as características mais marcantes na definição de uma prática intelectual e jornalística voltada a falar sobre literatura, popularizada com o surgimento das faculdades de letras e humanidades pioneiras em São Paulo e no Rio de Janeiro e evoluída com a profissionalização do campo.

Aborda-se também a questão sob a perspectiva de Pierre Bourdieu (1992) de produção e circulação de bens simbólicos, de forma a refletir sobre o papel da crítica enquanto influenciadora do mercado editorial. De acordo com Terry Eagleton (1991), “o moderno conceito de crítica literária está estreitamente ligado à ascensão da esfera pública burguesa e liberal, nos primórdios do século XVIII. ” (p. 4).

No segundo capítulo, *Função da crítica*, a partir das definições de crítica impressionista e de rodapé (SUSSËKIND, 1993), atribuídas a profissionais diletantes e, posteriormente, a jornalistas e do criticismo, matéria daqueles que refletem na cátedra sobre literatura, destacam-se os pensamentos de Afrânio Coutinho (1975; 1976). Observa-se o surgimento das discrepâncias entre *criticism* e *review*, através de uma visão de literatura que passa a valorizar a análise interna da obra e o fenômeno literário por excelência. Em um sentido de autonomia disciplinar da crítica, Coutinho é um nome a ser recorrido para a compreensão da forma com que se organiza o campo no Brasil e se, mesmo com as diferenças de estilos e de peculiaridades textuais, é verificável algum tipo de homogeneidade no que tange às resenhas e aos modos de apresentar opiniões sobre obras literárias.

Mais adiante, a fim de discutir a crítica em sua natureza epistemológica, a teoria de Roland Barthes em *Crítica e Verdade* (1982) expõe os limites tênues entre o fazer literário e o ato de analisá-lo conforme métodos de pesquisa. Com distinções entre sentido e significação; questionamentos sobre retóricas baseadas em metáforas e metonímias; e, principalmente, um debate aprofundado a respeito da essência da literatura como linguagem e como sistema, Barthes articula os elementos que proporcionam hipóteses a respeito da inserção desta manifestação artística no cotidiano da sociedade e dos meios intelectuais. Interessa a este estudo, acima de tudo, a visão que o teórico expõe de que o crítico, em seu gênero metalinguístico, também pode ser escritor, como foi verificado na obra de Raimundo Carrero.

Já no capítulo três, *O Jornal Rascunho e a coluna Palavra por Palavra*, são apresentadas as histórias do jornal curitibano desde a sua fundação, em 2000, e do jornalista e escritor cuja coluna engloba o corpus desta monografia, em busca de evidenciar como sua biografia colabora

para o estabelecimento do estilo de uma prática nos 20 textos analisados, publicados durante o período de janeiro de 2014 a dezembro de 2015 no impresso.

Propõe-se, enfim, a comprovar que os textos de Raimundo Carrero em *Palavra por Palavra* representam um formato de crítica jornalística sobre livros que reflete diretamente também sobre o que engloba a função do escritor em seu fazer literário.

## 2. Contexto histórico: suplementos e crítica literária no Brasil

Literatura e jornalismo, campos com naturezas epistemológicas bastante distintas, possuem notáveis momentos de convergência na história da imprensa cultural brasileira, especialmente se observados sob a perspectiva do surgimento dos primeiros folhetins, que auxiliaram a construir a identidade jornalística, até os movimentos de crítica literária.

Originados na França com o nome de *feuilleton*, a princípio designavam um conceito genérico, ou seja, a parte inferior das páginas de jornal, voltada especialmente a temas de entretenimento, tais como receitas culinárias, piadas, charadas e críticas culturais (MEYER, 1996). Posteriormente, enquanto “romances-folhetim”, impulsionados pelo crescimento da alfabetização entre os franceses, foram publicados pela primeira vez no jornal *La Presse*, em 1836, após a Revolução Burguesa. Em um mecanismo que buscava aumentar o potencial de venda dos jornais, os romances folhetinescos saíam em capítulos, como é o caso, por exemplo, das novelas da televisão brasileira atualmente, as quais sofrem influências diretas do gênero. Inseridos na escola do Romantismo, levavam ao conhecimento do público novos autores e garantiam uma receita de sucesso aos periódicos em ascensão. O leitor, impulsionado pela curiosidade de saber o que aconteceria com as personagens durante o desenvolvimento da história, era persuadido a adquirir todas as edições que se sucediam à primeira. Neste contexto, as tiragens maiores barateavam os custos das edições e faziam com que os jornais comesçassem também a atingir outras camadas da população, além do círculo aristocrático com maior taxa de alfabetizados. A esta reprodutibilidade literária se podem atribuir os primeiros indícios do surgimento da indústria cultural.

[...] o desenvolvimento de uma verdadeira indústria cultural e, em particular, a relação que se instaura entre a imprensa cotidiana e a literatura, favorecendo a produção em série de obras elaboradas segundo métodos semi-industriais – como, por exemplo, o folhetim, ou então, em outras esferas, o melodrama e o *vaudeville* –, coincide com a extensão do público resultante da generalização do ensino elementar, capaz de permitir às novas classes (e às mulheres) o acesso ao consumo cultural (por exemplo, através da leitura de romances). (BOURDIEU, 1992, p. 102)

Com a crescente popularidade e o acesso de classes desfavorecidas ao próspero gênero literário, o negócio se expandiu rapidamente a outros países. Bem recebido por Portugal e pela Inglaterra, o folhetim chegou a terras brasileiras a 1839 (NADAF, 2009), pelas páginas do *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro. Sede da corte e submetida com facilidade aos costumes franceses, a capital brasileira respondeu positivamente aos romances, que logo

passaram a se espalhar por outras cidades, das quais se destaca São Paulo.

Sob o signo da mudança, a passagem da literatura para o periodismo e sua inserção nas regras do mercado não se dera por acaso. Uma conjuntura muito específica presidira aquela transformação, alicerçada num processo de mutações várias. A transformação do capital fora o início de tudo, particularmente na Província/Estado de São Paulo. Na sua esteira e num movimento quase simultâneo, conjugaram-se a revolução técnica otimizadora da imprensa, a política de alfabetização encetada na Capital paulista pelo Estado republicano e o empenho no fabrico do papel e/ou legislação que regulava sua importação. (MARTINS, 2008, p. 162)

Neste período de desenvolvimento da imprensa, que era pouco expressiva antes da chegada das mudanças da França, a maior parte dos autores brasileiros do século XIX, referências até hoje, teve obras publicadas como romances-folhetim, entre os quais Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa, Aloísio de Azevedo, Euclides da Cunha, José de Alencar, Machado de Assis, Raul Pompéia e Visconde Taunay. Nem todos, entretanto, foram bem-sucedidos no sistema que preconizava a segmentação em capítulos voltados a atender às expectativas do público leitor.

O final do século XIX, em que predominaram autores como Machado de Assis e José Veríssimo, passaria a marcar também o primeiro instante de transição e aproximação aos ideais da imprensa moderna. Durante o período de 1880 a 1900, a crítica brasileira experimentou uma fase nacionalista, advinda do Romantismo em voga nas obras literárias. Buscava-se avaliar o escritor, segundo Antonio Candido (2006, p. 122), de acordo com o quanto este inseria em sua obra algo da identidade brasileira. Assim, críticos voltados à tarefa de transmitir informações e reflexões sobre a cena literária começavam a ter maior respaldo com o público leitor.

A literatura era vista na sociedade com uma alta carga positiva e o jornalismo queria ser literatura, porque esse era o lugar distintivo para o seu profissional. Nos anos que se seguiram muita coisa mudou. Construir um texto referenciado como neutro, isento, imparcial, autonomiza o campo jornalístico e dá a ele uma valoração acima do campo literário. Mas para isso um longo caminho terá que ser percorrido. (BARBOSA, 2007, p. 138).

De sua fase amadorística, dedicada à contemplação das artes, como literatura, música e artes plásticas, houve uma passagem a um período em que os produtos culturais começaram a ter mais valor com o grande público, de forma a tornar a crítica utilitária e influenciadora (MELO, 1985).

Em um momento de ruptura com a tradição literária vigente, baseada nas práticas de correntes como o Parnasianismo, a década de 1920, cujo principal símbolo foi a Semana de Arte Moderna de 1922, deu novos rumos ao jornalismo e à literatura nele inserida. Num período histórico marcado pelas grandes greves de operários em São Paulo e no Rio de Janeiro, de 1917 a 1920, e pela fundação do Partido Comunista, em 1922, as artes se transformavam ao ritmo da sociedade moderna.

Com a função de auxiliar a consagração de movimentos artísticos vanguardistas através da exposição de pontos de vista de autores que emancipavam as novas formas do fazer literário (MACHADO, 2009), a crítica literária nasceu como contribuição intelectual e de divulgação.

De acordo com João Luiz Lafetá (2000), o movimento surgiu também como alternativa de subverter uma expressão reacionária que primava por antigos métodos do fazer literário. A crítica, neste caso, tinha papel de protagonismo. “Ao assumir a atitude estética, ao estudar a literatura no que esta tem de específico, ao tomar consciência da linguagem, a crítica mostra ter compreendido a essência da modernidade literária: a ruptura, o desnudamento dos procedimentos [...]”. (LAFETÁ, 2000, p. 37).

Neste contexto, nasciam no país as primeiras revistas especializadas em cultura, tais como *Klaxon*. Grande destaque da época, sob o slogan de “Mensário de arte moderna”, a publicação buscava se soltar das amarras de preconceitos artísticos em prol de uma liberdade inspirada pelos progressos da psicologia experimental, a qual não podia ser encontrada nas páginas convencionais dos jornais da época. De acordo com as palavras declaradas por sua redação, iniciava-se uma nova “era de construção” (KLAXON, 1922), posterior aos valores estéticos pregados pelo Romantismo, pelo Simbolismo e pela “Torre de Marfim” à qual os autores da revista creditavam todo o tradicionalismo vigente. Nela, havia crônicas, críticas literárias, poemas e textos ensaísticos.

Além de *Klaxon*, é possível citar *A Revista* e *Revista de Antropofagia*, esta posteriormente publicada em *Diário de São Paulo*, o que caracterizaria a relação intrínseca da imprensa com o segmento literário, fortalecida pela popularização dos suplementos. Distribuídos com frequência semanal, normalmente aos sábados ou domingos, eram, além de grandes entusiastas da vida cultural do eixo Rio de Janeiro – São Paulo (em sua maioria), espaços ideais para a divulgação de movimentos artísticos e para o desenvolvimento de uma crítica literária que seria marcada por embates conceituais nas décadas posteriores.

[...]os suplementos se tornam, por um lado, o lugar privilegiado de expressão do livro, - atingindo um público específico e segmentado, um público

considerado leitor em potencial dos livros ou “já leitor” - e por outro o instrumento de transmissão de uma noção particular da literatura e do livro de um modo geral. (TRAVANCAS, 2010, p. 27)

A partir dos anos 1930, segundo Melo (1985), o jornalismo brasileiro passava a testemunhar sua transformação para uma escala industrial, que ampliaria o público leitor e seria responsável por englobar a classe média e operários com maior grau de qualificação na contemplação e análise de bens culturais.

Nas décadas de 40 e 50, posteriormente, em todo o mundo, o momento pós-Segunda Guerra deu aos jornais as condições necessárias para que se consolidassem como empresas comerciais. No Brasil, por exemplo, a substituição de importações fez com que houvesse uma diversidade maior nas áreas de atividade produtiva da indústria. A necessidade de profissionais com qualificação técnica, desta forma, deu destaque ao pensamento desenvolvimentista, de acordo com Abreu (1996, p. 16), e contribuiu para que se formassem na sociedade novas indústrias de massa, compreendidas por editoras e instituições interessadas pelo consumo de cultura da sociedade. Segundo Habermas (1984, p. 144), “somente com o estabelecimento do Estado de direito burguês e com a legalização da difusão pública atuando politicamente é que a imprensa opinativa de debates fica aliviada de pressão.”

Em um momento de transição política entre o Estado Novo de Getúlio Vargas, a modernização tecnológica possibilitada por Juscelino Kubitschek garantiu, com desenvolvimento em suas técnicas de reprodutibilidade e impressão, que comesçassem a se consolidar no país a tradição de grandes jornais do eixo Rio de Janeiro – São Paulo. Em sequência às revistas especializadas dos anos anteriores, as seções culturais começavam a ganhar destaque juntamente ao público, que buscava cada vez mais por opiniões fundamentadas e por conteúdos que acompanhassem o desenvolvimento do circuito de cultura, impulsionado pela expansão da indústria cultural. Na década de 50, enfim, os grandes jornais quase que obrigatoriamente contavam com páginas voltadas a tratar destes temas.

Por meio de novas formas de abordagens jornalísticas, os suplementos traziam a literatura como alternativa a assuntos predominantemente femininos, que representaram a primeira segmentação marcante nos veículos. Juntamente a textos sobre moda, dicas para donas de casa, receitas culinárias, folhetins e conselhos para as mulheres da época que possuíam escolaridade suficiente para serem leitoras, surgiam as primeiras notas de rodapé, críticas e produções ensaísticas a respeito de livros em circulação, de editoras tais quais José Olympio, Melhoramentos e Editora Globo. Em suas sedes, os círculos de autores da época se reuniam também para debater tudo aquilo que surgia no segmento editorial, posteriormente

disponibilizado em periódicos. Alguns suplementos, ainda, abriam destaque para a discussão sobre temas políticos vigentes, em um período transitório entre a jovem experiência democrática brasileira e o autoritarismo trazido pela ditadura que chegaria nos anos vindouros.

Os suplementos literários formaram redes de sociabilidade para muitos intelectuais na década de 50, e juntamente com os cafés, os salões, as revistas literárias e as editoras, permitiram a estruturação do campo intelectual. Aí se encontravam grupos de amigos, muitos originários de uma mesma região ou cidade; aí se exerciam influências, se manifestavam antagonismos, rivalidades e ocorriam cisões. (ABREU, 1996, p. 23)

Entre os jornais que se destacaram durante o período, estão *O Globo*, *Jornal do Brasil*, *Folha de São Paulo*, *Folha da Manhã*, *A Gazeta* e *O Estado de São Paulo*. Este e o *Jornal do Brasil*, inclusive, deram início a seus suplementos literários durante o mesmo ano, em 1956. Nesta época, entravam em vigor novas técnicas para orientar a produção da imprensa e uma linguagem noticiosa (LORENZOTTI, 2002), que se distanciava do tom de autores não especializados, mais opinativos e impressionistas, daí a necessidade de desenvolver um espaço apropriado para tratar do segmento sem comprometer seu viés artístico e literário. A partir deste período, como evidenciado por Marialva Barbosa (2007), as mídias impressas passaram a ser as principais referências intelectuais de uma camada da população que detinha maior acesso a bens e a eventos culturais.

Os jornais atuam como força dirigente superior, mesmo que em função de objetivos específicos se liguem a um ou a outro grupo e, dessa forma, exercem o papel de estado maior intelectual do partido orgânico. Daí também ser fundamental a construção dessa forma o senso comum, o consenso explícito do próprio grupo. (BARBOSA, 2007)

Direcionados principalmente às elites letradas das principais capitais da região Sudeste, estes veículos traziam à época, em dias específicos da semana, textos opinativos sobre obras literárias contemporâneas, apelidados por teóricos, como Flora Susskind, de críticas de rodapé. Produzidas por literatos e não especialistas para jornais impressos, as críticas possuíam um tom que se assemelhava mais ao das crônicas, além de haver nelas um forte caráter de entretenimento, que gerava uma leitura simplificada, sem grande complexidade teórica. Em outras palavras, seus criadores eram “[...] os antigos homens de letras que se creem “a consciência de todos”, defensores do impressionismo, do autodidatismo, da *review* como exibição de estilo (SÜSSEKIND, 2003, p. 24). Este tipo textual marcado pela subjetividade encontrava nos cadernos literários, então, uma forma de exercer mais livremente seu estilo, num

momento em que a objetividade jornalística começava a se consolidar como uma das diretrizes do bom exercício da profissão.

Entre os principais representantes deste movimento de orientação beletrista, podem-se mencionar nomes como Álvaro Lins, Alceu Amoroso Lima (também conhecido como Tristão de Ataíde), Sérgio Milliet, Lúcia Miguel Pereira e Otto Maria Carpeaux.

Álvaro Lins, por exemplo, redator-chefe de *Correio da Manhã* entre os anos de 1940 e 1956, destacou-se com o Rodapé Literário (PIZA, 2011), no qual expunha em primeira pessoa sua opinião a respeito de obras de literatura com um rigoroso grau de análise, sem os elogios por conveniência característicos do meio. Leitor de autores como Graciliano Ramos e José Lins do Rego, auxiliou a consagrar os novos rumos literários do país por meio de uma retórica que não visava a encerrar a crítica em seu objetivismo.

Já Otto Maria Carpeaux foi também uma figura importante, reconhecida por sua grande obra “História da Literatura Ocidental”, publicada em sete volumes durante os anos de 1959 a 1965, compiladora de correntes literárias importantes para a formação da tradição nacional. O autor promoveu a crítica em tom ensaístico, a fim de discutir profundamente os livros tratados e, de forma simultânea, apresentá-los ao público como novas opções de leitura, num período de ampliação das classes médias urbanas, desenvolvimento do mercado editorial e acessibilidade às vanguardas internacionais, cujas traduções chegavam ao país pelas mãos de ensaístas e tradutores de grandes selos.

Orientados por uma abordagem classificada por estudiosos do período como “impressionista”, a qual também buscava levar em consideração os contextos histórico e social nos quais as obras literárias estavam inseridas, o modo de expressão dos críticos era, por excelência, dileitante. Ao contrário do novo grupo que entraria em destaque, como apontado por Flora Sussëkind, autora de *Papéis Colados*.

[...] uma geração de críticos formados pelas faculdades de Filosofia do Rio de Janeiro e de São Paulo, criadas respectivamente em 1938 e em 1934, e interessados na especialização, na crítica ao personalismo, na pesquisa acadêmica. (SUSSËKIND, 1993, p. 17)

Paralelamente a isso, surgiam nos suplementos, dividindo espaço com jornalistas, intelectuais vindos das faculdades de Letras e Filosofia que começavam a ser inauguradas no país e cujas comunidades universitárias se ampliavam. Com destaque aos grupos surgidos na Universidade de São Paulo e na Universidade Federal do Rio de Janeiro, vindos da Faculdade

de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, FFLCH, e da antiga Faculdade Nacional de Filosofia, fundada por Getúlio Vargas em 1939 e desmembrada em 1968 pelo governo militar. Orientados por estudos especializados em literatura, linguística e análise de discurso, por exemplo, estes críticos, representados principalmente pela figura de Afrânio Coutinho, eram adeptos do *New Criticism*, uma escola estadunidense que inspirou a crítica ocidental e teve como uma de suas maiores obras o livro homônimo, *The New Criticism* (1941), de John Crowe Ransom.

*Criticism* é a crítica elevada, séria, técnica. *Review* é a nota ligeira, jornalística, efêmera. Não se confundem. Se o *review* for feito com capacidade e padrões críticos, tanto melhor. Contudo não é jamais a crítica. Esta, no atual estágio da cultura, é uma atividade complexa, técnica, severa, absolutamente incompatível com a ligeireza do jornalismo e do público que lê jornais. Não deve ter o destino das coisas efêmeras. (COUTINHO, 1975, p. 78)

Ainda que de naturezas opostas, os dois tipos de crítica conviveram nas páginas da imprensa brasileira por algumas décadas. Como destaca Maria Cláudia Araújo, “Da tensão entre o crítico-jornalista e o crítico-scholar originou-se o perfil do crítico moderno no Brasil.” (2010, p. 73). Tal convivência, entretanto, se tornou menos expressiva à medida que a universidade aumentou seu grau de influência e levou acadêmicos a produzirem e exercerem com liberdade seu posicionamento crítico dentro dela. A partir dos anos 1970, com a expansão do campo no país e a criação dos primeiros programas de pós-graduação, ainda, a crítica de cátedra, inspirada por correntes como o formalismo russo e o estruturalismo francês, no qual se destacava a linguística saussuriana, queria formar uma disciplina autônoma e especializada, com maior embasamento teórico e acadêmico, o que ia na contramão do gênero textual de *review* que havia até então se popularizado.

A indústria cultural tornou progressivamente obsoleta a figura do crítico de rodapé como mediador por excelência entre o círculo restrito de autores e o universo amplo dos leitores comuns. Essa mediação cada vez mais se desloca do meio impresso para formas audiovisuais e digitais de interação. Isso para não mencionar as novas condições do próprio meio impresso, que, especialmente a partir de 1945, passou a valorizar a notícia em detrimento da análise, na lógica implacável do “furo”. (ROCHA, 2011, p. 140)

O objeto de estudo da tradição universitária, neste caso, passaria a ser o livro em essência, de um aspecto purista, o qual pretendia colaborar com a produção de debates críticos sobre as obras contempladas nos textos e artigos. Passaria a analisar profundamente, neste caso,

fatores como estética e produção de sentido, distanciando-se das contribuições de áreas ligadas às ciências humanas, entre história, filosofia e sociologia e tantas outras que possam dialogar com a literatura. Diálogo este realizado formal ou informalmente, como no caso das *reviews* em que a semelhança do estilo ao da crônica possibilitava a formação de um texto mais abrangente, além de deveras subjetivo, o que facilitava a aproximação ao público-alvo dos jornais, contemplados com maior atenção por esta monografia.

## **2.1. Os suplementos literários**

Após as revistas de crítica da década de 20 e a efervescência causada pelos avanços do Modernismo e pela ampliação do acesso aos bens culturais, multiplicavam-se as seções literárias e as colunas voltadas a criticar, de uma perspectiva jornalística, os livros em sua essência.

Mais completos e com uma linguagem especializada, todavia, os suplementos literários se iniciaram, de fato, como mencionado anteriormente, na década de 40. No cenário paulistano, o pioneiro no gênero foi o Suplemento Literário do *Diário de São Paulo*, criado em 1946. Seu contrerrâneo de maior renome, entretanto, viria dez anos mais tarde, em 1956, o Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, projetado pelo crítico Antonio Candido.

Apoiado pela família Mesquita, em busca de um jornal de vanguarda, que possuísse uma variedade de seções e textos, o intelectual lançou uma proposta inovadora e contou com o apoio de diversos colaboradores para auxiliá-lo na produção do suplemento. Dentre eles, Wilson Martins, que agregou ao rodapé literário, e João Cabral de Melo Neto, já consagrado na literatura nacional, para falar a respeito de obras em espanhol.

De prestígio equivalente, havia o Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, criado no mesmo ano, na cidade fluminense. Originalmente surgido como uma proposta de renovação do suplemento feminino, a pedido de Reynaldo Jardim, o *SDJB* se comprometeu com a divulgação das vanguardas artísticas, como um dos importantes centros cariocas em que se debatiam, por exemplo, as poesias concreta e neoconcreta (COSTA, 2010). Às suas páginas, inclusive, se daria grande fama, de acordo com Elizabeth Catoia Varela (2007), já que sua concepção se creditava a um grupo de profissionais que não pertenciam ao campo jornalístico em formação. Dentre eles, Augusto de Campos, Ferreira Gullar, Haroldo de Campos e Mário Faustino.

Com a efervescência do período cultural vivenciado pelo Brasil nos anos 50 e 60, por meio do surgimento de movimentos artísticos como o Cinema Novo, a Bossa Nova, a Tropicália e as manifestações dos jovens que passavam a demonstrar uma simpatia pelas ideias de

esquerda, no período em que o golpe militar se aproximava, também a literatura ganhava maior público e visibilidade. Deste modo, os suplementos literários, na tentativa de atingir tanto um leitor de nível médio quanto aquele mais erudito, interessado na reflexão e na discussão propostas pela *review*, se inseriam como importantes mediadores entre a sociedade e os meios formadores de opinião cultural, os quais davam créditos a eles como referências artísticas, conforme a justificativa de Isabel Travancas. “Os escritores ainda são vistos como indivíduos que, muitas vezes, obtiveram sucesso, prestígio e reconhecimento, valores expressos pela própria sociedade e da qual os jornais e seus suplementos seriam um canal.” (2001, p. 150)

Sob a responsabilidade de se tornarem “transmissores de ideias”, os principais representantes da categoria se destacavam por possuírem poucos anúncios publicitários em suas páginas, com uma linguagem num tom nada imediatista em comparação àquela que predominava – e predomina até hoje - nas outras áreas dos jornais. Estes fatores foram deveras importantes para que se consolidassem no cenário intelectual com credibilidade. Conforme as palavras de Mônica Rodrigues Nunes (2008, p. 14), “[...] poderíamos dizer que o objetivo de algumas páginas e suplementos literários não era apenas ser um mero divulgador do mercado editorial, mas sim, de instrumento formador de uma reflexão.”

Simultaneamente, a ampliação da indústria cultural e da venda de seus produtos permitiu que os suplementos de literatura se voltassem mais ao seu próprio campo, a partir da segmentação jornalística. Desta forma, nos suplementos brasileiros, inspirados pelo modelo francês, havia, além de ensaios, críticas e discussão de assuntos literários; divulgações de feiras culturais, prêmios, bienais do livro e lançamentos, o que os tornavam relevantes aos profissionais da cadeia do livro. De acordo com Isabel Travancas (2001, p. 112), “os livros são abordados a partir de um crivo inicial isto é, estarem sendo lançados naquele momento. Não é à toa que muitos jornalistas dizem que se a obra não chega ao jornal com rapidez, ela pode se tornar “velha” [...].”

A diversificação trazida pelos veículos, todavia, também foi um fator que causou empecilhos à geração de receita e à sua consolidação. De custos elevados, caracterizados por uma produção artística mais refinada e por profissionais cujas remunerações estavam frequentemente acima do estabelecido à categoria, para muitos suplementos literários, a periodicidade era irregular. Publicados aos finais de semana - especialmente aos domingos, dias em que os impressos possuíam maior quantidade de páginas e variedade de cadernos - como também às quinzenas, moldavam-se e adaptavam-se às transformações da imprensa.

Em um jornalismo cada vez mais semelhante ao modelo estadunidense, marcado pela pirâmide invertida, pelo lide e por uma linguagem objetiva, os suplementos literários eram

compreendidos como um conteúdo “extra”, não raramente dispensável para o tipo de leitor tradicional que buscava por uma leitura de rápido consumo.

A literatura (contos, poemas, ensaio, crítica) passou a ser esse algo a mais que fortalece semanalmente os jornais, através de matérias de peso, imaginosas, opinativas, críticas, tentando motivar o leitor apressado dos dias da semana a preencher o lazer do *weekend* de maneira inteligente. O suplemento tem também a sua raiz fincada no emprego do tempo burguês: a notícia que transmite a ação ocupa o burguês durante os dias de trabalho, enquanto a matéria literária que reclama o tempo da contemplação o envolve durante os dias de lazer. (SANTIAGO, 1993, p. 14)

Apesar dos embates mencionados, durante os anos 1960, sob um contexto histórico de regime ditatorial, editores, jornalistas e colaboradores estabeleciam um comportamento de autocensura político, mas continuavam a dar voz à riqueza cultural contemporânea. Nos suplementos, apareceram para o público leitor títulos de autores como Antônio Callado, Dalton Trevisan, Ferreira Gullar, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Osman Lins. Consagravam-se, assim, as obras literárias mais importantes da época, não somente no Brasil, mas em todo o mundo, a partir da retórica de uma categoria de intelectuais que buscava dar identidade à crítica nacional jornalística.

A falta de retorno financeiro, porém, acentuada durante a década de 70 num cenário em que a lógica de mercado e o entretenimento voltado à sociedade de massas ditavam o funcionamento de diversas estruturas difusoras de informações, os suplementos passaram por transformações drásticas. A crítica, cada vez mais, migrou para revistas especializadas, consagrando uma linguagem acadêmica, cujo *close reading* feito por especialistas era a marca principal.

Estabelecido o sistema de produção e circulação de bens simbólicos, definido por Bourdieu (1992) como as relações objetivas entre as instâncias que atuam na produção, na reprodução e na difusão destes, as prioridades de lucro com geração de conteúdo urgiam.

[...] os suplementos culturais tornaram-se guias de consumo dos chamados produtos da indústria cultural, modelo adotado na década de 80, baseado nos serviços, nos lançamentos, nas resenhas. São raras as críticas como consciência de uma obra. Não há mais a colaboração persistente de intelectuais com vasta bagagem humanística. Esse jornalismo é exercido por profissionais de imprensa com pouco preparo, porque o que se exige para determinar um bom jornalista hoje é domínio do equipamento e das tarefas exigidas em tempo hábil. (LORENZOTTI, 2002, p. 94 – 95)

Distintos da lógica de mercado vigente no novo modelo de jornalismo empresarial, a ausência de anúncios nos suplementos literários, substituídos por textos longos, ilustrações e espaços em branco de diagramações preocupadas com aspectos artísticos, causavam problemas para os departamentos comerciais, que buscavam um modelo vendável e o aumento de suas tiragens.

Cabe aqui uma interpretação a respeito do tema de acordo com os ideais da Indústria Cultural, conforme a tradição de autores tais quais Adorno e Horkheimer (1985). O objetivo do jornalismo moderno, com efetividade, de acordo com a interpretação da Escola de Frankfurt, seria o capital, ao contrário do modelo literário e opinativo, marcante ao início do século, que deu origem aos suplementos literários. Habermas (1984), neste caso, destacou a importância de voltar o jornalismo à conscientização do ser humano, sem o seu caráter de simulacro enquanto se ocupa da tarefa de difundir cultura.

Com dificuldades como quantidade pequena de leitores e produção de receita, os suplementos literários tinham ainda embates quanto ao público a que se destinavam e ao tipo de literatura que veiculavam. Neste caso, suas funções se dividiam de forma tênue entre divulgadores do mercado editorial e formadores de reflexão acerca da literatura. De acordo com Flora Sussëkind, na contemporaneidade, “fabricam-se nomes e títulos vendáveis, vende-se, sobretudo o nome das editoras, e sua capacidade de descobrir "novos talentos" semestralmente, ao sabor das feiras literárias. ” (2010, p. 2).

A partir daí, os suplementos entraram em crescente decadência, acentuada nos anos 80 e 90, quando a segmentação editorial da imprensa, principalmente por questões econômicas, começava a fazê-los dividir cada vez mais espaço com uma parte genérica de cultura. Nesta também se destacavam temas relativos a música, cinema, teatro, televisão e divulgação de eventos, por exemplo, os quais ofuscavam – e ainda ofuscam – o livro num país em que as raízes culturais mais profundas são musicais.

Mas, por outro lado, o suplemento é um espaço especializado, e cada vez mais especializado ele se toma por ser "suplemento". Como tal, pode ser descartado sem prejuízo do todo. Menor é o número dos seus leitores e maior a variedade de suplementos (infantil, turístico, econômico, etc.). Portanto, antes de ser o lugar privilegiado da contemplação no espaço total circunscrito pela notícia, o suplemento literário passa a ser um divisor de águas dentro do jornal do ponto de vista profissional. (SANTIAGO, 1993, p. 15)

Segundo Elizabeth Lorenzotti (2002), durante o período, os suplementos passaram a ser, em essência, guias de consumo de produtos da indústria cultural. Comprometidos com o

agendamento jornalístico, começaram a dar destaque às divulgações de lançamentos e à prestação de serviços culturais. A partir disto, a crítica enquanto “consciência de uma obra” (LORENZOTTI, 2002, p. 94) se tornou mais escassa.

## **2.2. Novos rumos para o jornalismo cultural**

Aos jornalistas culturais e literatos, neste contexto, surgiam como opções permanecer nos cadernos culturais ou migrar para revistas e jornais independentes, com maior grau de especialização. No primeiro caso, com menor espaço, têm-se em São Paulo o caderno *Ilustrada*, do jornal *Folha de São Paulo*, um dos mais antigos ainda em circulação no país, de 1958, e *Caderno 2*, de *O Estado de São Paulo*, criado em 1986 e existente até hoje, ainda que com grande parte de seu conteúdo comprimida e veiculada pela *web* em decorrência de uma reforma editorial pela qual o jornal passou recentemente. Outro título que merece destaque é o *Sabático*, também de *Estadão*, suplemento de vida curta que se debruçou sobre a literatura durante os anos de 2010 a 2013, absorvido posteriormente por *Caderno 2*.

No Rio de Janeiro, de *O Globo*, destaca-se o *Segundo Caderno*, num formato semelhante ao dos concorrentes paulistanos. Mais especializado, porém, resistiu de 1995 a 2015 o caderno *Prosa e Verso*, voltado exclusivamente ao debate literário, com textos que também traziam um viés de discussão a respeito de temas como religião, política, filosofia e psicologia. No ano em que completou 20 anos de cobertura, foi absorvido pelo *Segundo Caderno* e reduzido a duas páginas. Antes de sua extinção, o suplemento cumpria um importante papel de divulgador das obras a partir das vozes de autores como José Castello, Mânia Millen, Rachel Bertol e Miguel Conde.

Com origens um pouco distintas, o *Suplemento Literário de Minas Gerais* nasceu em território mineiro em 1966, durante o período de efervescência da crítica, atrelado ao Diário Oficial do Estado, por iniciativa do governador Israel Pinheiro e pelas mãos do autor Murilo Rubião. De circulação bimestral, resiste há cinquenta anos com fôlego em um ambiente de efêmeros suplementos e pertence à categoria de jornal desde que foi transferido para a Secretaria de Estado de Cultura, Sec, em 1994.

Predominantes no jornalismo cultural contemporâneo, é possível observar que os segundos cadernos apresentam em sua estrutura de seis a doze páginas, em média, comprometidas com a publicação de material jornalístico tradicional, tais como notícias, reportagens, entrevistas diretas e notas; críticas culturais; colunas sociais; agendas e roteiros, estes relacionados ao papel de prestador de serviços que cumprem no meio jornalístico.

Em se tratando de publicações com maior autonomia editorial, por outro lado, as revistas aparecem na linha de frente. Entre os títulos nacionais, o maior destaque foi a *Bravo!*, criada em 1997 pela Editora Abril com a função de se aproximar do universo das belas-artes, o qual cobriu com destaque ao longo de 16 anos. Sua vida, contudo, foi encerrada em 2013 em um corte de verbas da empresa à qual pertencia. De menor fôlego, sob a tutela da Editora Bragantini, resiste desde 2002 a *Revista Cult*, cujas edições são mensais.

Ao deixar o eixo do Sudeste, especificamente aquele compreendido entre Rio de Janeiro - São Paulo, entretanto, merece especial atenção o caso da cidade de Curitiba. Com um rico circuito cultural, a penetração de literatura na capital paranaense é notável. A região Sul, como um todo, apresenta bons hábitos de leitura, como evidencia a pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil* em 2016, feita pelo Instituto Pró-Livro e pelo IBOPE Inteligência.

Voltado a buscar o fomento à leitura e a proporcionar a mais pessoas o acesso ao livro, com a missão de "transformar o Brasil em um país de leitores" (PRÓ-LIVRO, 2016), o estudo coletou dados em campo entre 23 de novembro e 14 de dezembro de 2015. Sua amostra se baseou em 5012 entrevistas realizadas em ambientes domiciliares, de abrangência geográfica nacional, com a população brasileira de mais de 5 anos - alfabetizada ou não.

Na área de "Perfil do leitor e não leitor", a pesquisa levanta que aproximadamente 50% da população da região Sul pode ser considerada leitora. Ou seja, de acordo com a conceituação adotada, incluem-se neste dado todos aqueles que leram ao menos um livro nos últimos três meses anteriores à realização, inteiro ou parcialmente, o que os aproxima também do hábito de ter contato com jornais e revistas concernentes à área analisada.

Atualmente, inserido neste contexto, o cenário curitibano conta com mídias voltadas ao segmento literário distantes da grande imprensa, mas que têm conseguido se manter em atividade. Entre os quais *Cândido*, publicação mensal da Biblioteca Pública do Paraná; *Jandique – Literatura Curitibana*, pertencente ao selo Encrenca – Literatura de Invenção, e o *Jornal Rascunho*, também mensal. A este, por fim, mais especificamente à coluna *Palavra por Palavra*, de Raimundo Carrero se dedicará um olhar mais atento como *corpus* desta monografia, cujas principais inquietações envolvem a resistência da literatura e da crítica literária no espaço jornalístico contemporâneo.

### 3. Função da crítica

O gênero da crítica ocupa no jornalismo um espaço complexo de discussão que busca definir quais suas principais características e quais elementos permitem enquadrá-lo nesta esfera da comunicação. Marcado pela subjetividade, estabelecer um método para sua escrita requer também referências a outros gêneros textuais, como ensaios e crônicas, presentes na história da imprensa brasileira.

Ainda em se tratando de classificação, em uma discussão epistemológica que se pretende abordar neste estudo, a crítica sequer se pode nomear como gênero, visto que para alguns autores forma uma disciplina autônoma e, portanto, não cabe a ela ser inserida no campo do jornalismo.

Durante a construção da tradição da imprensa do Brasil, é notável, porém, que houve uma série de contribuições vindas de literatos até a consolidação de sua identidade. Dos tempos dos folhetins à divisão em editorias orientadas pela objetividade e pela função de informar, *a priori*, a experiência dos suplementos literários foi marcante para a segmentação, fortalecida durante o início dos anos 2000 com revistas e jornais especializados, tal qual o curitibano *Rascunho*.

A crítica, principalmente, desde os anos 40, transformou-se e adaptou-se aos veículos em que se consagrou, seja em seu caráter impressionista ou por intermédio da migração para revistas acadêmicas, com inquietações relativas a teoria literária, análise de discurso e a áreas cujo pensamento científico é um parâmetro para a construção do texto.

Sua resistência em jornais, todavia, foi imprescindível para a construção de uma *práxis* no jornalismo cultural brasileiro e para a criação de um meio de relacionar diferentes obras literárias a seu público. Em vez de gerar, a partir daí e de valores do estruturalismo, reflexões sistemáticas a respeito da literatura enquanto ciência autônoma, busca “ressignificar” títulos disponíveis no meio editorial e compartilhar com os leitores novas interpretações deste segmento de cultura.

[...] o que ela desvenda não pode ser um significado (pois esse significado recua sem cessar até o vazio do sujeito), mas somente cadeias de símbolos, homologias de relações: o “sentido” que ela dá de pleno direito à obra não é mais, finalmente, do que um novo florescer dos símbolos que fazem a obra. (BARTHES, 1982, p. 226)

Acompanhando a história da imprensa brasileira, os primeiros movimentos de crítica surgiram no país ao final do século XIX, no mesmo espaço ocupado pelos folhetins. Neles, os autores de folhetins faziam referência aos livros recém-lançados, um hábito que se iniciou durante o Romantismo e se popularizou efetivamente com os romances realistas e naturalistas, característicos do jornalismo cuja fase literária deu as condições necessárias para o estabelecimento de rodapés e produções culturais.

Para os especialistas da época, autores diretamente envolvidos com a produção de literatura, inspirados pelo pensamento francês, a crítica, a fim de cumprir sua função com eficácia, deveria se comprometer com a análise aprofundada da obra, de forma a desvendar sua verdade e oferecer ao leitor uma reflexão, além de orientar escritores estreantes a respeito das boas práticas que incentivariam a criação de obras de qualidade. Dentre estes, destacavam-se Machado de Assis, José Veríssimo, Sílvio Romero e Araripe Júnior, por exemplo.

A respeito do tema, inclusive, Machado publicou em 1865 um ensaio, em *Diário do Rio de Janeiro*, intitulado “O Ideal do Crítico”, que gerou repercussão ao início da discussão sobre função da crítica entre os círculos intelectuais do país.

O crítico atualmente aceito não prima pela ciência literária; creio até que uma das condições para desempenhar tão curioso papel é despreocupar-se de todas as questões que entendem com o domínio da imaginação. Outra, entretanto, deve ser a marcha do crítico; longe de resumir em duas linhas, — cujas frases já o tipógrafo as tem feitas, — o julgamento de uma obra, cumpre-lhe meditar profundamente sobre ela, procurar-lhe o sentido íntimo, aplicar-lhe as leis poéticas, ver enfim até que ponto a imaginação e a verdade conferenciaram para aquela produção. Deste modo as conclusões do crítico servem tanto à obra concluída, como à obra em embrião. Crítica é análise, — a crítica que não analisa é a mais cômoda, mas não pode pretender a ser fecunda. (ASSIS, 1865)

Desde a popularização, efetivada no período do Modernismo, como testemunha das vanguardas que emergiam, e expandida durante a época de maior circulação dos suplementos literários no Brasil, sua multiplicidade de atributos, influenciada diretamente pelos autores que dela participam, torna até hoje desafiador classificá-la. Segundo Marcelo Coelho (2000, p. 81) analisar a crítica de arte e cultura no jornalismo compreende questionamentos sobre a) suas singularidades, b) natureza, c) aproximações com a crítica produzida em ambiente universitário, d) relação com o consumo de cultura, e) função e finalidade, público a que se destina e, ao fim, f) com quem deseja dialogar.

Fala-se ainda, neste caso, a respeito da intersecção existente entre jornalismo e literatura e dos vínculos criados entre ambas que possibilitaram ao primeiro o nascimento de um campo

autônomo. Das possíveis articulações entre jornalismo e literatura, estão destacados o compartilhamento de linguagens, o processo de profissionalização do escritor, a categorização da mídia como um espaço de promoção de autores e editoras; o surgimento de gêneros híbridos e, por fim, a crítica em essência. Em entrevista a João do Rio na coletânea *O momento literário* (2006), Medeiros e Albuquerque afirma, quando questionado se o jornalismo era capaz de prejudicar a literatura, que o jornal, em sua evolução ao início do século XX, cumpria o papel de habituar “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. ” (2006, p. 26). O próprio João do Rio, nesta obra, apresenta uma interpretação semelhante, que vai além ao afirmar que “[...] o jornalismo tem sido o animador, o protetor, e, ainda mais, o criador da literatura brasileira há cerca de um século a esta parte. É no jornal que têm todos estreado os seus talentos; nele é que têm todos polido a linguagem, aprendido a arte da palavra escrita; dele é que muitos têm vivido ou vivem ainda; por ele, o que mais vale é que todos se têm feito conhecer [...] ” (2006, p. 42).

Criticar uma obra literária, como realizam autores aos quais são feitas referências neste estudo, é uma ação que pode ser norteadada por diversos fatores, entre eles linguagem, estilo, contextualização histórica, experiência de leitura, narrativa, intertextualidade e inserção desta no cenário de literatura vigente, apenas para citar alguns. Tais fatores, também, são responsáveis por gerar diferentes categorizações de críticas para pesquisadores da área que buscam delimitá-la.

Embora os itens referidos carreguem marcas claras de subjetividade, pode-se explorar a inserção do papel jornalístico neste meio, ou seja, o de também prestar um serviço de informação ao leitor a respeito da obra abordada pelo texto.

[...] a apreciação dos produtos culturais começa na imprensa brasileira pelas áreas artísticas tradicionais: literatura, música, teatro, artes plásticas. E na medida em que os jornais e revistas, até o início deste século, destinavam-se a uma parcela restrita da população, a crítica podia se fazer em profundidade. Havendo coincidência entre o público leitor da imprensa periódica e o público consumidor das obras de arte, era natural que os editores cedessem espaço para a publicação de matérias bem elaboradas, cujo cerne é a análise da própria obra de arte e não a orientação para o seu consumo. (MELO, 1985, p. 98)

Para compreender como este processo se dá, é fundamental retomar à história dos rodapés e dos primeiros jornais em que a crítica se estabeleceu.

### 3.1. Crítica acadêmica e crítica jornalística

Em busca de compreender e analisar os conteúdos publicados em *Jornal Rascunho*, a segmentação entre crítica acadêmica e crítica impressionista é imprescindível para assimilar os rumos que foram tomados nas histórias da imprensa cultural brasileira, do meio acadêmico e da literatura a fim de desvendar os critérios que as distanciam e as aproximam.

A crítica no Brasil se originou em caráter de ensaio, por meio de uma recriação literária em que a interpretação de seus autores buscava dialogar com as obras em circulação nacional e com obras importantes para a história mundial. Seguiu, de seu início, no final do século XIX, à década de 1940, uma tendência comum na produção textual que facilitava o encontro de semelhanças entre publicações. Marcada por elementos como o nariz-de-cera - no qual havia uma introdução vaga a respeito do assunto tratado, a fim de situar o público -, pela subjetividade e por construções repletas de adjetivos, trazia um viés declarado da personalidade daqueles que a escreviam.

Compreendida, desta forma, como impressionista, antes de analisar o título em questão, seus autores procuravam informar ao leitor quais eram os temas abordados nos livros, além de descrever características sobre os escritores e sobre sua classificação no meio literário para tornar a assimilação da crítica mais efetiva. De acordo com João Luiz Lafetá (2000, p. 44), “A informação jornalística recai normalmente na paráfrase do livro examinado, nas digressões abundantes a propósito de qualquer assunto, e se transforma então em noticiário. De outro lado, pode recair afinal no mero exercício de estilo por parte do crítico”.

Ligado à sua sensibilidade perante a obra, o crítico impressionista buscava uma identificação com o texto pela qual passava a atribuir valores em sua análise. Ao longo da criação textual, procurava a ligação entre obra e leitor, estabelecendo uma perspectiva de acordo com o relato de experiência e sem prejudicar, desta forma, a análise estrutural e a investigação. Em sua recusa ao tecnicismo e ao dogmatismo, visava a desenvolver o relato da experiência com o livro, em um texto conteudista, que não tinha a pretensão de descobrir, mas revelar ao leitor.

Para Antonio Candido (1958), um dos defensores da tradição impressionista, a crítica se baseia na apreciação e no discernimento. Este atribui gosto aos indivíduos e, portanto, os dota de intuição literária.

Sucessivamente à popularização da crítica de rodapé, durante a transição entre os séculos XIX e XX, com a renovação da linguagem trazida pelas vanguardas e pelas novas interpretações dos papéis que cabiam a esses profissionais, iniciaram-se os primeiros embates

do jornalismo cultural brasileiro sobre a área durante o surgimento do modernismo, na década de 1920.

Os movimentos de vanguarda — renovadores da sensibilidade na mesma medida em que são renovadores de linguagem — não podem ser plenamente compreendidos ou aceitos pelo crítico impressionista, que está preso aos seus hábitos velhos e os toma como valores absolutos no julgamento da obra, uma vez que não é capaz de sair deles, pela reflexão sobre a natureza da literatura. (LAFETÁ, 2000, p. 62)

A crítica de rodapé se fazia com base, principalmente, na oscilação entre noticiário e crônica; na apresentação fácil de leitura, oferecendo-se como opção de entretenimento para os leitores dos jornais em que se inseria; e na retórica pela qual buscava convencer rapidamente seu público a respeito das análises propostas (TRAVANCAS, 2001). Fundamentava-se em critérios como psicologismo e biografismo, apoiando-se, desta maneira, na análise da obra literária mediada pela expressão individual da personalidade e do caráter do autor, além de suas experiências pessoais e da influência de vivências externas sobre o texto.

Daí a atribuição de tamanha importância da erudição no papel de formação do crítico, a partir do momento em que a busca por bom senso, clareza e equilíbrio, principalmente, norteavam as boas práticas intelectuais de leitura do texto literário.

Visando à autoridade opinativa, os críticos conquistavam credibilidade com seus interlocutores a partir de um diálogo íntimo com estes, mais próximo ao tom da crônica, que caracterizaria um gênero marcante na história da imprensa brasileira e também ocuparia um espaço importante nos suplementos literários e cadernos especiais, desde o antigo surgimento do jornalismo literário, datado do final do século XIX, como referido anteriormente neste estudo.

Seguindo a linha cronológica, durante o surgimento do modernismo no Brasil, o movimento trouxe a ruptura estética da produção crítica. Ainda que este tenha sido marcado por uma diversidade de grupos cujos valores conceituais, literários, sociais e até mesmo políticos que distinguíssem, havia em comum entre eles um projeto de descontinuidade com as práticas vigentes. Enquadravam-se aqui tanto as vanguardas em busca de transformações na técnica e inovação linguística, representadas por figuras como Oswald de Andrade e Menotti del Picchia, quanto aquelas comprometidas com a retomada do sentimento ufanista, inspiradas pelo Manifesto Pau Brasil e pelo encontro de uma identidade nacional na concepção de diferentes expressões artísticas. De acordo com João Luiz Lafetá (2000), o caráter revolucionário da expressão estética “caracteriza fortemente os primeiros anos do movimento: propondo uma

radical mudança na concepção da obra de arte, vista não mais como mimese [...], mas como um objeto de qualidade diversa e de relativa autonomia” (p. 21).

Assim, as transformações estéticas, direcionadas pelo distanciamento de um estilo acadêmico, e as ideológicas, relacionadas a um engajamento social, impactavam diretamente os críticos que entravam em destaque a partir dos anos 1920, para serem confrontadas novamente nas décadas vindouras.

A fim de compreender plenamente os movimentos modernos de crítica, é necessário retomar, mais à frente, à década de 1940, em que Afrânio Coutinho, inspirado pelo *New Criticism* estadunidense, deu um novo tom à discussão ao trazer ao meio jornalístico uma interpretação que tirou a legitimidade da crítica de rodapé e da *review* ao exercício de discutir literatura. Criador da seção *Correntes Cruzadas* no *Suplemento Literário* de *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, se propôs a debater neste espaço quais eram os principais problemas da crítica brasileira e o que ela poderia fazer para se tornar uma disciplina autônoma, construída sobre uma base sólida de teoria e de discussão a respeito das obras selecionadas para análise.

Coutinho acompanhou a passagem vivida pela área de Letras, do estudo feito por meio de perspectivas que buscam valorizar o caráter histórico ou determinista das obras àquele que se fundamenta essencialmente no fenômeno do livro, o que caracteriza o estruturalismo literário. Com isto, atribuiu aos críticos um papel de debater mais profundamente suas principais referências e deslegitimou o trabalho realizado por figuras importantes da época, como Álvaro Lins.

A crítica não pode ser tratada como uma entidade, e todas as tentativas das diversas correntes críticas até agora se têm revelado fracassos pois a procuram integrar em esferas de valores que lhe são alheios. Ou acrescentaremos, porque tentaram aplicar ao seu objeto – a obra de arte – métodos e princípios de ciências com propósitos e campo de estudo inteiramente diferentes, como a biologia, a psicologia, a psiquiatria, a sociologia, etc. (COUTINHO, 1975, p. 29)

Para o autor, a obra deveria ser compreendida pelo viés de sua individualidade, dos critérios e valores objetivos que colaboram para que possa se tornar única. Puramente livres de quaisquer influências exteriores, os autores que defendiam o *New Criticism* ou a Nova Crítica buscavam o refinamento do julgamento estético.

O movimento estadunidense, assim, visava à interpretação do texto em sua unidade e autonomia, desconectando-se da perspectiva histórica e da iluminação de quaisquer outras ciências que pudessem interferir sobre a construção da obra. Os autores que seguiam seus

preceitos realizavam *close reading* dos livros e negavam os contextos em que estes eram redigidos. A variar de acordo com os objetivos do leitor, realizar leitura próxima ou atenta de um texto - traduções do termo original, em inglês - designa estabelecer etapas sistemáticas para sua apreciação, as quais podem incluir características do discurso, estrutura de elementos, referências literárias, presença ou ausência de figuras de linguagem, entre outros que se refiram à busca de padrões. Após isto, espera-se que o indivíduo esteja apto a interpretar tais observações para desenvolvimento da crítica.

Atribuíam-se, neste sentido, as falácias intencional e emocional dos escritores, ou seja, desconsideravam-se suas intenções e percepções existentes durante o momento de criação literário. Dentre seguidores prestigiados mundialmente, estava T.S. Eliot, poeta modernista e Nobel da Literatura em 1948, uma importante referência no meio.

A procura pela aproximação aos ideais da Neocrítica incentivava o desenvolvimento de uma linguagem que se distanciava a cada vez mais do leitor leigo ou do público de jornal em busca do entretenimento e do aconselhamento descontraído, proposto pelos suplementos literários e por suas notas de rodapé. Para Coutinho, “o crítico é um profissional especializado na análise, interpretação e julgamento da obra de arte literária, não pertencente a nenhum tempo determinado porque é sempre sua contemporânea. O livro objeto do *reviewing* pode morrer e jamais tornar-se matéria para a crítica.” (1985, p. 73). Enquanto os impressionistas demonstravam aquilo que esperavam da obra e suas sensações a respeito dela, relacionadas à subjetividade dos autores, os críticos adeptos de Coutinho visavam a contribuir para a formação de um saber especializado, mais adequado ao cenário de discussão universitário do que ao jornalismo cultural.

Não caberia a ele, desta forma, um papel que fosse além do de curadoria intelectual, visto que a pressa em seu exercício gerava uma dificuldade de fruição completa da obra e, portanto, de analisá-la significativamente. Marcado por sua essência informativa, para autores como Coutinho, não poderia se ocupar do ofício crítico com o mesmo grau de esclarecimento que aquele apresentado pela cátedra.

Os ideais neocríticos, frequentemente orientados por valores como objetividade e clareza, remetem, de acordo com Barthes (1982, p. 200), ao século clássico e fazem referência a uma ambiguidade entre arte e ciência. Além disto, a busca pela pureza estética faz com que se procure incessantemente delimitar territórios de linguagem a cada disciplina: aqueles que se arriscavam a fugir de seus limites seguiam na transgressão dos valores instaurados.

A pureza proposta pelo *New Criticism* no Brasil gerou uma série de questionamentos entre os intelectuais da época, especialmente aqueles que já estavam estabelecidos nos

suplementos literários e davam identidade a eles por meio de seus textos. Habitados ao prestígio dos leitores e a tempos de crescimento nos jornais, o método – ou a recusa a ele – que os impressionistas tinham atingido através do modernismo foi duramente contestado por aqueles que buscavam o estabelecimento acadêmico de uma crítica estruturalista, fundamentada em parâmetros autônomos de observação.

Dentre os embates de maior destaque, o caso da discussão entre Álvaro Lins e Afrânio Coutinho foi emblemático, uma vez que representou as vozes de dois intelectuais deveras importantes no cenário crítico à época, ao lado de Sérgio Buarque de Holanda, todavia com visões opostas em relação a seus modos de fazer. Enquanto o primeiro se dedicava à análise literária em uma coluna na publicação carioca *Correio da Manhã*, o último atuava em *Diário de Notícias*. O ápice deste debate se deu por meio da publicação do ensaio *A filosofia de Machado de Assis*, por Coutinho, em 1940, que foi bastante criticado, negativamente, por aqueles que já estavam estabelecidos no cotidiano dos suplementos literários e procuravam apresentar aos leitores novos títulos através da compreensão do estilo e da personalidade de seus autores, influências diretas sobre os livros, como já abordado anteriormente.

Enquanto que, para Lins, "Nada do que escrevemos deve ser tomado como definitivo; e, sim, tão-só como expressão da nossa experiência e do nosso conhecimento num determinado instante" (1963, p. 104), para Coutinho, a obra nada tem a ver com a vida de quem se responsabiliza por sua criação, de forma que é independente, e "a crítica é a análise e avaliação dessa individualidade como tal, operação que deve ser feita [...] à base de critérios de valor objetivos e puros de qualquer influência exterior." (1975, p. 23).

Neste sentido, apesar da defesa enfática do último de que a crítica deveria assumir sua autonomia enquanto ciência, formalizada em espaços exclusivos para seu fomento, é fundamental conceituar que o autor não recusava o *review*. Para ele, a resenha de caráter informativo, voltada ao jornalismo de entretenimento, apenas não deveria ser enquadrada como crítica e, portanto, ocupar os mesmos espaços que deveriam ser de exclusividade desta.

Para compreender a questão profundamente, a partir da obra *Papéis Colados*, publicada no ano de 1993, Flora Sussëkind faz uma retomada histórica à tensão metodológica referida, fortalecida em meados dos anos 1960 e 1970, com as disparidades entre as notas de rodapé e os textos de crítica acadêmica. Neste sentido, contempla as principais questões que distinguem uma da outra e proporciona, à luz de suas ideias, uma discussão sobre os limites extremamente tênues que separam as linguagens jornalística e literária na formação da identidade dos suplementos.

Por meio da análise das discussões agravadas entre professores universitários, dotados de instrumental acadêmico a fim de conceituar literatura com ciência, e críticos-jornalistas, a autora promove uma discussão aprofundada sobre a natureza dialética de um formato que durou pouquíssimo tempo na história da imprensa brasileira e que, no entanto, mantém a relevância de suas produções e ocupa espaço natural de questionamento no desenvolvimento da cultura nacional.

E não é apenas a tensão metodológica que marca os anos 1960 e 1970. Mas sobretudo a hesitação da crítica universitária pós-Cândido e Afrânio entre o texto próximo ao tratado e ao ensaísmo. Sem muito acesso aos jornais, a uma veiculação maior, e com um público potencialmente reduzido, encaminhou-se na maioria dos casos para um arremedo de tratado, para a linguagem exclusiva, acadêmica. Mas já em fins do decênio de 1970 a escrita ensaística parece ter recuperado o vigor. E com ela se abre a possibilidade de um texto que, nem crônica, nem discurso paracientífico, discuta também, pela sua própria forma de redação, a imagem que uma crítica universitária muitas vezes autorreferente em demasia criou de si mesma. (SUSSEKIND, 1993, p. 16)

Com êxito em relação à crítica de rodapé, a qual predominou durante a primeira geração modernista, até o início da década de 1940, a cátedra se estabeleceu como meio principal da produção de análise sobre literatura. Esta mudança foi influenciada pela fundação de faculdades de letras e ciências humanas no Brasil, além dos primeiros programas de pós-graduação, que fortaleceram o pensamento científico.

O lugar desta nova crítica, todavia, não foi o dos suplementos literários e jornais convencionais, como o espaço que reivindicava anteriormente, mas os próprios veículos especializados da academia. Marcados por uma linguagem científica, que desinteressava ao leitor do dia a dia e dificultava sua capacidade interpretativa, distanciou-se cada vez mais do público não estudioso de leitura; diletante. Com isto, é possível dizer que, enquanto mediadora entre leitor e obra, possa ter se distanciado de uma de suas funções mais relevantes.

Durante o momento abordado, os ensaios, voltados à especialização e à pesquisa acadêmica, passaram a se encerrar em revistas especializadas e no meio universitário, o que deu à sua linguagem e aos seus códigos um caráter de esoterismo de saberes, concentrados em tornar pura a compreensão do “estado de arte”. Epistemologicamente, assim, a crítica teria um lugar exclusivo. Preservavam-se as posições de intelectuais a partir dos exercícios de reflexão contrários ao *review*, criando-se novas dimensões sobre análise literária e dimensão histórica.

A crítica literária tem por meta o estudo da literatura, dos gêneros, mas não é um deles. Ela os estuda, sem se confundir com eles. Ela é uma atividade

reflexiva, intelectual, da natureza da ciência, adotando um método rigoroso, tanto quanto o das ciências, mas de acordo com sua própria natureza, um método específico, para um objeto específico, o literário, a obra de arte da palavra. Não é uma atividade imaginativa, embora consinta o auxílio da imaginação; é uma atividade científica, sem usar os métodos das outras ciências (biológicas, físicas e naturais), nem se valer das suas leis ou conclusões; não é filosofia, mas recorre ao raciocínio lógico-formal, para refletir sobre os fenômenos da arte da palavra. (COUTINHO, 1976, p.92)

De acordo com Sandra Nitrini (2000), durante as décadas de 1960 e 1970, a ciência se fundamentaria em analisar de forma concreta os livros, por meio de uma tradição de literatura comparada empenhada na instrumentalização de seus conceitos.

Movida por diferentes estratégias comparatistas, mas sempre fundamentada em análises concretas de obras literárias, a literatura comparada acadêmica brasileira das décadas de 1960 e 1970 caracteriza-se mais por seu perfil crítico (embora nunca perca de vista a dimensão da história literária nem sua contextualização literária mais ampla) e também por uma instrumentalização de conceitos operatórios para o comparatismo, do que propriamente por questionamentos dos modelos teóricos então vigentes ou por uma proposta de novos modelos. (NITRINI, 2000, p. 275)

Abriam-se mão, deste modo, de questionamentos sobre sua natureza ou da proposição de novos modelos para seu modo de fazer. “Sem os laços intermediários entre a obra e a literatura mundial, a saber, autor, grupo literário, tendências, escolas, literaturas nacionais, comunidades interliterárias, não se pode adquirir um conhecimento universal do fenômeno literário” (NITRINI, 2000, p. 104).

A fim de elucidar a questão, pode-se recorrer também a Roland Barthes enquanto o autor defende que “A crítica não é a ciência. [...] Ela ocupa, como dissemos, um lugar intermediário entre a ciência e a leitura; ela dá uma língua à pura fala que lê e dá uma fala (entre outras) à língua mítica com a qual é feita a obra e da qual trata a ciência. ” (1982, p. 221). Colabora-se, assim, para uma interpretação mais complexa do papel que cumpre ao dialogar com o jornalismo.

### **3.2. Opinião no jornalismo brasileiro**

A imprensa surgiu no Brasil a partir do jornalismo literário, em que se imprimiam as opiniões dos autores a cada texto produzido. Em seu surgimento, as figuras destes e sua influência sobre o pensamento das elites letradas ficava expressa e dava personalidade aos

grandes jornais em consolidação. Entre eles, os extintos *Diário do Rio de Janeiro*, *Correio Mercantil* e *Gazeta de Notícias*.

Em vez da notícia contemporânea, como a conhecemos e praticamos no jornalismo atualmente, a redação estruturada com nariz-de-cera, excesso de descrições e subjetivismo narrativo trazia frequentemente crônicas, notas e colunas. De acordo com José Marques de Melo (1985, p. 18), é possível alegar que o jornal exercia influência sobre “seus leitores através de seus artigos, editoriais, caricaturas e colunas assinadas. [...] paralelamente ao seu propósito sério de informar, interpretar e moldar opiniões, o jornalismo dedica um esforço crescente à sua função de entreter. ” Ao longo de seu desenvolvimento, influenciado pelo modelo estadunidense, o campo se ampliou e, com ele, seus atributos de linguagem. Neste sentido, à atividade jornalística podem-se atribuir quatro tipos distintos, conforme a interpretação de Raymond Nixon (1963) baseada no sistema de Lasswell/Wright, sendo eles: jornalismo informativo, instituição observadora da realidade, que se atenta aos fatos e aos conhecimentos voltados ao interesse público; jornalismo opinativo, conselheiro e formador de opinião; jornalismo interpretativo, o qual visa ao esclarecimento e à explicação dos fatos ao público; jornalismo de entretenimento/diversional, enfim, que busca divertir a audiência além de prestar seus serviços utilitários.

Durante o início da imprensa brasileira, porém, o texto, predominantemente opinativo, dava importância ao escritor enquanto influenciador de respaldo intelectual, o qual ainda não se caracterizava como o profissional jornalista que se destaca hoje.

À época, a maior parte dos colaboradores possuía formações tradicionais, como o Direito, carreiras cujas origens remetem aos primeiros cursos universitários do Brasil. Além deles, predominavam professores, autodidatas e indivíduos ligados a áreas do saber que dialogavam com os livros. Instrumentalizados com o conhecimento científico, eram detentores de uma linguagem rebuscada que dialogava com uma parcela muito restrita da população brasileira, conforme explicitado anteriormente. De acordo com Piza (2011, p. 32), “depois da geração *fin-de-siècle* de Machado de Assis e José Veríssimo, os jornais e as revistas vão dar mais espaço ao crítico profissional e informativo, que não só analisa as obras importantes a cada lançamento, mas também reflete sobre a cena literária e cultural. ”

Neste sentido, a história do jornalismo literário e da crítica se relaciona diretamente à do jornalismo cultural. Além disso, pode-se compreender, a partir do contexto histórico apresentado, que a opinião na imprensa tem suas raízes na própria ligação com a literatura que esta possui, abordada anteriormente neste estudo. A partir do ato de narrar impressões e de dividir com leitores momentos de experiências pessoais, podem-se citar, anteriores às críticas,

as crônicas, gênero com o qual aquela possui uma série de aproximações, bem como editoriais, comentários, artigos, colunas e cartas, todos intrinsicamente conectados à vida do jornalismo comprometido com a cultura.

Estabelecida como um gênero que une diferentes modos narrativos, a crônica, por exemplo, contribuiu com destaque à formação das críticas no Brasil. Surgida como folhetim e elaborada por escritores, poetas e ficcionistas, consolidou-se durante a década de 1930 com aspectos singularmente nacionais. Por meio da redação breve, da sensibilidade ao captar fatos da vida moderna e do tom de conversa proposto por seu discurso, estabelecia condições favoráveis aos diálogos sobre literatura (CANDIDO, 1980). Para Pereira, de encontro à interpretação apresentada, “a crônica é que melhor reflete a transição da imprensa político-literária para o jornal-empresa, principalmente quando se tenta perceber as transformações em níveis da linguagem e a forma como se organizam os espaços destinados a informar o leitor no jornalismo deste século.” (2004, p. 129).

Fortalecida em seu surgimento por autores tais quais Machado de Assis e José de Alencar, consolidou-se durante o Modernismo por escritores e jornalistas que também se ocupavam da matéria crítica. Pode-se dizer, contudo, que estão entre seus maiores representantes nacionais nomes como Rubem Braga e Fernando Sabino.

A crônica, resultado de posições que atuam no domínio do literário e do jornalístico, se materializa no espaço discursivo jornalístico. A crônica é produto do discurso jornalístico, como já se afirmou; no entanto, aí não são trabalhadas as ilusões do discurso jornalístico, ao contrário. Se o discurso jornalístico se supõe objetivo, neutro, transparente; da crônica se aponta a subjetividade, a parcialidade e a polissemia. A autoria, aí entendida como índice de interpretação, reforça essas ilusões. (MEDEIROS, 2010)

Em se tratando do objeto deste estudo, todavia, há, no escopo da crítica, um gênero moderno que agrega ao debate epistemológico e aos encontros entre jornalismo e literatura: a resenha ou *review*, em conformidade com a teoria apresentada anteriormente do *New Criticism*.

Conceituada por José Marques de Melo em *A Opinião no Jornalismo* (1985) como gênero voltado à orientação do leitor ao selecionar produtos culturais em circulação no mercado, ela se ocuparia apenas de uma simples apreciação, sem aprofundamento de análise crítica essencial, enquanto atividade meramente utilitária, podendo se enquadrar tanto como jornalismo de entretenimento quanto como jornalismo opinativo (p. 99). Seu crescimento como gênero jornalístico, atenuado após a migração da crítica de cátedra para o setor especializado, poderia se creditar também à ampliação da indústria cultural no Brasil, impulsionada pelo

mercado consumidor e pela lógica empresarial assumida por editoras a fim de se manterem com destaque perante a concorrência.

O jornalista, crítico cultural e autor de resenhas, conforme a interpretação proposta, passaria à efemeridade da função de orientar a aquisição de bons livros, a partir de critérios atrelados, principalmente, ao lazer do leitor. O público comprador de bens culturais deseja, assim, estar atualizado sobre as obras mais vendidas, os *best-sellers* e ter acesso a elas como forma de se posicionar diante de seus círculos sociais.

Para Daniel Piza (2011), é possível ir mais além na classificação e subdividir as resenhas também em categorias, sendo elas impressionista, estruturalista, informativa e conteudista. Sustentado por Todd Hunt (1974), sua estrutura, de forma geral, visaria a 1) analisar brevemente o contexto em que se encontra o livro, de forma a evidenciar qual será a perspectiva adotada pelo crítico; 2) realizar um julgamento sobre a obra, a partir do momento em que passa a falar a respeito de aspectos que apreciou ou não durante a leitura; 3) concluir, indicando ou não ao leitor que também tenha contato com o texto.

De acordo com o autor, a resenha cumpre, no jornalismo, os papéis de informar e dar ao público conhecimento sobre o que circula no segmento cultural; despertar o senso crítico do leitor para a fruição da cultura; reforçar a identidade comunitária de produtos que se caracterizam por sua distribuição massiva; aconselhar aos consumidores sobre formas adequadas ou não – a partir do estabelecimento de parâmetros – de meios de consumir recursos culturais; auxiliar e incentivar o trabalho de artistas a partir do julgamento sobre as obras que realizam; dar destaque ao novo e orientar o público quanto às tendências contemporâneas de maior relevância; documentar e, principalmente, promover o entretenimento ao orientar os leitores na escolha do que circula no mercado.

Ou seja, fala-se novamente sobre a função de curadoria cultural, a qual segue a atribuir ao crítico jornalista o papel de autoridade intelectual.

Apesar de todas as mudanças ocorridas durante o processo de surgimento e evolução da crítica jornalística, busca-se propor, com este estudo, que ela não se encerra na resenha ligeira, mas, sim, resiste em alguns veículos, tais quais o jornal *Rascunho*, como será indicado adiante, em nova configuração de crítica.

### **3.3. Contemporaneidade e crítica**

Falar sobre resistência da crítica jornalística, enquanto se debruça sobre a literatura para oferecer a seu leitor uma análise aprofundada, demanda refletir sobre a essência desta de forma

mais complexa. É possível, assim, chegar atualmente a questionamentos que remetem à essência de quem a produz também enquanto escritor. Ou seja, quais são os símbolos construídos pela linguagem e o que a caracteriza além de uma resenha. Segundo Flora Sussëkind, “o que se inicia é uma mudança nos critérios de validação daqueles que exercem a crítica literária.” (SUSSEKIND, 1993, p. 15)

A partir de suas experiências, tanto jornalísticas quanto literárias, os leitores dos colunistas de *Rascunho*, por exemplo, podem empreender uma imersão no universo dos livros e da crítica, pelo qual são informados sobre as movimentações do mercado editorial e, muito além disso, têm acesso a um debate rico na área. Das narrativas criticadas surgem, a partir dos múltiplos discursos, novos enfoques e abordagens que tornam ainda mais tênue a linha responsável por dividir os campos aqui estudados.

Ao abordar seu papel enquanto influenciador nos campos de cultura e literário, de acordo com Mauro de Souza Ventura (2015, p. 38), “Concebido enquanto instância especializada da práxis comunicacional, o jornalismo cultural necessita ser pensado a partir dos critérios de noticiabilidade que instaura na dinâmica própria de seu campo”. Aqui também se insere a crítica, a partir do momento em que se lança o desafio de classificar quais critérios são responsáveis por dar a ela suas atribuições.

O que a crítica hoje dominante guarda de diferença em relação à crítica impressionista do rodapé não é só, portanto, o fato de o gosto pessoal do crítico se explicitar ou não se explicitar ao leitor, mas o fato de esse gosto não se apresentar mais como base do julgamento positivo ou negativo. A primeira prescrição genérica do discurso crítico contemporâneo parece ser a da necessidade de produção de um efeito de objetividade, por meio da demonstração de que esse discurso se constrói pela aplicação de critérios ou parâmetros cuja existência e coerência interna antecedem a experiência com o objeto particular. (FRANCHETTI, 2006, p. 53)

Para Barthes (2002), por exemplo, a crítica não procura revelar verdades, mas validar uma obra, a partir do momento em que é também metalinguagem. Compreende a literatura como um sistema de signos, que deve ser interpretado pelo crítico por meio de seu sistema. A crítica, assim, constrói a inteligência do tempo ao qual faz referência (p. 163).

Em um cenário no qual o jornalismo cultural necessita a cada vez mais se “ressignificar” e se adaptar à inconstância das mídias e aos novos perfis de leitores que surgem, nem a crítica impressionista tampouco a acadêmica suprem este espaço de análise. Ao se propor a ir além da mera divulgação das obras em circulação no mercado, por meio de comentários efêmeros a respeito de seus atributos e de sua colocação no setor editorial, buscar-se-á o encontro das

múltiplas identidades que possuem os colaboradores de *Rascunho*, culminadas em Raimundo Carrero, a partir do momento em que o veículo se propõe, há 16 anos, a ser um jornal exclusivo de literatura, portanto transitório entre as duas grandes áreas.

Quais seus critérios de análise? Que papel possui diante do leitor? Como se insere no jornalismo cultural? Quais semelhanças e diferenças guarda em relação a outros modelos de crítica? Como se dá a passagem de jornalista para escritor, e vice-versa? Por quais métodos é orientado?

#### 4. O *Jornal Rascunho* e a coluna *Palavra por Palavra*

Nascido num momento de fragilidade da imprensa cultural e de escassez de suplementos, quando a crítica literária já era há décadas predominante no meio acadêmico, o *Jornal Rascunho* foi criado em abril de 2000 pelo jornalista e escritor Rogério Pereira, na cidade de Curitiba, no Paraná.

Publicado pela Editora Letras & Livros, o impresso contraria a predominância de suplementos por ser independente de um veículo maior e possuir periodicidade mensal, fator capaz de proporcionar análises mais longas, organizadas em 32 páginas no formato *berliner*. Distribuído nacionalmente, sua tiragem é de cinco mil exemplares. Somam-se a estes os leitores de seu site, que republica matérias da versão impressa e disponibiliza notícias sobre o mundo literário e editorial. Nesta plataforma, é vinculado ao portal do jornal *Gazeta do Povo*, de Londrina, o qual também faz a cobertura jornalística das cidades de Curitiba e Maringá.

Sob o lema “O jornal de literatura do Brasil”, *Rascunho* traz há 16 anos, em 200 edições (até dezembro de 2016), resenhas críticas, ensaios, entrevistas com escritores, contos, crônicas e poesias. De forma deveras metalinguística, pode-se afirmar que se insere na cena cultural nacional com uma natureza ambígua, oscilante entre jornalismo e literatura, e que tem como objeto o próprio fazer literário, seja em prosa ou poesia.

Seu expediente conta, em sua maioria, com colaboradores vindos de diversos estados do país, entre escritores e acadêmicos, além de uma grande equipe de ilustradores, que proporcionam às páginas uma identidade muito pronunciada, tipicamente artística. Atualmente, de acordo com informações do site oficial, contribuem em torno de 40 pessoas, “entre escritores, jornalistas, professores, especialistas em literatura e ilustradores”. (JORNAL RASCUNHO, 2016)

O maior destaque da publicação paranaense, no entanto, está em seu grupo de colunistas fixos. Presentes no cenário da crítica literária brasileira, do jornalismo e da literatura, muitos vivenciaram as décadas em que havia grande oposição entre *review* e *criticism*, de acordo com o contexto histórico abordado anteriormente.

Em um grupo diversificado, estão entre seus colunistas José Castello, Affonso Romano de Sant'anna, Fernando Monteiro, Alberto Mussa, João César de Castro Rocha, Adriana Lisboa, Carola Saavedra, Claudia Lage, Fernando Monteiro, Flávio Carneiro, Luís Henrique Pellanda, Luiz Bras, Luiz Ruffato, Nelson de Oliveira, Rinaldo de Fernandes, Rogério Pereira, Tércia Montenegro, Wilberth Salgueiro e Raimundo Carrero. Ao último, este estudo dará atenção especial a fim de analisar a crítica sobre literatura no jornalismo especializado brasileiro.

#### 4.1. Um retrato de Raimundo Carrero

Nascido no ano de 1947, na cidade de Salgueiro, no sertão de Pernambuco, Raimundo Carrero é jornalista profissional, por formação e atuação, e escritor. Durante sua carreira, esteve em impressos, no rádio e na televisão. Dentre estes, trabalhou no jornal Diário de Pernambuco e na Televisão Universitária de Pernambuco, da qual foi apresentador. Atualmente, além de ser colunista de *Rascunho*, na coluna *Palavra por Palavra*, escreve ao *Suplemento Pernambuco*, Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado, vinculado à *Revista Continente*. Deste, inclusive, muitas das críticas que são publicadas em *Rascunho* também se derivam.

Em se tratando de literatura, é autor dos livros *A história de Bernarda Soledade - A tigre do sertão* (1975), *As sementes do sol - O semeador* (1981), *A dupla face do baralho - Confissões do comissário Félix Gurgel* (1984), *Sombra severa* (1986), *Maçã agreste* (1989), *Sinfonia para vagabundos* (1992), *Extremos do arco-íris* (1992), *Somos pedras que se consomem* (1995), *As sombrias ruínas da alma* (1999), *Os segredos da ficção* (2005), *A preparação do escritor* (2009), *Minha alma é irmã de Deus* (2010), *Tangolomango* (2013) e *O senhor agora vai mudar de corpo* (2015).

Por estes, já conquistou prêmios de destaque, tais quais o Troféu Melhor Romancista da Associação Paulista de Críticos de Arte, ACPA; Prêmio São Paulo de Literatura; Prêmio Machado de Assis e Prêmio Jabuti. Membro da Academia Pernambucana de Letras, está em contato direto com o cenário dos livros.

Enquanto colabora para o estudo e reflexão sobre literatura, o autor analisado inaugurou, em setembro de 2016, um centro cultural na cidade de Recife, Centro Cultural Raimundo Carrero, no qual realiza oficinas literárias que debatem a respeito de temas como criação, estudos sobre escritores clássicos e sobre todos os elementos que compõem, por excelência, o romance e a ficção de qualidade.

Atuante em ambos os campos com os quais dialogam o jornal curitibano, tanto o jornalístico quanto o literário, Carrero apresenta um texto marcado pelo estilo que se designou anteriormente como *review*. Impressionista e em ritmo de crônica, suas palavras dialogam com o leitor e expõem relatos subjetivos da experiência de leitura, característicos de quem reflete a todo o momento sobre o processo criativo. De acordo com o escritor, em entrevista cedida para esta monografia, “além da construção do texto, pelo óbvio, a literatura pode contribuir com o aprofundamento dos personagens e criação dos planos narrativos. Enfim, tornar o jornal mais humano”. (CARRERO, 2016)

Tais aspectos conferem maior relevância à resenha no exercício de sua observação.

Se os jornais continuarem a existir, e seja qual for a estratégia do crítico e do leitor, a resenha não deveria perder suas qualidades vitais: o primado da opinião, a ênfase analítica, a tendência ao debate. Deveria ocupar muito mais espaço do que costuma nesses tempos difíceis para a leitura que exige reflexão. (FORTUNA, 2011)

Ao lado de críticos como José Castello, Josélia Aguiar e Manoel da Costa Pinto, Carrero se empenha no exercício de refletir sobre a obra e de proporcionar um grau de esclarecimento ao leitor comum de jornais. Para ele (2016), a academia, embora se caracterize como decisiva para o pensamento literário, é ainda pouco acessível a quem encontra na literatura uma forma de lazer e de agregar à própria visão de mundo.

Desta forma, exemplos como o de *Jornal Rascunho* e do *Suplemento Pernambuco* se destacam como meios de se levar informações essenciais e de contribuir à solidez do jornalismo cultural brasileiro, que tantas fragilidades apresenta.

Na contramão de resenhas apressadas, construídas por comentários breves a respeito dos lançamentos editoriais em vigência, os jornais e o jornalismo literário devem levar ao público a leitura aprofundada, acrescida de novos significados e de compreensão sobre a essência da obra e o prazer envolvido no processo de a decodificar.

Escrevo crítica literária para jornais, convencido de que contrario as normas do chamado jornalismo cultural, que indica a redação de resenhas, ou seja, textos lineares e simplórios com uma sinopse da história na literatura de ficção, ressaltando leves opiniões entre o bom e o ruim, às vezes muito bom, e muito bom, destacando cenas, cenários ou personagens. Gosto de destacar as técnicas narrativas, como e por que foram escritas, ao examinar a construção do texto, ao invés de dizer apenas se é boa ou ruim. (CARRERO, 2016)

O texto de Carrero, assim, como se pretende analisar neste estudo, representa um exemplo de como literatura e jornalismo, escritor e jornalista, podem impactar diretamente um sobre o outro, a partir da absorção recíproca de características que colaboram para o hibridismo da crítica que se veicula em jornais tais quais *Rascunho*.

#### **4.2. Palavra por Palavra: a crítica com essência de escritor**

A fim de compreender o estilo de crítica de Raimundo Carrero e observá-lo tanto de uma perspectiva jornalística quanto literária, a pesquisa analisou a coluna *Palavra por Palavra*, publicada desde o início de *Jornal Rascunho*, disponível tanto na versão impressa quanto na versão *on-line*, na qual o autor se debruça em reflexões sobre o livro.

Desta forma, foram analisados 20 textos publicados durante os anos de 2014 e 2015, de janeiro a dezembro. Com esta quantidade, buscaram-se identificar padrões e tendências recorrentes em suas críticas, que demonstrassem as principais inquietações relativas à literatura e ao jornalismo literário.

Todos os textos acompanharam a periodicidade do veículo, mensal, entretanto, no ano de 2014, não houve publicações do autor nas edições 170, 172 e 179, referentes aos meses de junho, agosto e dezembro. Já em 2015, não houve a presença de sua coluna na edição 187, de novembro.

A partir da leitura das críticas, evidenciamos aspectos que influenciaram sobre a produção textual, entre os quais as obras analisadas, seus autores, editoras e gêneros aos quais pertencem. Ademais, procuramos identificar tendências que sustentassem a hipótese de que a crítica de Carrero em *Palavra por Palavra* une o estilo impressionista da resenha jornalística a características exclusivas do crítico-escritor, envolvido com o processo criativo e com a formação da identidade literária.

Dos 20 títulos comentados, uma primeira segmentação pode ser feita de acordo com as duas tabelas a seguir, destacando obra, autor, ano de publicação e descritores estabelecidos, que ressaltam gênero e escritores da literatura mundial que servem de referência a Carrero, a fim de observar estes critérios mais adiante.

Tabela 1: Edições analisadas de *Jornal Rascunho* em 2014

| <b>Edição</b> | <b>Título da crítica</b>                       | <b>Livro abordado</b>                                                       | <b>Gênero</b> | <b>Descritores</b>                                                                                                              |
|---------------|------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|---------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 165 (01/2014) | <i>Sobre livros e edifícios</i>                | <i>Ao farol</i> (2013), de Virginia Woolf                                   | Romance       | Crítica sobre literatura internacional; cita Marcel Proust                                                                      |
| 166 (02/2014) | <i>Nossos ossos agora estão nus e expostos</i> | <i>Nossos ossos</i> (2013), de Marcelino Freire                             | Romance       | Crítica sobre literatura brasileira; cita Mário de Andrade                                                                      |
| 167 (03/2014) | <i>Uma prosa bela, densa e iluminada</i>       | <i>O capitão Milhális (Liberdade ou morte)</i> (1953), de Nikos Kazantzakis | Romance       | Crítica sobre literatura internacional; cita livros e obras de artes como <i>A Última Tentação de Cristo</i>                    |
| 168 (04/2014) | <i>Um romance quântico de vozes e sons</i>     | <i>Estrangeiro no labirinto</i> (2013), de Wellington de Melo               | Romance       | Crítica sobre literatura brasileira; cita William Shakespeare, Gustave Flaubert, Oswald de Andrade, Guimarães Rosa e Osman Lins |
| 169 (05/2014) | <i>Literatura é imagem, cena e metáfora</i>    | <i>Sombra de Reis Barbudos</i> (1972), de José J. Veiga                     | Romance       | Crítica sobre literatura brasileira; cita Guimarães Rosa, Osman Lins, Clarice Lispector e Machado de Assis                      |
| 171 (07/2014) | <i>A obra densa, forte e bela de Walther</i>   | <i>O metal de que somos feitos</i> (2013), de Walther Moreira Santos        | Romance       | Crítica sobre literatura brasileira; cita Bernard Show, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Machado de Assis                     |

|               |                                                     |                                                                |                     |                                                                                                  |
|---------------|-----------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|---------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 173 (09/2014) | <i>O que é um conto ou um bom texto?</i>            | <i>Contos em trânsito</i> (2014), vários autores               | Antologia de contos | Crítica sobre literatura argentina; cita Machado de Assis e o crítico João Cézar de Castro Rocha |
| 174 (10/2014) | <i>Tão inquietante e silencioso quanto Bartleby</i> | <i>Bartleby – um espelho possível</i> (Edição desconhecida)    | Romance             | Crítica sobre literatura brasileira                                                              |
| 175 (11/2014) | <i>Palavra evoca o drama e revela o texto</i>       | <i>Enquanto deus não está olhando</i> (2014), de Débora Ferraz | Romance             | Crítica sobre literatura brasileira; cita Marcel Proust e E.M. Forster                           |

Tabela 2: Edições analisadas de *Jornal Rascunho* em 2015

| <b>Edição</b>           | <b>Título da crítica</b>                           | <b>Livro abordado</b>                                    | <b>Gênero</b>       | <b>Descritores</b>                                                                                                                                                       |
|-------------------------|----------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|---------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Edição 177<br>(01/2015) | <i>Drama da alma em conflito</i>                   | <i>O ouro de Quipapá</i> (2014), de Hubert Tézenas       | Romance             | Crítica sobre literatura internacional; cita Italo Calvino                                                                                                               |
| Edição 178<br>(02/2015) | <i>A simplicidade da escrita na obra de Vilela</i> | <i>A feijoada e outros contos</i> (2014), de Luiz Vilela | Antologia de contos | Crítica sobre literatura nacional; cita Fiódor Dostoiévski, Liev Tolstói, Victor Hugo, Émile Zola, Charles Dickens, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant e Anton Tchekhov |
| Edição 179<br>(03/2015) | <i>A palavra como imagem de Chaplin</i>            | <i>Luzes da ribalta</i> (2014), de Charles Chaplin       | Romance             | Crítica sobre literatura internacional; cita as obras do cinema de Charles Chaplin                                                                                       |

|               |                                                  |                                                                                    |                     |                                                                                                     |
|---------------|--------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|---------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 180 (04/2015) | <i>A humanidade é uma grande banda de rock</i>   | <i>Ascensão e queda</i> (2015), de Wander Shirukaya                                | Romance             | Crítica sobre literatura nacional; cita Henry James e Fiodor Dostoiévski                            |
| 181 (05/2015) | <i>Um dia de mormaço pelo conde da boa vista</i> | <i>Legião anônima</i> (2014), de João Paulo Parisio                                | Antologia de contos | Crítica sobre literatura nacional; cita James Joyce, Clarice Lispector e o crítico Lourival Holanda |
| 182 (06/2015) | <i>Apoiado no abismo sobre o fio de arame</i>    | <i>Colisões bestiais (Particula)res</i> (2015), de Kátia Bandeira de Mello Gerlach | Romance             | Crítica sobre literatura nacional; cita Gonçalo M. Tavares e Júlio Cortázar                         |
| 183 (07/2015) | <i>Quem cria segredos inventa planos</i>         | <i>Sobre a escrita</i> (2015), de Stephen King                                     | Ensaaios            | Crítica sobre literatura internacional; cita Homero                                                 |
| 184 (08/2015) | <i>Toda (boa) sedução exige apuro técnico</i>    | <i>Linhas Tortas</i> (1962), de Graciliano Ramos                                   | Ensaaios            | Crítica sobre literatura nacional; cita Diná Silveira de Queiroz                                    |
| 185 (09/2015) | <i>A técnica do romance em Graciliano</i>        | Obra de Graciliano Ramos                                                           | -                   | Crítica sobre literatura nacional                                                                   |
| 186 (10/2015) | <i>A metamorfose: a história de uma metáfora</i> | <i>Metamorfose</i> (1915), de Franz Kafka                                          | Romance             | Crítica sobre literatura internacional; cita Graciliano Ramos                                       |
| 188 (12/2015) | <i>A denúncia</i>                                | <i>Dom Casmurro</i> (1899), de Machado de Assis                                    | Romance             | Crítica sobre literatura nacional; cita Graciliano Ramos                                            |

A partir das informações apresentadas nas tabelas 1 e 2, podemos concluir que, entre 2014 e 2015, dos 20 textos, 13 são sobre livros ou obras de escritores nacionais, como é o caso de Graciliano Ramos, e sete, internacionais.

Levando-se em consideração o critério histórico, dos 20 textos, 14 são sobre livros contemporâneos, publicados entre os anos de 2013 e 2015, e seis são obras clássicas ou antigas, as quais figuram, inclusive, como referências constantemente aludidas entre as produções do crítico. A efeméride, neste caso, se mostra um fator importante, que determina o acesso ao livro e remete ao momento literário, no qual os críticos estão inseridos.

De outra perspectiva, contraria-se aqui a tendência de dar destaque a comentários sobre livros em evidência no mercado editorial. Visto que estes costumam ser abordados de forma massiva durante seu lançamento em todos os veículos que cumprem uma agenda cultural, a partir da premissa de que têm o papel de informar a sociedade, é possível concluir que Carrero possui liberdade para colocar em destaque as leituras cujas impressões deseja compartilhar, independentemente do contexto histórico em que estejam inseridas.

A coluna *Palavra por Palavra*, assim, vai além do papel com o qual o jornalismo se compromete de apresentar fatos e seguir o agendamento cultural contemporâneo. De acordo com Cláudia Nina, “Todos ganham quando os jornais recheiam suas páginas com reflexões inteligentes feitas com base em livros (não simplesmente resenhas, mas ensaios e reportagens), levando lazer inteligente a quem espera ler alguma coisa além dos fatos” (2007, p. 76).

Tal aspecto justifica o fato de haver tanto obras clássicas, ou outras que obtiveram destaques em prêmios literários, quanto antologias de contos menos notáveis, entre as quais *A feijoada e outros contos* (2015) e *Legião anônima* (2014). De acordo com Mauro Souza Ventura (2015), reforça-se, novamente, a importância de compreender os critérios que norteiam o jornalismo cultural. Distancia-se, então, de convenções estabelecidas e exercidas no campo brasileiro, como os valores-notícia identificados por Nelson Traquina, incluídos no exercício da elaboração do texto jornalístico e responsáveis por auxiliar o jornalista a selecionar aquilo que irá abordar e de que forma o fará. São eles simplificação, amplificação, relevância, dramatização e consonância, em conformidade com a linha editorial de cada meio de comunicação (TRAQUINA, 2012).

Carrero não procura, ao selecionar os livros para análise, correntes literárias, escolas, nem tampouco autores que são referências no cenário da crítica acadêmica. Pode-

se explicar tal característica ao recorrer a Afrânio Coutinho (1975, p. 73), pois, para ele, “O livro objeto do *reviewing* pode morrer e jamais tornar-se matéria para a crítica”.

Assim, dos gêneros tratados, sobressaem-se 14 romances, seguidos por três antologias de contos, uma antologia de crônicas, um conjunto de ensaios e uma crítica sobre a obra completa de Graciliano Ramos, que busca destacar diferentes elementos presentes na trajetória literária do autor, uma referência recorrente entre as reflexões de Carrero, como exemplificado nos descritores e que será exposta adiante.

Observando-se o aspecto editorial, ao pesquisar sobre os livros citados na coluna em *Rascunho*, nem todas as editoras pertencem ao círculo comercial de destaque no Brasil. Dentre as consagradas, aparecem Companhia das Letras, Suma de Letras e Editora Record. Em sua grande maioria, porém, há obras de selos menos presentes no circuito comercial, tais quais Vestígio, SESI-SP Editora, Cepe Editora e Editora Oito e Meio. Estas possuem um catálogo menor, afastado do espaço de *best-sellers* das livrarias brasileiras. A SESI-SP Editora e a Cepe, por exemplo, requerem menção especial por terem publicado vencedores de prêmios literários pelos quais Raimundo Carrero demonstra interesse, como o Prêmio Pernambuco de Literatura, considerando-se o fato de que é o estado em que nasceu e no qual reside. Sua ligação à terra natal, inclusive, apresenta profundos laços com suas reflexões de autor.

A partir destas considerações iniciais, pode-se efetuar uma análise mais completa das vinte críticas publicadas durante o período de 2014 a 2015.

#### **4.3. A crítica de Raimundo Carrero em *Palavra por Palavra***

Baseado nas características da crítica jornalística de livros, seus textos, maiores sejam as diferenças entre eles, apresentam alguns pontos em comum que orientam a experiência do leitor. Segundo Cláudia Nina (2007), “as resenhas críticas são um instrumento de leitura importante. Ajudam os leitores a desvendar aspectos da obra antes submersos. A crítica faz com que um leitor ingênuo vá, aos poucos, aprimorando sua capacidade de interpretação e análise de um livro” (p. 77). Assim, sobressaem-se a importância de sintetizar e informar brevemente sobre o enredo do livro em pauta, comentar a respeito do contexto em que a obra se insere e, na grande maioria dos casos, relatar quem é o autor e quais suas maiores inspirações que se evidenciam durante a leitura.

Conforme defende Daniel Piza (2011), são aspectos recorrentes na produção de jornalismo cultural.

Mas o que deve ter um bom texto crítico? Primeiro, todas as características de um bom texto jornalístico: clareza, coerência, agilidade. Segundo, deve informar ao leitor o que é a obra ou o tema em debate, resumindo sua história, suas linhas gerais, quem é o autor etc. Terceiro, deve analisar a obra de modo sintético mas sutil, esclarecendo o peso relativo de qualidades e defeitos, evitando o tom de “balanço contábil” ou a mera atribuição de adjetivos. Até aqui, tem-se uma boa resenha. Mas há um quarto requisito, mais comum nos grandes críticos, que é a capacidade de ir além do objeto analisado, de usá-lo para uma leitura de algum aspecto da realidade, de ser ele mesmo, o crítico, um autor, um intérprete do mundo. (PIZA, p. 70)

Enquanto intérprete do mundo, mesclando suas experiências de jornalista e autor, Raimundo Carrero estabelece em *Rascunho* um diálogo com o leitor do jornal a partir do pressuposto de que também ele é conhecedor do mundo literário, capaz de compreender as referências às quais alude e decodificar todas as reflexões inseridas em meio a suas críticas.

Considerando-se as funções atribuídas por Todd Hunt (apud MELO, 1994, p. 129) às resenhas em jornais, a coluna *Palavra por Palavra* traz, nas 20 críticas analisadas, 1) informações literárias dadas pelo crítico, em um aspecto essencialmente jornalístico, 2) formas de elevar o nível cultural de seus leitores ou de estimulá-lo, uma vez que dialoga com um público notavelmente erudito em matéria literária, 3) o senso de identidade comunitária entre os leitores, 4) classificação de livros como produtos de qualidade elevada, inseridos no cenário cultural, 5) estímulos às personalidades artísticas dos autores cujos livros são criticados, 6) definições do novo no meio editorial, 7) documentação e entretenimento, funções atribuídas ao jornalismo cultural.

A partir destas prerrogativas, cada crítica apresenta peculiaridades enquanto se ocupa de criar uma nova leitura do texto ao se qualificar para analisá-lo. De acordo com Roland Barthes (1982, p. 160), pode-se afirmar que “o objeto da crítica é muito diferente; não é 'o mundo', é um discurso, o discurso de um outro: a crítica é discurso sobre um discurso; é uma linguagem segunda ou metalinguagem (como diriam os lógicos), que se exerce sobre uma linguagem primeira (ou linguagem-objeto). ”

Neste sentido interpretativo, os textos de Raimundo Carrero também apresentam critérios de análise típicos da resenha estruturalista e impressionista, como a busca de pontos de referência, comentários relativos à recepção cultural e discussões sociológicas

e históricas que fogem do universo exclusivo do livro, do qual se ocupa a crítica acadêmica abrigada em revistas científicas.

Em um texto que “combina apresentação jornalística e teor interpretativo, criando um clima de conversa com o leitor ” (PIZA, 2011, p. 72), um dos primeiros aspectos a se destacar neste estudo, como um dos pontos de convergência entre as 20 críticas analisadas, é a síntese das obras literárias discutidas já ao primeiro parágrafo, característica redacional que pode ser atribuída à experiência de Raimundo Carrero como jornalista. Assim, destaca-se a hierarquização da informação enquanto forma de captar a atenção do leitor e esclarecer brevemente a ele o enredo para que seja possível, em seguida, debatê-lo. Além deste aspecto, percebe-se a relevância dada à crítica ao iluminar a arte a partir de argumentos sobre o processo criativo, com o qual Carrero tem um envolvimento típico de autor.

Em *Drama da alma e conflito*, por exemplo, uma crítica sobre o romance *O ouro de Quipapá* (2014), do autor francês Hubert Tézénas, o parágrafo introdutório já apresenta ao leitor características importantes da obra, as quais o situam e orientam durante a continuação da leitura.

*O ouro de Quipapá*, romance do francês Hubert Tézénas, apresenta pelo nome três grandes qualidades narrativas, não muito comuns na ficção tradicional – rapidez, investigação exemplar dos personagens e construção correta dos diálogos –, de forma que o leitor mergulha com todos os sentidos no drama da condição humana, mesmo que o autor nunca se demore na imersão da psicologia dos personagens. (CARRERO, 01/2015, p. 33)

O mesmo pode ser observado na crítica *Apoiado no abismo sobre o fio do arame*, que se inicia com conclusões sobre o livro e oferece ao leitor um viés argumentativo no qual o texto aparentemente se baseará. Merece destaque, ainda, dado nos grifos a seguir, o subjetivismo pelo qual se pauta a crítica, com plena liberdade para descrever e empregar adjetivos enquanto se estrutura como interpretação e releitura de uma obra.

Um livro em tudo **surpreendente**. É assim que podemos tentar definir *Colisões bestiais*, da brasileira Kátia Bandeira de Mello Gerlach. Uma tentativa de definição (tentativa, pois não existe uma definição muito clara), seria dizer que ele é, ao mesmo tempo, **belo** e **caótico**, naquele sentido de um caótico estético, onde o horroroso e o monstruoso se alinham à beleza com tanta sutileza que passam a compor o delicado e tecido dessa mesma beleza, erguendo, enfim, uma obra que provoca espanto e inquietação. (CARRERO, 06/2015, p. 28)

O *close-reading* de Raimundo Carrero o coloca, a todo o tempo, na condição de juiz literário, e perpassa as reflexões sobre beleza artística a partir da apreciação estética, que o afasta da objetividade, por mais sintético que procure ser em algumas de suas defesas.

A análise atenta da obra revela também uma reflexão epistemológica que incide sobre os 14 romances criticados de formas diferentes. Além da função crítica de descrever o livro ao leitor, apresentar seus principais aspectos e destacar defeitos e qualidades presentes, indaga-se sobre quais atribuições tornam ou não a obra um romance. Ilustra-se isto no fragmento abaixo, presente no texto *Um romance quântico de vozes e sons*, publicado na edição 168, sobre o livro *Um estrangeiro no labirinto*, de Wellington de Melo.

Um livro que não é um livro, um romance que não é um romance mas um caleidoscópio de narrativas, ou seja — narrativas ou mundos paralelos, é uma prisão mas pretende a liberdade absoluta, assim é — ou parece ser — o romance quântico *Estrangeiro no labirinto*, de Wellington de Melo, numa ousada estratégia formal, que marca a sua estreia em livro no campo da ficção. (MELO, 04/2014, p. 15)

Após a análise inicial, a qual pode ser elaborada pela contemplação dos primeiros parágrafos, é verossímil concluir que estes também trazem em seu escopo reflexões sobre literatura e teses interpretativas, defendidas ao desenvolvimento crítico, como é o caso de *A humanidade é uma banda de rock*, texto sobre o romance *Ascensão e queda* (2015), sobre a obra de Wander Shirukaya, publicado na edição de abril de 2015. A todo o tempo, em *Palavra por Palavra*, seu criador se debruça sobre a literatura na condição de alguém que tem vasta experiência na área e segue a reformular seus modos de fazer dentro dela.

A história da literatura, assim, funciona como uma das principais referências para pensar as obras que são analisadas e interpretá-las, em conformidade com o momento em que se inserem e com os recursos estilísticos que as distinguem. Estabelece-se também maior vínculo com o leitor de *Rascunho*, do qual se esperam conhecimento ou ao menos interesse por uma contemplação mais atenta do campo. Para Carrero, “a literatura brasileira não tem uma grande tradição no tratamento de romances — ou prosa de ficção — metafóricos, sobretudo na questão política, optando, quase sempre pelo documento, a sociologia ou a antropologia e o panfleto” (05/2014, p. 15).

Além das digressões sobre gêneros literários, outros pormenores a se considerar nos textos do crítico são comentários que envolvem o processo criativo dos livros, a relação com seus respectivos autores e com o mercado editorial brasileiro. Enquanto escritor e jornalista veterano, neste sentido, assume uma postura crítica no que tange às limitações do cenário e à baixa receptividade, tanto a novos autores quanto a traduções de títulos com menor prestígio.

Amostra disto é um lamento que realiza no texto *Uma prosa bela, densa e iluminada*, na edição 167, de março de 2014, no qual faz referência à obra *O Capitão Mihális (Liberdade ou Morte)*, de Nikos Kazantzakis. Ao longo da crítica, coloca em evidência a constatação de que o desconhecimento do jovem autor grego entre o público brasileiro é notório, posto que o mercado editorial é pouco receptivo a traduções cujo retorno comercial seja duvidoso. Para ele, “A literatura no Brasil tem destas coisas — tudo é moda.” (03/2014, p. 15).

Na condição de escritor, demonstra a importância que dá a uma editora de conferir mais credibilidade a romances experimentais e inovadores para agregar à história da literatura brasileira. A todo o tempo, este aspecto fica evidente na conversa estabelecida com o leitor. O comentário sobre *Estrangeiro no labirinto* dá aqui a ênfase sobre a qual se fala.

Aliás, somente uma editora que não visa, unicamente o lucro, mas considera, em alta escala, a qualidade, tem a coragem de valorizar um livro destes, um grande romance experimental, em que está em jogo a obra de arte, na sua mais alta conceituação. (CARRERO, 04/2014, p. 15)

Um segundo aspecto observado, dentre os padrões, é a presença de critérios de análise da obra que orientam o estilo crítico e a interpretação de Raimundo Carrero, estabelecendo-se um fio condutor, em menor e maior grau, nas vinte críticas que compõem o objeto deste estudo.

Dos mais presentes, julgam-se a narração, o estilo literário, os diálogos e as características do escritor, ressaltadas a partir da leitura de outros livros seus ou de elementos que se sobressaem durante a experiência de leitura.

Fala-se aqui, de acordo com Ventura (2015), sobre os critérios de “criticabilidade”, análogos aos valores-notícia presentes no texto jornalístico que, além daqueles abordados por Nelson Traquina (2005) e mencionados anteriormente nesta

pesquisa, também se incluem, de acordo com os estudos de Johan Galtug e Mari Holmboe Ruge (1999), amplitude, caráter inesperado, clareza, e frequência, atrelados ao interesse público. No caso da coluna *Palavra por Palavra*, todavia, em conformidade com a proposta editorial de *Jornal Rascunho* enquanto busca ser “O jornal de literatura do Brasil”, a citar seu slogan, a atenção é dada a um público especializado, de um veículo que procura falar em todos os seus textos a um interlocutor no qual predominam os conhecimentos e interesses literários. Influenciados pela subjetividade da crítica e pelas marcas narrativas que distinguem seus autores, tais critérios dão origem a um modo de fazer heterogêneo na crítica contemporânea.

Dentre os textos analisados, o aspecto é verificável, por exemplo, em *Drama e conflito*, quando apresenta ao leitor qualidades da obra observadas por sua forma de ser narrada. Ou seja, como se estruturam as cenas, quais as peculiaridades do romance e de que modo o enredo se desenvolve.

O texto sem dúvida é rápido, mas usa uma técnica bem contemporânea que seduz o leitor: o olhar do personagem. Isto significa que o narrador privilegia as cenas – mais exatamente, as cenas sobre cenas, numa sequência vertiginosa que vem muito do chamado romance *noir* – sem a imersão vertical na psicologia dos personagens, evitando que a narrativa se perca em reflexões. (CARRERO, 01/2015, p. 33)

Para falar sobre o tema, também, em *A simplicidade da escrita na obra de Vilela*, faz uso de uma expressão para designar estas características, destacada a seguir no fragmento. “A **pulsção narrativa** começa com o personagem e não somente com a palavra, com a frase, com o parágrafo.” (CARRERO, 02/2015, p. 22)

Entre suas preocupações na observação da formação narrativa, outros aspectos da linguagem, tais quais pontuação, que para ele caracterizam os ritmos das personagens; escolha de palavras; estilo narrativo; e, exteriormente a ela, alusões a teorias históricas e filosóficas, divagações sobre o discurso político e o ambiente em que se insere cada obra ganham protagonismo ao longo da formação de sentido.

A exemplificar, em uma crítica, Carrero descreve os diálogos como “rápidos, incisivos, curtos” (01/2015, p. 33). Para sustentar seus argumentos e dar credibilidade a eles, proporcionando ao interlocutor uma compreensão aprofundada, também se permite à utilização de excertos das obras lidas para se defender. Este recurso reforça a ideia de que a crítica explora e “ressignifica” a obra por meio de uma leitura subjetiva.

No texto *Toda (boa) sedução exige apuro técnico*, na edição de agosto de 2015, na qual fala sobre o livro *Linhas Tortas* (1962), de Graciliano Ramos, há uma destas passagens: “Graciliano usa a técnica do olhar do personagem na posição de narrador – ainda na primeira página identificamos este narrador, com absoluta clareza. Está escrito assim: “Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. ” (CARRERO, 08/2015, p. 28).

Além dos trechos e das explicações sobre os livros, que são imprescindíveis no corpo de todas as críticas, busca-se a conexão com o leitor ao fazer uso de analogias entre suas técnicas discursivas, que situam o público no cerne dos objetos de análise da coluna *Palavra por Palavra*. Este recurso, adotado pela crítica desde sua longínqua fase de transformação, inspirada pelo Modernismo no país, reflete a função jornalística, comprometida com a informação e com a clareza, presentes tanto em *Rascunho*, por mais literária que o seja, quanto no texto de Carrero, formado pelas boas práticas da imprensa.

A técnica de abordar um assunto através de analogias funda-se, em parte, na necessidade jornalística de facilitar a percepção da mensagem. No entanto, acaba por transformar-se em método de crítica literária e, ao final, acaba por transformar a crítica literária num amontoado de analogias que elidem a obra a ser examinada. (LAFETÁ, 2000, p. 53)

Ao fazer a compilação e a síntese do conteúdo, a crítica foge à análise formalista do livro em sua individualidade para destacar também o papel do autor na criação da experiência de leitura e interpretação do público. Objetivamente, Raimundo Carrero se posiciona na condição de influenciador e de autoridade cultural, como se pode interpretar a seguir, em excerto do texto *A técnica do romance em Graciliano*, de setembro de 2015, cujo título apresenta com bastante objetividade o tema abordado: “Em artigo esparsos, Graciliano também destacou uma poética de romance, revelando a importância fundamental do personagem no centro da narrativa. Eis os três pontos relevantes da poética de Graciliano. ” (09/2015, p. 17)

Contribui, assim, para a discussão e para a leitura interpretativa dos leitores a partir de sua assimilação da obra.

#### **4.4. A voz de Carrero ilumina a crítica**

No âmbito da reflexão sobre as intersecções entre a crítica impressionista, praticada por jornalistas e escritores, e a crítica acadêmica, comprometida com a análise

científica, pode-se reforçar o argumento de que a primeira, executada por Raimundo Carrero, conserva sua prática ao ter liberdade para empregar características narrativas típicas de ensaios e crônicas.

Aqui, mais uma vez, deve-se corroborar que o discurso cronístico é compreendido como essencial, historicamente, para a transição da imprensa político-literária para o jornal-empresa, cujo compromisso com a informação é ultrapassado também pela proposição de reflexões e pela função de entreter o público (PEREIRA, 2004).

Desta forma, o crítico analisado nesta monografia se aproxima do gênero ao fazer uso, em seus textos, da narração em primeira pessoa, o que o coloca como protagonista da crítica e o incumbe de responsabilidade sobre as interpretações e análises que se propõe a executar. Mais além, Carrero evidencia sua preocupação pela compreensão da narrativa. Dentre os critérios de análise empregados em suas críticas, destaca, “em primeiro lugar, a qualidade do texto, sobretudo ficção, porque poesia deve ter qualidade naturalmente. Investigo, com rigor, o uso de técnicas literárias, e os recursos narrativos. Sou especialista em narrativas, porque me dedico à ficção”. (CARRERO, 2016)

Enquanto impressionista, o recurso linguístico serve fundamentalmente para estabelecer um vínculo com o leitor e conquistar, desta forma, credibilidade e confiança. Assim, com o aumento das opções de títulos a circular no mercado editorial, o público busca pela opinião de quem possa lhe recomendar, com bom senso de curadoria e validade cultural, o que há de melhor. De acordo com Melo, pode-se atribuir o fenômeno à “existência de um público consumidor dos bens culturais, sobretudo nos grandes centros urbanos, que recorrem aos críticos como fonte de orientação para as suas decisões nesse campo. ” (1985, p. 103). Suas afinidades e perspectivas quanto à obra norteiam a experiência de interpretação da resenha.

Naturalmente, o gosto pessoal é importante. Sem ele, a resenha fica objetiva demais e se esvazia quanto à imaginação e à criatividade. Esses são ingredientes que devem ser bem dosados no preparo do texto. Há elementos do impressionismo crítico que não podem ser desprezados, como a empatia entre a obra e o crítico, além da intuição, ou seja, a percepção de que um autor é bom ou merece ser esquecido. (NINA, 2007, p. 54)

Durante sua leitura, Carrero expõe o que o agrada, desagrada, o que considera necessário e desnecessário, segundo os “critérios de criticabilidade” mencionados

anteriormente, aconselhando seu interlocutor como um amigo próximo que faz indicações de bons títulos em uma livraria.

Não se assemelha, assim, a outros críticos que também têm seus textos publicados em *Rascunho*, como João Cézar de Castro Rocha ou Affonso Romano de Sant'anna. Nas conversas desenvolvidas com o leitor do jornal, evidencia-se sua vocação para a escrita e a recorrência à arte, a todo o tempo, para justificar aquilo que observa em cada título selecionado.

Em *A palavra como imagem de Chaplin*, na edição de maio de 2015, sobre o livro *Luzes da Ribalta* (2014), de Charles Chaplin, há um exemplo do que é defendido. “**Acho** apenas desnecessária a idade da personagem, que em nada enriquece o texto, mas empobrece-o pelo excesso de informações, além de desviar a atenção da cena. ” (CARRERO, 03/2015, p. 22, grifo da autora)

Já em *Tão silencioso e inquietante quanto Bartleby*, texto da edição 174, de outubro de 2014, a especulação orienta o período a seguir, em que se atribui responsabilidade ao “eu” na tese que analisa as peculiaridades da obra em questão na crítica. “Tenho para mim, contudo, que imensa complexidade de Bartleby nasce do fato de não existir um conflito interior — como se dizia antigamente — ou psicológico. ” (CARRERO, 10/2014, p. 15)

Também a primeira pessoa do plural exerce bastante influência na missão de aproximar Carrero do público de *Rascunho*, colocando-os no mesmo patamar de leitores e apreciadores da cena literária.

O crítico que fala a quem o lê abertamente se utiliza da autoridade do modo imperativo sempre que deseja recomendar um título que considera importante ou uma forma de interpretá-lo. Não apenas na coluna *Palavra por Palavra*, mas em outras seções de *Jornal Rascunho* há a utilização do recurso, demonstrando quão sólida é a relação de confiança construída com a audiência.

Podem-se verificar os aspectos citados a seguir, em trecho de crítica sobre *Sobre a escrita* (2015), de Stephen King. “De minha parte, sou mais exigente: “só leia os essenciais, fundamentais e definitivos”, que são muitos e muitos. Não perca tempo com qualquer um. ” (CARRERO, 07/2015, p. 28).

Construções verbais como “parece-me” (CARRERO, 05/2015, p. 28), “eu chamaria” (CARRERO, 01/2015, p. 33), além da utilização de expressões deveras subjetivas, tais quais “sem dúvidas” (CARRERO, 10/2015, p. 33), escancaram a presença

do “eu crítico”. O jornalista, o escritor e, indo além, o amigo do leitor, conhecedor de literatura.

#### 4.5. Crítica e reflexão sobre literatura

À crítica de livros em jornais no Brasil, durante sua formação e desenvolvimento históricos, como apresentado neste estudo, foram atribuídas as funções de entreter e de estabelecer um diálogo com o público por meio da efemeridade do rodapé, do lazer envolvido em acompanhar o suplemento de domingo ou da busca, de natureza utilitária, pela indicação de obras cujas leituras seriam válidas.

As reflexões de maior credibilidade, assim, seriam de escopo exclusivo do texto catedrático.

É surpreendente, contudo, a naturalização dos adjetivos definidores das duas formas de crítica. A atividade do *reviewer*, de natureza jornalística, tinha como fundamento a autoridade opinativa. Já a crítica acadêmica, praticada por estudiosos sérios, desenvolvida dentro de uma visão universitária, não poderia senão ganhar o jogo de goleada. E, a considerar a cronologia da narrativa dominante, muito antes do término do primeiro tempo. (ROCHA, 2011, p. 209)

Enquanto leitores e decifradores de obras que também constroem o momento literário, não se podem desconsiderar as reflexões desenvolvidas por críticos, para a publicação em jornais, sobre literatura e sobre o processo criativo que conduz os escritores à concretização de suas obras. O caso deste *Jornal Rascunho*, jornal de literatura do Brasil, se propõe a ser ainda mais contundente na discussão, uma vez que sua pauta basilar é o próprio livro.

Nos 20 textos analisados de Raimundo Carrero, desta forma, foi possível observar uma preocupação recorrente por acrescentar ao debate considerações que fossem capazes de nortear os rumos da literatura atual, visto que a maior parte das obras criticadas, como mencionado anteriormente, foi publicada entre 2013 e 2015, além de destacar as boas práticas que vigoram em referências mundiais, tais quais Franz Kafka e Machado de Assis.

Na condição de autor de mais de 15 romances, além de ensaios sobre os desafios envolvidos no processo de escrita criativa e responsável por oficinas literárias que servem

de pauta a seus textos, o crítico sai do papel de quem apenas lê e interpreta para contemplar a forma com a qual cada título é desenvolvido.

Em *Quem cria segredos inventa planos*, por exemplo, texto sobre um livro de Stephen King, Carrero é enfático em sua constatação. Para ele, “escrever um romance não é só juntar palavras para contar uma boa história. É mais, muito mais, muito mais.” (CARRERO, 07/2015, p. 28). Ou seja, não se limita à mera indicação, síntese da obra ou à mera atribuição de adjetivos para orientar o interlocutor caso ele opte por se aventurar nas mesmas páginas.

Atentando-se especialmente ao caso brasileiro, ao falar sobre a antologia *A feijoada e outros contos*, expõe sua concepção do que é estética, elemento imprescindível para toda análise, e se refere, inclusive, ao campo da crítica no país, no qual está diretamente inserido. A preocupação com o universo exterior a cada obra, mais uma vez, leva a crer que a coluna *Palavra por Palavra*, além de indicar leituras e comentar sobre o mercado editorial contemporâneo, apresenta uma idiossincrasia de ponderar continuamente sobre criação.

[...] hoje, sobretudo no Brasil, a instalação do que costumamos chamar de estética individual – ou seja, a estética ficcionista que reduz o texto a um único personagem, ou, quando muito, a dois ou três personagens, o que faz com que críticos e até leitores chamem a literatura ficcional de decadente. Absoluta falta de compreensão do fenômeno literário. (CARRERO, 02/2015, p. 22)

Os diálogos com os textos de outros críticos contrariam a tendência fatalista que condena a crítica exterior ao ambiente universitário ao esquecimento. Por mais escassos que exemplos como o de *Rascunho* sejam atualmente, seus autores persistem e recorrem uns aos outros para dialogar com os interlocutores a respeito do livro e fortalecer a importância da função de que se ocupam.

Neste livro não faltam textos bons, muito bons. Mas são textos e não contos. O excelente crítico João César de Castro Rocha criou a expressão “produtores de texto” para classificar os escritores contemporâneos que escrevem bem, mas apenas escrevem bem, escrevem muito bem, mas esquecem de ser escritores. Com o que concordo plenamente. (CARRERO, 09/2014, p. 15)

Mais além, na intersecção das funções de crítico, jornalista e autor, encontra espaço para incorporar a seu texto qual deve ser a matéria-prima de quem escreve, um

dos aspectos que mais foge da figura de responsável pela curadoria cultural, através da autoridade de suas experiências.

Eis por que, sem dúvida, o romance é sempre o horizonte do crítico: o crítico é aquele que vai escrever e que, semelhante ao Narrador proustiano, preenche essa espera com uma obra de acréscimo, que se faz ao procurar-se e cuja função é realizar seu projeto de escrever se esquivando. O crítico é um escritor, mas um escritor em liberdade condicional; como o escritor, ele gostaria que se acreditasse menos no que ele escreve do que na decisão que ele tomou de escrever; mas ao contrário do escritor, não pode assinar esse desejo: permanece condenado ao erro — à verdade. (BARTHES, 1982, p. 26)

Fala-se aqui na crítica enquanto releitura e recriação do texto que serviu de contemplação. No texto *Um dia de mormaço pelo conde da boa vista*, sobre o romance *Legião anônima*, de João Paulo Parisio, pondera sobre a função do escritor e sobre os elementos que influenciam diretamente seu trabalho. “A matéria-prima de um escritor é, sem dúvida, a sociedade e suas injustiças, mas a realização artística se dá através dos caminhos estéticos, éticos, intuitivos e técnicos.” (CARRERO, 05/2015, p. 28)

Envolvido com os ambientes de produção literária, crítica e jornalismo sobre literatura, o autor utiliza *Palavra por Palavra* para refletir profundamente sobre as funções que cabem a cada um destes na construção do pensamento intelectual.

É possível refletir, desta maneira, sobre os novos caminhos que os campos têm tomado. De acordo com Renato Janine Ribeiro (2000), não se deve dissociar, na contemporaneidade, a crítica da criação artística, uma vez que a primeira também apresenta papel fundamental ao propor novas leituras, gerar o “inérito” e, portanto, fazer parte da mesma crise em que se insere a produção literária. A arte, assim, perde seu caráter sacro e é reinventada, cabendo a ela também um local importante no jornalismo literário.

Por isso, parece adequado exigir da crítica que ela prepare e aponte o novo, tanto nos objetos contemporâneos quanto nos antigos, que, redimensionados por novas perguntas a eles endereçadas e reconstituídos (ou reinventados) por novas intervenções sobre eles, possam apresentar novos pontos de interesse. Entendida dessa forma, à crítica cabe enorme responsabilidade na ampliação do horizonte das expectativas e respostas possíveis geradas pelos vários produtos culturais. E, portanto, no que diz respeito à oxigenação do presente e à repropriação do passado. (FRANCHETTI, 2006, p. 59)

Sempre atento ao campo da literatura, Carrero faz uso de outro recurso que demanda o conhecimento de um público deveras segmentado, conhecedor do objeto noticioso sobre o qual se trata o *Rascunho*, a intertextualidade.

Presente em praticamente todos os 20 textos analisados por este estudo, sua crítica se estrutura nas técnicas e autores consagrados de literatura e expõe os objetos de contemplação à luz das práticas de referências mundiais.

Durante os anos de 2014 e 2015, foram citados em *Palavra por Palavra*, como apontados nos descritores, Graciliano Ramos, Italo Calvino, Fiodor Dostoiévski, Liev Tolstói, Victor Hugo, Émile Zola, Charles Dickens, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant, Anton Tchekhov, William Faulkner, James Joyce, Clarice Lispector, Júlio Cortázar, Henry James, Bernard Shaw, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, João Guimarães Rosa e Osman Lins. Além destes, críticos contemporâneos, tais quais João Cézar de Castro Rocha, como já mencionado anteriormente, e Lourival Holanda.

Alguns dos escritores, como Graciliano Ramos, inclusive, mais de uma vez, na busca por atribuir complexidade e estabelecer comparações, elementos importantes para a formação da redação crítica, como se justifica no fragmento a seguir.

A intertextualidade introduz um novo modelo de leitura que solapa a linearidade do texto. Cada referência textual é o lugar que oferece uma alternativa: seguir a leitura encarando-a como um fragmento qualquer que faz parte da sintagmática do texto ou, então, voltar ao texto de origem, operando uma espécie de anamnésia, isto é, uma invocação voluntária do passado, em que a referência intertextual aparece como elemento paradigmático “deslocado” e provindo de uma sintagmática esquecida. Estes dois processos operando simultaneamente semeiam o texto com bifurcações que ampliam o seu espaço semântico. (NITRINI, 2000, p. 164-165)

Para aludir a tais autores, é necessário partir do pressuposto de que o público-alvo conhecerá as referências e será capaz de interpretar, a partir de sua experiência, o que poderá esperar dos títulos sobre os quais fala Carrero. Leitor carregado de extenso referencial teórico, ainda assim, o crítico não se aproxima da linguagem acadêmica nem tampouco de suas práticas, reproduzindo comentários e citando tais escritores no mesmo estilo “cronístico” de quem se aproxima do leitor.

Em entrevista cedida para a realização deste estudo, quando questionado sobre o impacto destas referências sobre seu texto, Carrero afirmou que “são autores revolucionários e fundamentais. A literatura não seria possível sem eles. Sem eles seria

impossível imaginar o processo criador e a compreensão do espírito humano. Até porque a técnica só é decisiva quando tem o humano como suporte. ” (2016)

Reflete-se, desta forma, sobre a importância das menções a ficcionistas como o espaço de familiaridade de Raimundo Carrero. Ou seja, um escritor experiente, que enriquece sua obra iluminado por outras leituras e as emprega como fundamento para a análise e a interpretação de títulos contemporâneos, produzidos por autores menos experientes. À luz da experiência apresentada por estas figuras, Carrero busca desvendar as práticas que há por trás de cada gênero e dos modos de realizá-los em plenitude para obtenção de qualidade artística. “O que seria mesmo um romance? Os conceitos são tantos e tão amplos que não vale a pena procurar uma definição absoluta. Mário de Andrade, por exemplo, simplificava tudo quando lhe pediam uma definição de conto”. (CARRERO, 02/2014, p. 15)

Revela-se, assim, um crítico impressionista, não como uma forma depreciativa de classificá-lo, porém como método de apreciação de seus textos. Pragmático, Raimundo Carrero é influenciado pelo fazer literário e por sua experiência enquanto ficcionista. Além de apresentar, analisar e procurar compreender os livros que seleciona, faz um recorte sentimental e cria sobre aquilo que já foi legitimado na obra.

Em excerto da crítica *Sobre livros e edifícios*, por exemplo, publicada em janeiro de 2014 para falar a respeito da obra *Ao Farol* (2013), da autora inglesa Virginia Woolf, redige no primeiro parágrafo uma descrição da forma com que ela teria escrito o livro, aprofundando-se sobre a reflexão de como o comportamento e a entrega do escritor poderia impactar sobre a obra, também ele sujeito a tal condição.

Escrevia jogando-se inteira na obra, nas palavras, nas frases, nos personagens, com a incrível habilidade de quem conhece e ama o destino humano, revolvendo os escombros para iluminá-los delicadamente, sem rasgos dramáticos mas com habilidade, suavidade e ternura. Mesmo quando recorria a estratégias formais, em geral submetidas à condição psicológica. (CARRERO, 01/2014, p. 15)

Em matéria literária, ainda, o autor vai além ao proporcionar a seu leitor uma justificativa histórica para a contemplação de elementos de destaque nas obras. Fala-se sobre uma preocupação jornalística de compilar fatos importantes para a compreensão do público e os reunir, enfim, ao longo da construção textual. É possível identificar o aspecto que aqui se aborda em trecho do texto *A simplicidade da escrita na obra de Vilela*, de fevereiro de 2015.

A literatura ficcional começa, por exemplo, com a epopeia e chega ao momento supremo com o romance do século 19, o conhecido século de ouro da ficção com russos, franceses e ingleses disputando a sua melhor qualidade com Dostoiévski, Tolstoi, Victor Hugo, Zola, Dickens e outros devastando as almas dos personagens e dando sobretudo ao romance a totalidade do ser. [...] A partir de Flaubert, a ficção passa a ser mais artística, mais elaborada, mais próxima da poesia. Escritores do porte de Flaubert, Maupassant e Tchekhov transformam pequenas histórias em enredos notáveis [...] (CARRERO, 02/2015, p. 22)

As vozes externas no texto do autor vão além e, em se tratando de crítica jornalística e de suas práticas, Carrero também apresenta peculiaridades, alinhadas a um pensamento que declarou em entrevista, disponibilizado no site da Fundação Joaquim Nabuco, Fundaj, sobre a esfera da Comunicação com a qual tem experiência. “O jornal disciplina, organiza o trabalho de escrever. No jornal você se exhibe, perde o medo. ”. (CARRERO apud GASPAR, 2008)

No jornal curitibano, desta forma, Raimundo, em meio a seus textos, cita falas de outras pessoas envolvidas com o processo criativo dos livros e as utiliza como base para fundamentação de conceitos e contextualização, ou seja, em quais espaços as obras apresentadas nas *reviews* se inserem. Quem são os responsáveis pelos prefácios que as introduzem? Quais nomes estão inseridos nas orelhas das edições, suficientemente importantes para terem comentários impressos que interpretam as obras vigentes? Quais críticos já as iluminaram com suas interpretações e o que delas puderam concluir?

Pode-se estabelecer uma comparação, neste sentido, às fontes presentes nos diversos gêneros jornalísticos, aludidas para dar credibilidade ao texto e para certificar ao leitor as informações anunciadas. Quando se fala sobre jornalismo cultural e, mais especificamente, sobre a resenha, as falas destacam a relevância de determinadas personalidades para fins de curadoria intelectual. Citam-se figuras que exercem reconhecida atuação no campo e que, em detrimento de experiências anteriores, se apresentam ao leitor como influenciadores literários, em muitos casos também eles críticos, cujos textos são acompanhados por profissionais da área.

Um exemplo se ilustra no fragmento a seguir, da crítica *Palavra evoca o drama e revela o texto*, publicada em novembro de 2014 para falar a respeito da obra *Enquanto deus não está olhando* (2014), de Débora Ferraz. Nela, em uma menção a Proust com a finalidade de estabelecer comparações, Carrero parafraseou o colega de profissão E.M. Forster, cuja análise serviu de fonte para a formação de seu juízo crítico.

Quando escreveu sobre Proust, E. M. Forster destacou que, embora o considerasse notável, não podia fazer dele um definitivo juízo de valor, porque o francês ainda não havia concluído a obra, mesmo que tivesse publicado os primeiros volumes de *Em busca do tempo perdido*. Forster teve, pelo menos, a honestidade e a sinceridade de revelar as suas verdadeiras limitações que são, em síntese, as limitações de todo crítico. (CARRERO, 11/2014, p. 29)

Desta forma, diferentes vozes do meio dialogam para a formação de questionamentos e debates a respeito do que se publica, contribuindo para o conhecimento do leitor e para a ampliação de suas referências culturais, de tal modo que este possa selecionar aquilo que considera mais relevante para sua experiência.

#### 4.6. A contemporaneidade na crítica e a influência do cenário cultural

Além de demonstrar a todo o tempo uma preocupação com o ambiente literário em que se insere, externo às críticas publicadas e aos livros analisados a cada edição, a coluna *Palavra por Palavra*, a partir do instante em que se inclui em um jornal, também estabelece ligação com a contemporaneidade de seu leitor. Neste sentido, dentre os 20 textos de Raimundo Carrero lidos para este estudo, foi possível observar a influência que o cenário cultural possui sobre cada análise. Apesar desta ligação, entretanto, interpreta-se que o autor trabalha em oposição aos critérios da mídia hegemônica e do jornalismo cultural massificado, criando recortes próprios para escrever suas críticas.

A partir desta conclusão e da observação de valores-notícia que habitualmente refletem sobre a linha editorial de veículos jornalísticos e de seu código ideológico, depreende-se que *Rascunho* e *Palavra por Palavra* se pautam com liberdade pela literatura.

Podem-se revelar, assim, entre os doze itens sobre os quais se fala na teoria jornalística contemporânea, de acordo com o conceito de *newsworthiness* (GALTUNG e RUGE apud TRAQUINA, 2005), algumas oposições e comparativos estabelecidos pelo autor.

- 1) A preferência por prêmios não hegemônicos no país, por exemplo, contraria o critério de **amplitude do evento**. A partir da ideia de Pierre Bourdieu (1992) de que um prêmio dá legitimidade a um escritor, Carrero foge do campo central de grandes láureas literárias nacionais e internacionais, tais quais o

Prêmio Jabuti e o Prêmio Nobel de Literatura para dar destaque, a partir da escolha de uma das obras, ao Prêmio Pernambuco de Literatura, conquistado por um dos autores escolhidos.

- 2) A **significância**. Ou seja, livros considerados relevantes na literatura mundial, clássicos ou contemporâneos, requerem ser aludidos em *Palavra por Palavra*. Dentre eles, figuram obras de Machado de Assis, Virginia Woolf e Franz Kafka. Pode-se compreender, a partir disto, que clássicos são sempre notícias, mas suas menções, na coluna analisada, são aleatórias, não vinculadas ao funcionamento do mercado editorial, como em casos de reedições de coleções literárias ou novas traduções importantes para o segmento.
- 3) O **inesperado**. Raimundo Carrero não segue os lançamentos do mercado editorial hegemônico. Neste caso, a equivalência pode ser estabelecida com títulos de menor destaque no meio editorial, aos quais não se espera fazer referência. A antologia *Contos em trânsito* (2014), destaque da crítica publicada em setembro de 2014, é um exemplo, visto que se trata de uma obra argentina na qual são reunidos textos de diferentes autores jovens, desconhecidos do mercado editorial vigente.
- 4) A **composição**, estabelecendo-se uma diversidade de livros para se abordar e temas literários para se debater em meio aos textos, de modo a construir com o leitor um espaço de discussão e referência sobre literatura no Brasil.

A resenha publicada em julho de 2014, a respeito da obra *O metal de que somos feitos* (2013), menciona a vitória de uma láurea importante na região, como citado anteriormente. “Estas palavras ásperas, fortes e inquietantes encerram o primeiro conto de *O metal de que somos feitos*, de Walther Moreira Santos, um dos vencedores do Prêmio Pernambuco de Literatura, na categoria Contos” (CARRERO, 07/2014, p. 15).

A partir de sua experiência como escritor e mestre de oficinas literárias, consagradas com a inauguração, em setembro de 2016, do Centro Cultural Raimundo Carrero, em Pernambuco, as correspondências externas, em geral, apresentam intersecções com a área e com o mercado editorial.

A respeito do último, como se pratica em resenhas publicadas em meios jornalísticos, os grandes sucessos de vendas são apresentados com um parecer que os problematiza, sob o estigma comercial que contribui com a desconfiança da crítica, conforme se observa no comentário a seguir, a respeito de *Sobre a escrita* (2014), de

consagrado autor de terror e fantasia estadunidense. “Sim, o mesmo Stephen King tão criticado e tão desprezado por certa crítica oficial pelo fato de vender milhões de exemplares, mais de 300 milhões de livros conforme a imprensa norte-americana” (CARRERO, 07/2015, p. 28)

Já em se tratando do cenário dos livros no Brasil, em legítima preocupação com a contemporaneidade, a partir do momento em que *Palavra por Palavra* pretende ser mais que uma coluna de lazer e indicações literárias, Carrero faz reprimendas à desvalorização da literatura no cenário nacional. Em meio a isto, comenta também a respeito dos hábitos da crítica, uma tradição que se realiza desde as origens do jornalismo cultural e dos suplementos literários, nos anos 20, de autores citarem uns aos outros. Estabelecem-se, então, diálogos aos quais o leitor é integrado.

No texto *Bartleby – Um espelho possível*, a respeito de *Tão inquietante e silencioso quanto Bartleby*, estabelece-se a reflexão.

A crítica brasileira tem o hábito de silenciar livros e autores que não estejam na mídia e, por esta razão, perde a oportunidade de revelar novos nomes, ainda promissores, é claro, que estão no nível dos melhores. É o caso deste livro publicado no Recife e que foi jogado no limbo por um desses silêncios constrangedores. Paciência, assim é que se vive no Brasil. E, sem dúvida, assim é que vive a literatura brasileira. (CARRERO, 10/2014, p. 15)

Ao deixar o universo literário por excelência, em 2015, chamou suficientemente a atenção do autor analisado o trágico atentado que envolveu o jornal francês *Charlie Hebdo*. Estabeleceu-se, desta forma, uma relação com a imprensa, todavia em âmbito de reflexão.

Ocorrido em janeiro de 2015, em Paris, o massacre foi marcado por um ato terrorista que matou 12 pessoas e feriu cinco, dentre os quais jornalistas que trabalhavam para a publicação. À época, houve grande repercussão e foram ampliadas discussões a respeito de conceitos como liberdade de imprensa, responsabilidade jornalística, fanatismo religioso e seus extremismos.

Dois meses após a tragédia, em março, Carrero acrescentou à crítica sobre a obra de Charles Chaplin, *Luzes da ribalta* (2014), uma reflexão a respeito da violência no meio e da reação às sátiras veiculadas no jornal. Para ele, o fato coube como paralelo à observação da sociedade contemporânea e à sua relação com elementos tais quais a dor, a tortura e o desencantamento.

E foi justamente por essa razão – pelo combate da dor com o riso – que os radicalíssimos muçulmanos atacaram e mataram os cartunistas da revista *Charlie Hebdo*. Os estúpidos, os grosseiros e os monstros não suportam uma boa gargalhada, um risinho simples ou um leve deboche. (CARRERO, 03/2015, p. 22)

Não pode a literatura ser alheia ao mundo em que se insere e, portanto, ao fazer jornalístico. Não se submete a coluna de Raimundo Carrero, todavia, à mídia hegemônica e à superficialidade de críticas que não buscam discutir, profundamente, sobre o fazer literário.

## 5. Considerações finais

A partir da trajetória histórica empreendida pela crítica literária no Brasil e de todos os seus momentos de convergência entre literatura e jornalismo cultural, este estudo teve como finalidade demonstrar, a partir de *Jornal Rascunho* e, mais especificamente, de *Palavra por Palavra*, como ela tem resistido a distância do abrigo formalista da cátedra.

A princípio, chamou atenção a solidez da publicação curitibana, por mais de 16 anos, em um período em que há grandes dificuldades para distribuição de conteúdo a respeito de literatura e do universo que engloba. Sob o slogan “O jornal de literatura do Brasil”, procurou-se evidenciar que a história deste campo e do jornalismo, no país, apresentou e continua a apresentar intersecções sobre as quais se deve refletir, uma função unânime da crítica, seja ela acadêmica, impressionista ou ainda uma efêmera nota de rodapé.

A coluna de Raimundo Carrero, neste sentido, presta ao veículo uma contribuição de crítica e de um diálogo despretensioso com o leitor, cuja seleção aleatória de obras e produção de sentidos a respeito destas funcionam como prelúdio para novas discussões na cena cultural, da qual também participam os leitores do veículo. Jornalista de formação e com anos de experiência na área, a escolha de analisar o texto de Carrero se justificou pelo papel que este ocupa na crítica, uma vez que é autor de extensa obra literária e apresenta, em meio a esta, livros que se debruçam sobre o fazer do escritor, tais quais *A Preparação do Escritor* (2009) e *Os segredos da ficção: um guia da arte de escrever narrativas* (2005), apenas para citar alguns.

Contrariando a ideia de que a crítica publicada em jornais não pode ser reflexiva e a partir da ideia de que o crítico tem autonomia, enquanto escreve, para produzir uma interpretação sobre o mundo, Carrero dá importante contribuição à discussão sobre romances e gêneros narrativos, sobre a construção da obra e, acima de tudo, sobre a função do escritor.

Empenhado em compreender, a partir de sua análise, a matéria-prima existente em cada título, de modo a apresentar a seus leitores uma nova verdade que toda crítica por excelência busca iluminar (BARTHES, 1982), entendeu-se que Carrero pode ser visto como um crítico escritor em um jornal de literatura. De acordo com a interpretação do mesmo, em território nacional, “no momento temos uma crítica impressa feita com muita

dedicação e competência, ainda que esparsa, por causa de políticas editoriais. ”  
(CARRERO, 2016)

O autor pernambucano, assim, se destaca como aquele que recorre à arte enquanto substância para dar novos significados à construção narrativa e aprofundar a análise.

Muito além de cumprir seu papel enquanto curador intelectual ou crítico amigo, que fala brevemente a respeito de títulos em voga no mercado editorial, o escritor fortalece sua credibilidade e autoridade literária a partir de um discurso único, enriquecido por um modelo de jornalismo que ainda, e sempre, busca dialogar com a literatura.

## Referências bibliográficas

ABREU, Alzira Alves (org.). **A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50**. Rio de Janeiro: Getúlio Vargas, 1996.

ADORNO, Theodor.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ARAUJO, Maria Claudia. A formação da crítica moderna, a partir de uma releitura de “Papéis Colados”, de Flora Süssekind. **Kalíope**. São Paulo, ano 6, n. 11, p. 66-79, 2010.

BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa: Brasil, 1900 – 2000**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: \_\_\_\_\_. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antônio. A vida ao rés-do-chão. In: **Para gostar de ler**. Vol. V, Crônicas, São Paulo, Ática, 1980.

CANDIDO, Antonio. **Crítica impressionista**. 1958. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/3556/3003>>. Acesso em: 20 out. 2016.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARRERO, Raimundo. Entrevista concedida por e-mail a Ana Beatriz Fernandes Ferreira, 25 dez. 2016. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "A" desta monografia]

CARRERO, Raimundo. Sobre livros e edifícios. **Jornal Rascunho**, 01/2014, p. 15.

CARRERO, Raimundo. Nossos ossos agora estão nus e expostos. **Jornal Rascunho**, 02/2014, p. 15.

CARRERO, Raimundo. Uma prosa bela, densa e iluminada. **Jornal Rascunho**, 03/2014, p. 15.

CARRERO, Raimundo. Um romance quântico de vozes e sons. **Jornal Rascunho**, 04/2014, p. 15.

CARRERO, Raimundo. Literatura é imagem, cena e metáfora. **Jornal Rascunho**, 05/2014, p. 15.

CARRERO, Raimundo. A obra densa, forte e bela de Walther. **Jornal Rascunho**, 07/2014, p. 15.

CARRERO, Raimundo. O que é um conto ou um bom texto? **Jornal Rascunho**, 09/2014, p. 15.

CARRERO, Raimundo. Tão silencioso e inquietante quanto Bartleby. **Jornal Rascunho**, 10/2014, p. 15.

CARRERO, Raimundo. Palavra evoca o drama e revela o texto. **Jornal Rascunho**, 11/2014, p. 29.

CARRERO, Raimundo. Drama da alma e conflito. **Jornal Rascunho**, 01/2015, p. 33.

CARRERO, Raimundo. A simplicidade da escrita na obra de Vilela. **Jornal Rascunho**, 02/2015, p. 22.

CARRERO, Raimundo. A palavra como imagem de Chaplin. **Jornal Rascunho**, 03/2015, p. 22.

CARRERO, Raimundo. Um dia de mormaço pelo conde da boa vista. **Jornal Rascunho**, 05/2015, p. 28.

CARRERO, Raimundo. Apoiado no abismo sobre o fio de arame. **Jornal Rascunho**, 06/2015, p. 28.

CARRERO, Raimundo. Quem cria segredos inventa planos. **Jornal Rascunho**, 07/2015, p. 28.

CARRERO, Raimundo. Toda (boa) sedução exige apuro técnico. **Jornal Rascunho**, 08/2015, p. 28.

CARRERO, Raimundo. A técnica do romance em Graciliano. **Jornal Rascunho**, 09/2015, p. 17.

CARRERO, Raimundo. A metamorfose: a história de uma metáfora. **Jornal Rascunho**, 10/2015, p. 33.

COELHO, Marcelo. Apresentação. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da crítica**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

COSTA, Bernardo. **Suplementos culturais e revista na vanguarda**. 2010. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/rio/noticias/2010/04/26/suplementos-culturais-e-revista-na-vanguarda/>>. Acesso em: 19 out. 2016.

COUTINHO, Afrânio dos Santos. **Da crítica e da nova crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FORTUNA, Felipe. **A crítica literária no jornal e no livro**. 2011. Disponível em: <<http://blocosonline.com.br/literatura/prosa/artigos/art068.php>>. Acesso em: 29 out. 2016.

FRANCHETTI, Paulo. Crítica e saber universitário. In: SANTOS, Alcides Cardoso dos (org.) **Estados da crítica**. Curitiba: Ateliê Editorial / Editora UFPR, 2006.

GALTUNG, Johan, RUGE, Mari Holmboe. A estrutura do noticiário estrangeiro – A apresentação das crises do Congo, Cuba e Chipre em quatro jornais estrangeiros. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo: questões, teorias e estórias**. 2.ed. Lisboa: Veja, 1999.

GASPAR, Lúcia. Raimundo Carrero. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 26 abr. 2016.

HABERMAS, Jürgen. Do **jornalismo** literário aos meios de comunicação de massa. In: **Imprensa e capitalismo**. Organização de Ciro Marcondes Filho. São Paulo, Kairós, 1984.

HUNT, Todd. **Reseña periodística**. México, Editores Asociados, 1974.

INSTITUTO PRÓ-LIVRO. **Retratos da leitura no Brasil**. São Paulo, 2016.

JORNAL RASCUNHO, Expediente. 2016. Disponível em <<http://rascunho.com.br/expediente/>>, acesso em 26 dez. 2016.

KLAXON. São Paulo: [s.n.], v. 1, maio 1922. Mensal.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

LINS, Álvaro. **Jornal de Crítica**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

LORENZOTTI, Elizabeth de Souza. **Do artístico ao Jornalístico**: vida e morte de um

suplemento – Suplemento Literário de O Estado de São Paulo. 2002. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

MACHADO, Marcia Regina Jaschke. A crítica nos anos 20 e seu papel subsidiário das inovações literárias. **Terra roxa e outras terras**, Londrina, vol. 16, p. 35 – 44, 2009.

MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em Revista: Imprensa e Práticas Culturais em Tempos de República, São Paulo (1890 - 1922)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

MEDEIROS, Vanise Gomes de. Discurso cronístico: uma “falha no ritual” jornalístico. **Linguagem em (Dis)curso**, [S.l.], v. 5, n. 1, p. p. 93-118, set. 2010. ISSN 1982-4017. Disponível em: [http://portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Linguagem\\_Discurso/article/view/303/319](http://portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Linguagem_Discurso/article/view/303/319) >. Acesso em: 26 Abr. 2016.

MELO, José Marques de. **A opinião no jornalismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1985.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NINA, Cláudia. **Literatura nos jornais: A crítica literária dos rodapés às resenhas**. São Paulo: Summus, 2007.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

NIXON, Raymond. **Investigaciones sobre comunicación colectiva**. Quito, CIESPAL, 1963.

NUNES, Mônica Rodrigues. **Paulicéia Literária: páginas e suplementos literários em jornais paulistanos (1920 – 1964)**. In: XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2008, Natal. *Anais...* Natal, VIII Nupecom, 2008.

PEREIRA, Wellington. **Crônica – A arte do útil e do fútil: Ensaio sobre a crônica no jornalismo impresso**. Editora Calandra: Salvador, 2004.

PIZA, Daniel. **Jornalismo cultural**. São Paulo: Contexto, 2011.

RIBEIRO, Renato Janine. A crítica inventando o novo. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da crítica**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

RIO, João do. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Criar Edições, 2006.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Crítica literária: em busca do tempo perdido?** Chapecó: Argos, 2011.

SANTIAGO, Silviano. Crítica literária e jornal na pós-modernidade. **Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 11 – 17, 1993.

SÜSSEKIND, Flora. **A crítica como papel de bala**. O Globo, Rio de Janeiro, 24 abr. 2010. Caderno Prosa e Verso, p.2-3.

SÜSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo: porque as notícias são como são, volume 2**. Florianópolis: Insular, 2012.

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

VARELA, Elizabeth Catoia. SDJB – veículo ideológico e objeto artístico do movimento neoconcreto. In: 14º. Encontro do PPG em Artes Visuais da EBA/UFRJ, 2007. Anais...  
Rio de Janeiro. Disponível em:  
<[http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/lib/exe/fetch.php?media=anais\\_encontros:xiv:elizabeth\\_catoia.pdf](http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/lib/exe/fetch.php?media=anais_encontros:xiv:elizabeth_catoia.pdf)> Acesso em 10 ago. 2016.

VENTURA, Mauro de Souza. Missão e profissão: A crítica literária de Otto Maria Carpeaux. **Remate de Males**. Campinas. (31.1-2): pp. 283 – 297, jan./dez. 2011

VENTURA, Mauro de Souza. **A crítica e o campo do jornalismo: Ruptura e continuidade**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

## **Apêndice A**

### **Entrevista com Raimundo Carrero**

1. Como você enxerga o papel da crítica sobre literatura no jornalismo brasileiro atualmente?

No momento temos uma crítica impressa feita com muita dedicação e competência, ainda que esparsa, por causa de políticas editoriais. Lembro, por exemplo, os nomes de José Castello, Josélia Aguiar e Manoel da Costa Pinto. Mesmo assim, contamos com jornais literários de grande força nacional como o Rascunho e o Suplemento Pernambuco. A partir de janeiro de 2017 deve circular um novo jornal literário o Cenas, aqui no Recife, criado por mim e pelos escritores Luzilá Gonçalves Ferreira e Lourival Holanda.

2. Enquanto jornalista e, principalmente, escritor, o que você considera que a literatura tem a acrescentar ao jornalismo contemporâneo?

além da construção do texto, pelo óbvio, a literatura pode contribuir com o aprofundamento dos personagens e criação dos planos narrativos. Enfim, tornar o jornal mais humano.

3. Ao redigir uma crítica sobre uma obra literária, quais são os principais critérios que leva em consideração?

Em primeiro lugar, a qualidade do texto, sobretudo ficção, porque poesia deve ter qualidade naturalmente. Investigo, com rigor, o uso de técnicas literárias, e os recursos narrativos. Sou especialista em narrativas, porque me dedico à ficção. No Rascunho dou mais atenção aos clássicos e à criação dos recursos narrativos; e no Pernambuco analiso os livros recentes, sobretudo escritos pelos jovens.

4. Em suas críticas observadas durante os anos de 2014 e 2015 em Jornal Rascunho, foi possível notar que algumas de suas principais referências foram Graciliano Ramos, Machado de Assis, Franz Kafka e Flaubert, por exemplo. Qual é a importância de tais autores no processo de compreensão das obras?

Estes são autores revolucionários e fundamentais. A literatura não seria possível sem eles. Sem eles seria impossível imaginar o processo criador e a compreensão do espírito humano. Até porque a técnica só é decisiva quando tem o humano como suporte.

5. O que você acredita que modelos como o do Jornal Rascunho e do Suplemento Pernambuco têm a acrescentar ao jornalismo cultural?

O Rascunho e o Pernambuco promovem uma leitura profunda da obra literária, não comportando resenhas apressadas nem desperdício de opinião. Neste sentido levam aos leitores as informações essenciais e o prazer do livro. Creio que estas são as principais contribuições destas publicações ao jornalismo cultural.

6. Como você observa o desenvolvimento da crítica no Brasil e sua migração para os meios especializados acadêmicos? Qual é a importância de ocupar outros espaços além da cátedra a fim de refletir sobre o livro?

A Academia é essencial, decisiva, mas os leitores comuns precisam de estímulo e de qualidade para que se entusiasmem com a literatura. Por isso torna-se necessário que os jornais publiquem literatura cada vez mais.

#### PARA ANA BEATRIZ

Escrevo crítica literária para jornais, convencido de que contrário as normas do chamado jornalismo cultural, que indica a redação de resenhas, ou seja, textos lineares e simplórios com uma sinopse da história na literatura de ficção, ressaltando leves opiniões entre o bom e o ruim, às vezes muito bom, e muito bom, destacando cenas, cenários ou personagens. Gosto de destacar as técnicas narrativas, como e por que foram escritas, ao examinar a construção do texto, ao invés de dizer apenas se é boa ou ruim. Estudo quais técnicas que o autor usa para seduzir o leitor, às vezes de maneira bem didática. Explicando ponto a ponto. Nesse sentido me aproximo muito do estudioso inglês Percy Lubbock, cuja crítica procura refletir sobre o texto numa linguagem comum, sem o rigor acadêmico, capaz de ser entendido por qualquer leitor. Lubbock tem pelo menos, um livro – A Técnica da Ficção, editora Cultrix/editora da universidade de São Paulo, tradução de Octávio Mendes Cajado. onde se propõe a captar a forma vaga e fantasmagórica de um livro, agarrá-la com firmeza e examiná-la à vontade”.

## Anexo A: Janeiro de 2014 – *Jornal Rascunho* Palavra por Palavra: Sobre Livros e Edifícios (Raimundo Carrero)

165 • JANEIRO 2014  
**rascunho** 15

 PALAVRA POR PALAVRA :: RAIMUNDO CARRERO

# SOBRE LIVROS E EDIFÍCIOS

Enquanto escrevia *Ao farol*, Virginia Woolf lia, com entusiasmo e carinho, os primeiros volumes de *Em busca do tempo perdido*, de Proust, dizem os biógrafos da autora inglesa. Dai não ser difícil encontrar neste seu romance, especialmente, alguma influência do francês, sobretudo nas frases longas, distendidas, em que tempo e obra se encontram para forjar um mundo psicológico, evado de referências psicológicas que vão do tristonho e solitário ao eufórico e entusiástico. Uma influência — nunca imitação ou cópia. Até porque Virginia não tinha um método racional em *As ondas* — como procurei demonstrar nesta coluna no *Rascunho* #162 —, mas escrevia de corpo inteiro: mente, dedos e nervos. Escrevia jogando-se inteira na obra, nas palavras, nas frases, nos personagens, com a incrível habilidade de quem conhece e ama o destino humano, revolvendo os

escumbros para iluminá-los delicadamente, sem rasgos dramáticos mas com habilidade, suavidade e ternura. Mesmo quando recorria a estratégias formais, em geral submetidas à condição psicológica.

Ainda assim, Virginia busca conscientemente uma estratégia ficcional em *Ao farol*, até por causa da influência mencionada, e o faz com enorme competência. Em escritores menos interessantes, a estratégia formal está acima das características criadoras do autor; em artistas como Virginia, no entanto, a estratégia existe de acordo com a exigência nervosa de sua criação.

No posfácio a esta nova edição de *Ao farol* (Autêntica, 2013. Trad.: Tomaz Tadeu), Hermione Lee defende a necessidade de técnicas para a construção do trabalho ficcional: “Como a ficção não é música ou pintura ou cinema ou um conjunto de pensamentos desarticulados, ela exige estratégias formais para poder ser várias coi-

sas ao mesmo tempo”. Aliás, o texto de Hermione mostra com clareza as estratégias para esta obra:

*A pintura de Lily — um dos elementos da narrativa — foi a maneira que Woolf encontrou de inserir no romance um comentário sobre seu próprio processo de criação. As imagens de Lily para a sua arte — via a cor ardendo numa moldura de metal; a luz da asa de uma borboleta repousando sobre os arcos de uma catedral — remontam à visão que Virginia teve da catedral de Santa Sofia, em sua visita a Constantinopla, registrada em seu diário de 1906. Fina como um vidro, moldada em generosas curvas e tão sobrenatural quanto uma pirâmide. Aquela forma em cúpula, que combina o sólido com o etéreo, era a essência do seu plano para o livro.*

Percebemos assim que, em Virginia, a estratégia formal está

submetida ao caráter psicológico, a técnica é nascida da necessidade narrativa — e não o contrário, como ocorre na maioria dos autores. Nestes escritores convencionais, as técnicas estão sempre em busca da moda, e por isso mesmo fracassam. O artigo da crítica inglesa é importante para mostrar que não se escreve apenas com a vontade ou o desejo de escrever, mas com o domínio das técnicas e dos movimentos interiores de uma obra de arte. Mesmo quando o livro é escrito por alguém que se chama Virginia Woolf, sem dúvida um dos gênios da literatura universal.

Nunca é demais destacar que toda obra de arte é trabalhada em dois campos: o espiritual, que reúne inspiração, intuição, o sublime; e o material, que estabelece a técnica, a maneira de contar, os diálogos, as cenas, os cenários, enfim, o material estratégico que é escolhido conforme o espírito do criador.

Tal era sua preocupação em

relação a estes aspectos que Virginia Woolf comparou no ensaio *Como se deve ler um livro?* os trinta e tantos capítulos de um romance à tentativa de construir algo tão formal e controlado quanto um edifício; “mas palavras são mais implacáveis do que tijolos”. Tinha consciência artística demonstrando o quanto a autora considerava decisivo o trabalho de construção de uma obra de arte, ainda que os nervos estivessem no comando.

O fundamental é destacar, sempre, que por tudo isso *Ao farol* transformou-se, de imediato, na principal obra da extraordinária Virginia Woolf. 

### NOTA

O texto *Sobre livros e edifícios* foi publicado originalmente no suplemento *Pernambuco*, editado no Recife (PE). A reprodução no *Rascunho* faz parte de um acordo entre os dois veículos.

## ANEXO B: Fevereiro de 2014 – Jornal Rascunho

### Nossos ossos agora estão nus e expostos, de Raimundo Carrero

166 • FEVEREIRO 2014  
rascunho 15

 PALAVRA POR PALAVRA :: RAIMUNDO CARRERO

# NOSSOS OSSOS AGORA ESTÃO NUS E EXPOSTOS

**É** uma epopéia? É um romance? Uma novela? Um conto? Não, não é nada disso, é apenas um texto longo, conforme classificação do próprio autor; o escritor Marcelino Freire. Assim é *Nossos ossos*, livro que chega ao leitor com a marca de uma prosa vigorosa, com sintomas de escândalo, embora no nosso tempo nada seja escandaloso, uma linguagem apurada, limpa, serena, harmônica. Uma prosa longa não porque fuja da técnica do romance, mas porque o autor prefere assim. O que seria mesmo um romance? Os conceitos são tantos e tão amplos que não vale a pena procurar uma definição absoluta. Mário de Andrade, por exemplo, simplificava tudo quando lhe pediam uma definição de conto. Dizia ele, conto é tudo o que eu chamo de conto. E fim, não se discute mais. Portanto, procure-se apenas a qualidade do escritor, o texto que ele realiza, as qualidades artístico-literárias, e basta.

Portanto, não é importante que um texto seja classificado de romance, de epopéia, de novela, ou de conto. Como já se disse, o importante é o produto final. Aquilo que chega aos olhos do leitor ou

do crítico. O que estará sempre em julgamento é a qualidade artística. Sempre. A classificação não resulta em nada. O fim da epopéia deu lugar ao chamado romance burguês, ou apenas ao romance, como conhecemos agora. Houve um tempo em que o romance longo, de 600, 700 ou 800 páginas era chamado de romance-rio — uma história única e longa que ia chamando pequenas histórias ou pequenas narrativas enquanto evoluía no leito. Tudo isso desapareceu para dar lugar ao simples, ao inclassificável, ou comum, ao mais imediato e necessário — o resultado artístico da obra. É claro que a epopéia e o romance têm características próprias — na epopéia conta-se a história de um povo; no romance, o objeto é o indivíduo na sua imensa solidão.

A novela teria apenas um episódio, sobre o qual se debruça o autor, explorando todas as suas possibilidades. E o conto? Como fica o conto? O conto trabalharia também um único episódio sem, necessariamente, explorar estas possibilidades. Revela o conflito. E pronto. Mas crônica parece ser assim também, com a característica do eu lírico. Aí vem Mário de Andrade e proclama: Conto é tudo



**NOSSOS OSSOS**  
Marcelino Freire  
Record  
128 págs.

o que eu chamo de conto. Portanto, epopéia é epopéia, romance é romance, e prosa longa é prosa longa. Evamos parar por aqui para não ficar enjoado, não é?

*Nossos ossos* é uma prosa longa com características de romance de boa qualidade. De ótima qualidade, aliás. Uma narrativa que se realiza no discurso indireto livre — técnica criada por Flaubert e que consiste na aproximação da voz do narrador com a voz do personagem, de forma a parecer única. Há quem confunda com fluxo da consciência, mas não

é exatamente assim. Em psicologia ou na psicanálise, Fluxo da Consciência é a narrativa contínua com mudanças de assuntos ou de temas. Em literatura, significa uma técnica com as mesmas características, mas evada de rimas, lapsos, silêncios, destacando o ritmo. E ritmo é o que há de mais brilhante na prosa de Marcelino. Às vezes, o som. Mas neste livro Marcelino optou pela ausência da rima, pelo menos não naquele sentido reiterativo de outros. E sua prosa apresenta-se ainda mais forte e mais bela.

Mas, enfim, de que trata *Nossos ossos*? Narra a trajetória dramática de Heleno de Gusmão, envolvido com a vida intelectual e sexual, com michês e admiradores, prêmios e fracassos, uma vida tensa e densa, em que não somente a alma está exposta, mas sobretudo os nossos ossos, celebrando a aventura de existir em todas as suas variantes. É preciso acompanhar o texto, palavra por palavra, sem esquecer nem evitar as cenas fortes no envolvimento sexual. Não é um livro qualquer, um romance, uma novela, um conto longo. É um livro em que Marcelino avança firme para a maturidade, revelando o que veio fazer na literatura bra-

sileira, e por que está consagrado pelo domínio da técnica. Mesmo quando a técnica parece meramente intuitiva. Não é uma aposta em vão de João Alexandre Barbosa, até porque não é qualquer um que escreve um livro deste. Para criar e conduzir um personagem desses é preciso ter um grande domínio de texto, uma grande coragem para tratar com o personagem, e seguir e seguir e seguir as curvas e as sinuosas da narração.

Além disso, Marcelino evitou os cenários luxuriantes, como aconselha Graciliano Ramos, e investe apenas, e rapidamente, naqueles que podem enriquecer o personagem. Talvez algo assim, na página 30: "Fiz isso e nada, era culpa daquela manhã, no final da tarde é que o cansaço bate". E isso é cenário? Sim, um cenário interior e psicológico, que mais sugere do que afirma e mostra, o cinzento da alma e dos ossos, do abismo do personagem. Um cenário silencioso, agreste, desprovido de paisagem — são três coisas diferentes: paisagem, ambiente e cenário — e sem adjetivos, se é que se pode dizer assim, com tudo o que de estranho se possa imaginar. Por todos os motivos, uma excelente prosa longa. ●

## ANEXO C

Março de 2014 – Jornal Rascunho

Uma prosa bela, densa e iluminada (Raimundo Carrero)

167 • MARÇO 2014  
rascunho 15



PALAVRA POR PALAVRA :: RAIMUNDO CARRERO

# UMA PROSA BELA, Densa E ILUMINADA

Por uma destas trapalhadas do destino literário — naturalmente provocada pelos equívocos de nossa política editorial —, o grego Nikos Kazantzakis continua um desconhecido dos leitores brasileiros, apesar do sucesso mundial de *Zorba, o grego*, estrelado por Anthony Quinn, nos anos 1960, da adaptação de *A última tentação de Cristo*, exaustivamente exibida em cinemas brasileiros. Mesmo sua autobiografia *Carta a El Greco*, brilhantemente traduzida por Clarice Lispector e publicada pela Editora Artenova, do Rio de Janeiro, não tem merecido a devida atenção nem dos críticos nem dos leitores. Na década de 1970, a então poderosa Nova Fronteira publicou o romance *Os irmãos inimigos* — escrito em forma de diário — e todos continuaram dando as costas a este magnífico escritor, até por conta da literatura eminentemente política da época — denominada de esquerda ou de direita. A literatura no Brasil tem destas coisas — tudo é moda. E, infelizmente ou felizmente, Kazantzakis nunca foi moda.

Agora, a Grua Editora, de Carlos Eduardo Magalhães, restaura — apenas em parte — a dignidade do escritor grego no Brasil,

publicando *O capitão Mihális (Liberdade ou morte)* — uma das obras capitais deste ilustre desconhecido entre nós, com tradução, notas e posfácio de Sílvia Ricardino. No entanto, apesar de sua importância, a grande mídia nacional continuou a desconhecer-lo, apesar de algumas notas e breves resenhas em publicações nacionais. Ele merecia mais, muito mais. Em suas páginas desfilam personagens, histórias e situações decisivas e fundamentais. Talvez seminários e encontros onde se pudesse debater e analisar a importância de Kazantzakis no quadro da literatura mundial na primeira metade do atormentado século 20. É verdade que a obra é conteudística, mas é construída por um estilo forte, elaborado e cuidadoso. Belo, denso e iluminado.

A obra deste grande escritor trata, na maioria dos seus livros, das guerras entre cristãos e turcos na pequena ilha de Creta, onde se respirava um “ar trágico”, “quando os turcos ainda a dominavam” e “começavam a ser ouvidas as ensanguentadas asas da Liberdade aproximando-se” na definição do escritor. Era política também, mas não a política maniqueísta que interessava aos críticos brasileiros.



O CAPITÃO MIHALIS  
(LIBERDADE  
OU MORTE)

Nikos Kazantzakis  
Trad.: Sílvia Ricardino  
Grua  
568 págs.

Mas, afinal, o que é o romance? “A história passa-se em Megalo Kastro, a capital de Creta, fronteira imaginária em Ocidente e Oriente, tendo como pano de fundo uma revolta que durou oito meses e foi sufocada pelo então dominador turco”, informa a tradutora Sílvia Ricardino no posfácio. Durante os sete meses em que trabalhou a obra o autor sentia-se sob forte emoção, conforme confessou depois aos amigos, porque revivia momentos dramáticos de sua gente e porque precisava ressuscitar mortos emblemáticos e queridos. Mesmo assim, dizia que nunca

sentiu tanta alegria em escrever um romance. Para escrevê-lo, Kazantzakis inspirou-se na figura do pai, a quem ele respeitava e temia, além de revelar o caráter dos anciãos da antiga aldeia, cuja vida testemunhou nos primeiros anos do século 20. Os acontecimentos são quase todos verdadeiros e representam uma parte significativa da história cretense. A rua onde a história começa chama-se hoje Nikos Kazantzakis, reverenciando o seu mais notável escritor.

Ali, o escritor dá uma verdadeira aula de como se deve iniciar um romance, colocando o leitor imediatamente dentro da ação, através de um perfil físico-psicológico: “O capitão Mihális rangeu os dentes, como costumava fazer quando a raiva o dominava. Despontou dentre os seus lábios o canino direito, que brilhou em meio aos bigodes negros. Com acerto fora apelidado, em Megalo Kastro, de capitão Javali: quando ficava irritado, com seus olhos profundos e escuros de breu, o curto pescoço rígido, a pesada robustez ossuda e seu canino a despontar, assemelhava-se verdadeiramente a um javali; que viu gente e escorou-se nas patas traseiras para arremeter”. Vem em seguida, a definição exata do cará-

ter: “Desde muito cedo, vivendo cada momento como estivesse prestes a romper uma contenda, suspeitávamos que neste mundo lutam duas grandes forças — o Cristão e o Turco, o Bem e o Mal, a Liberdade e a Tirania — e que a vida não é um brinco, é um combate”.

Segue-se o desenvolvimento da narrativa, com o capitão, simbolicamente, apresentando os personagens, sobretudo aqueles que terão um papel fundamental. De parágrafo em parágrafo, eles vão surgindo, através de uma saudação ou de uma conversa rápida, mas informativa. Foi uma das primeiras lições que aprendi na arte de narrar, embora nada disso possa ser repetido — é para isto que uma oficina serve. Tudo isso vai num crescendo até que o leitor esteja inteiramente seduzido pelo romance, é claro, através do seu personagem. É um texto tão bem elaborado que se revela espontâneo, mas sabe-se que Kazantzakis precisou de três versões até chegar à montagem ideal. Escreveu durante quase dez anos, metódica e cuidadosamente.

Um livro, afinal, que deve ser lido com a mesma paixão com que foi escrito, porque o autor o considerava o seu romance mais importante e mais revelador. ☿

## Anexo D

Abril de 2014 – Jornal Rascunho

Um Romance Quântico de Vozes e Sons (Raimundo Carrero)

168 • ABRIL 2014  
rascunho 15



PALAVRA POR PALAVRA :: RAIMUNDO CARRERO

# UM ROMANCE QUÂNTICO DE VOZES E SONS

Um livro que não é um livro, um romance que não é um romance mas um caleidoscópio de narrativas, ou seja — narrativas ou mundos paralelos, é uma prisão mas pretende a liberdade absoluta, assim é — ou parece ser — o romance quântico **Estrangeiro no labirinto**, de Wellington de Melo, numa ousada estratégia formal, que marca a sua estreia em livro no campo da ficção. Na apresentação do texto, a editora Karla Melo afirma, por exemplo são “vozes anônimas que tentam explicar a natureza de um livro que supostamente aprisiona seus leitores, usando conceitos de física quântica, da psicanálise e do ocultismo”.

Para alcançar os efeitos desejados, o autor opta, por exemplo, pela alternância dos tempos verbais, recorrendo a frases que parecem não se completar e recorrem à ajuda da mais próxima. Na abertura, uma frase sem verbo para oferecer um movimento leve e contínuo, sem pausa e sem conclusão

— *O livro em minhas mãos agora não mais. Em seguida, o presente do indicativo, numa mudança radical de imagem, Do alto da igreja o anjo me observa sob a luz leitosa do poste. Depois, a incrível marca do imperfeito — o tempo verbal sem tempo, que tanto impressionou Flaubert e Proust —, para desaguar, ainda, num gerúndio, que nem mesmo é tempo verbal. Dionísio sorrindo através da face desse anjo. Na verdade, o gerúndio não é tempo verbal, é forma nominal, mas tem o conceito interno de presente do indicativo, pelo que pode conter na sugestão a sorrir — para ser mais claro: sorrindo significa a sorrir, que os portugueses usam com grande precisão. De forma que o a sorrir paralisa a frase, o sorriso começa e termina logo, mas o gerúndio elastece o seu significado, muito próximo, portanto, do imperfeito. Na sequência, um verbo sem força de verbo *O cordeiro de Deus aprisionado na pedra sobre a porta central*. Assim, este começo é, ao mesmo tempo, uma ação e uma*

descrição. Para prosseguir num série de frases que se estranham e se misturam até se dissolver — *Quero chorar, não há tempo. Falta pouco, eu sei. O vento quase arranha a pele; carícia às avessas; as asas de um pássaro, cascos de algum animal desconhecido em meu pescoço; o asfalto morro do centro da cidade; a terra e o fogo enfim unificados; caminho nessa terra esquecida por um tapete de pelos macios que desaparece a cada passo*.

É claro, um romance difícil, difícilíssimo, que exige atenção redobrada do leitor e uma dose incrível de sensibilidade e de criatividade a cada palavra, a cada movimento. Afinal, o texto vai sendo urdido por diferentes narradores através de cenas que se repetem com pequenas variações. A editora adverte “um livro de difícil classificação, que abarca desde a crítica social à possibilidade de universos paralelos”. Aliás, somente uma editora que não visa, unicamente o lucro, mas considera, em alta escala, a qualidade, tem a coragem de va-

lorizar um livro destes, um grande romance experimental, em que está em jogo a obra de arte, na sua mais alta conceituação.

Wellington de Melo integra, a partir de agora, o grande time de reformuladores do romance brasileiro, que vai, digamos, de Oswald de Andrade a Guimarães Rosa, e de Guimarães Rosa a Osman Lins, com a ousadia de investir no arriscado campo da temporalidade da física quântica. Assim, só uma editora deste porte — a Confraria do Vento — poderia investir em obra deste porte.

Quem seria na verdade o personagem central desta intrigante narrativa? O personagem central, por incrível que pareça, são os narradores. A eles estão entregues os sentimentos, os movimentos, a ação. De forma que nem será preciso mesmo nomeá-los. Não será preciso um nome — “O que é um nome?”, pergunta Shakespeare em **Romeu e Julieta** —, se chamarmos uma rosa de flor, mesmo assim, a rosa continuará sendo uma rosa, e não perderá o seu perfume.

Tudo isso parece existir na intimidade deste romance desafiador e em tudo o que nele há de notável. De criador. De renovador.

A flutuação de narradores e de tempos verbais vai criando um tapete narrativo em que, muitas vezes, as vozes são mais importantes do que os narradores. O estrangeiro não está só no seu exílio, se é que se pode falar em exílio, nestas circunstâncias, ou nas circunstâncias do romance em que nada tem pelo nem pele, nada tem um tempo e nada se encontra firme e forte. E nem mesmo o narrador em primeira pessoa, que nem mesmo é um narrador ou vários narradores, lembrando aquele burburinho das feiras de que fala Flaubert e que realiza tão bem nos comícios agrícolas de **Madame Bovary**. ●

#### NOTA

O texto *Um romance quântico de vozes e sons* foi publicado originalmente no suplemento *Pernambuco*.



PALAVRA POR PALAVRA :: RAIMUNDO CARRERO

## LITERATURA É IMAGEM, CENA E METÁFORA

A literatura brasileira não tem uma grande tradição no tratamento de romances — ou prosa de ficção — metafóricos, sobretudo na questão política, optando, quase sempre pelo documento, a sociologia ou a antropologia e o panfleto, deixando o artesanato de fora, apesar de autores monumentais do porte de Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Osman Lins ou até Machado de Assis no século 19.

Por isso, tornou-se comum tratar das questões da ditadura no panfleto, na denúncia pura ou sistemática, ou naquilo que se convencionou chamar de romance-reportagem e romance-denúncia, jornalismo com jeito de literatura que servia, diretamente, aos objetivos políticos. Numa trilha muito pessoal e particular, surgiu o escritor goiano José J. Veiga, aí pela década de 1960, com seus romances metafóricos, de grande qualidade literária, mas hoje basicamente desconhecido dos leitores.

**Sombras de reis barbudos** é um grande romance metafórico ou simbólico, como foi rotulado na época, embora seja um livro da mais alta qualidade. Conta a história de opressão, pânico e falta de liberdade numa cidadezinha do interior, pela ótica de um jovem e, por isso mesmo, ainda mais opressiva. Na falta de material analítico, a crítica chamou-o também de livro fantástico ou de literatura fantástica, embora a rigor não seja uma coisa nem outra. **Sombras de reis barbudos** é apenas um romance, e um romance de alta qualidade artística, como de resto são os romances de Kafka.

Quando Kafka diz na **Metamorfose** que K. acordou transformado num inseto está realizando aquilo que se pode chamar verdadeiramente de obra de arte. Se escrevesse que K. acordou angustiado, humilhado, derrotado, teria feito um bom texto, sem dúvida, mas não passaria de jornalismo ou de ensaio. O ensaio diz as

coisas como elas são, num sentido direto e definitivo, mas a literatura inventa, recria, estabelece tensão artística. Transformar o personagem num inseto faz com que ele atinja um grau superior de interpretação, de invenção e provoca, sem, dúvida, um número imenso de interpretações.

Um homem angustiado e humilhado é só um homem angustiado e humilhado, com força literária, sem dúvida. Mas falta-lhe qualidade artística. A qualidade transformadora. Um inseto é, em si mesmo, um inseto abjeto, nojento; portanto, na visão humana, derrotado, asqueroso. Como imagem, e literatura é imagem, transmite a visão caótica e dramática do homem.

Assim também funciona a obra de Clarice Lispector, cuja força superior está nas imagens e nos símbolos. A personagem de **A paixão segundo G. H.** come e vomita uma barata. Não poderia haver imagem maior para definir o nojo e a rejeição do mundo. Se ela escre-

ve que a personagem vomitava o mundo talvez construísse também um texto muito forte, mas estaria fazendo jornalismo, por mais estranho que pareça.

A literatura se realiza, assim, no plano dos signos e das insinuações. E quando se trata de literatura, é preciso estar atento. Quando escrevi **A história de Bernarda Soledade**, que marca o início da minha vida literária, queria, com certeza, me engajar no Movimento Armorial, mas precisava de elementos para criticar a opressão e o medo, sem necessariamente fazer um discurso jornalístico ou ensaístico. Era, também, e ao meu modo, uma crítica ao regime autoritário vigente. Por isso fui buscar os elementos da cultura popular nordestina. Nada mais enriquecedor e verdadeiro. Segui, de propósito, as lições do mestre Ariano Suassuna, de quem sou discípulo orgulhoso.

Usei, em primeiro lugar, a figura feminina de Bernarda para evitar o lugar-comum do coronelismo

sertanejo, de forma a criar uma imagem do poder e, mais ainda, da sedução do poder. Ao lado dela coloquei outras duas mulheres — Inês e Gabriela, significando aí a liberdade — Inês aparece, quase sempre nua e desafiadora —, e a loucura do sonho e da ilusão — Gabriela é uma velha que atravessa os campos cantando, com os braços levantados, sempre vestida de noiva.

Bernarda impõe o que ela chama de ordem, exige que todas as terras e que todos seus animais sejam seus. Torna-se dona de todos os homens e de todas as mulheres. Além disso, os animais têm vida depois de mortos. Uma história metafórica, que a editora francesa chama agora de "um western brasileiro, com toques de realismo mágico".

O que importa, para mim, é que a literatura, a verdadeira e sagrada literatura, se realiza no plano artístico do simbólico e do metafórico, tornando possível o sonho e a ilusão. ■

## ANEXO F

Julho de 2014

A obra densa, forte e bela de Walther, de Raimundo Carrero

171 • JULHO 2014  
rascunho 15



PALAVRA POR PALAVRA :: RAIMUNDO CARRERO

# A OBRA DENSA, FORTE E BELA DE WALTHER

“A cidade fede horrivelmente devido à putrefação dos corpos dependurados e contamos com a morte para que a vida nos traga suas benesses: mas não é uma beleza o modo como nossas bolsas estão cheias e nossa mesa farta.”

Estas palavras ásperas, fortes e inquietantes encerram o primeiro conto de **O metal de que somos feitos**, de Walther Moreira Santos, um dos vencedores do Prêmio Pernambuco de Literatura, na categoria Contos, e que confirma a força de um dos maiores escritores do Estado, que vive, em exílio voluntário e extremamente silencioso, em Vitória de Santo Antão, de onde sai somente para receber os inúmeros prêmios que marcam sua carreira.

Em princípio pareceu-me um romance, apesar da diversidade das histórias e da força de cada uma de suas palavras. Confundi-me por causa de seu estilo e do desenvolvimento dos textos. Logo percebi o meu equívoco e fui examinar um a um os contos sempre densos e fortes. O escritor recorre também ao narrador plural, sempre muito difícil e desafiante: “De

primeiro, nossos inimigos depuseram nosso rei e em seu lugar coroaram um ditador simpático a eles”.

Observe-se, por exemplo, que os personagens de Walther estão sempre sufocados e, em torno deles, há alguma situação inquietante. E não é apenas neste livro, mas em todos aqueles já publicados e premiados. Há em tudo uma espécie de aflição, de inquietação, de sombra que acompanha o cortejo dos personagens e das histórias. No entanto, mesmo quando recorre a tragédias e a dramas, a odores e a suores, o escritor não perde o traço elegante e sedutor dos seus textos. Sim, a aflição parece ser o traço mais forte de sua narrativa. A aflição e uma espécie de medo subterrâneo que acompanha o reino de suas palavras. Medo, porém, que cede espaço às frases, às orações, aos parágrafos, sempre escritos com muita coragem, com muita firmeza, que é o sinal de sua maturidade, da sua força narrativa.

Raramente se encontra em Pernambuco, ou em outro qualquer estado do Brasil, um escritor com tanta obsessão e certeza. Basta uma

viagem pelos contos deste livro invulgar, a partir mesmo da epígrafe irônica/dramática de Bernard Shaw: “A vida é uma pedra de amolar: desgasta-nos ou Afia-nos, conforme o metal de que somos feitos”.

Não tem sentido, portanto, o silêncio que se faz em torno de um criador de grandes personagens e de situações notáveis, composto por breves enredos sempre cativantes e, não raro, dolorosos. Vale a pena ler e estudar Walther Moreira dos Santos.

O trabalho de Walther abre espaço para uma brevíssima reflexão sobre a arte do conto. O que é o conto? Há muitas definições embora nem sempre precisas como é próprio da definição. Cortázar afirmava que o conto se assemelha a uma luta de boxe, cujo desfecho se dá no primeiro round, por nocaute. Sem dúvida, uma definição muito forte, até mesmo na imagem. Mas nem sempre é assim. A maioria dos contos de Jorge Luis Borges ou de Machado de Assis nem sempre são assim. Pedem reflexão e leveza. O conto sequencial, a que Cortázar se refere, é escrito segundo a técnica de



**O METAL DE QUE SOMOS FEITOS**  
Walther Moreira Santos  
Cape  
178 págs.

cena sobre cena, uma cadeia de fatos em busca de um desfecho. O próprio Cortázar não era rigorosamente assim. Tudo isso nasce daquela ideia de que o escritor deve usar o menor espaço possível para falar da história e dos personagens. Não é bem assim. Usando-se metáforas precisas e reflexões decisivas, um contista pode usar o espaço que lhe pareça mais preciso. Afinal, o campo é amplo para muitos debates e análises. Não existe verdade absoluta na arte — e literatura é sobretudo arte.

Além disso, o conto tem amplas motivações. Pode ser escrito em dois ou três parágrafos, em uma página, em muitas páginas, em diversas páginas. Pode ser apenas um concentrado de poucas palavras, o nocaute a que Cortázar se refere, ou ter 20 ou 30 páginas. Short Story, Short Short, Long Story, como queiram. Em Walther tudo isso é possível. Até porque nele a reflexão se sobrepõe aos fatos. O livro vencedor do prêmio é muito amplo em sugestões, muito variado embora compacto, sem jamais perder a força. Pode-se lê-lo a partir de qualquer um dos contos, e partir em qualquer direção — do começo para o fim, do fim para o começo, do meio para o fim, do meio para o começo — e ele não perderá a força e a beleza com certeza. Um trabalho exemplar, de quem não apenas conhece, mas domina o seu ofício. 📖

### NOTA

O texto *A obra densa, forte e bela de Walther* foi publicado originalmente no suplemento *Pernambuco*, de Recife (PE).

## ANEXO G

Setembro de 2014

O QUE É UM CONTO OU UM BOM TEXTO?, de Raimundo Carrero

173 • SETEMBRO 2014  
rascunho 15



PALAVRA POR PALAVRA :: RAIMUNDO CARRERO

# O QUE É UM CONTO OU UM BOM TEXTO?

A ideia é possibilitar maior intercâmbio literário entre Brasil e Argentina, reunindo um conjunto de autores que abarca diferentes gerações, que resulta num livro nem sempre homogêneo, é claro, ainda que forte e belo. Um livro de contos, mesmo de um único autor, é quase sempre heterogêneo e irregular porque os textos se diferenciam entre si pela tensão, pela intuição, pela técnica e, não raro, pela temática, embora o tema não seja, a rigor, um problema do ficcionista, mesmo quando serve de apoio e, como se diz por aí, de inspiração. Ocorre que, querendo ou não, um autor se identifica melhor com um tema do que com outro. E daí pode surgir uma melhor — ou não — realização. O que sempre importa numa obra de ficção é a forma. O que nem sempre significa frases bem-feitas, objetivas, belas. É muito mais, muito mais mesmo. Uma boa obra de ficção exige não só as frases, mas, acima de tudo, a perfeita construção do personá-

gem, a rigorosa seleção de cenas e a forma como estas cenas são distribuídas num texto. Não basta apenas um bom texto, um bom texto qualquer um pode fazer. Mas a isto deve estar aliada digamos a distribuição das cenas, de forma que o abismo de um instante possa revelar a tragédia de um personagem para, em seguida, possibilitar a sua redenção, até mesmo numa metáfora, num corte, num diálogo, numa frase. Talvez teatrólogos, dramaturgos, diretores, atores e atrizes possam entender melhor isso. Talvez. O profundo conhecimento do teatro de Machado de Assis deu a ele as condições para se transformar no grande romancista que ele é e continuará sendo para sempre. Vejam o exemplo de *Dom Casmurro*. Começa com uma cena de ironia quando o personagem conhece o poeta do trem e faz o leitor acreditar em algo suave, numa narrativa quieta e, quem sabe, inconsequente. Talvez uma digressão. No capítulo seguinte vem o corte dramático, quando o

narrador expõe as verdadeiras razões do drama e introduz o leitor na temática. No terceiro capítulo surge, com traços de inquietação e força, a denúncia que tencionará o leitor, um acorde de metais que anuncia os motivos narrativos.

Neste capítulo 3, mostra seus conhecimentos de teatro quando o narrador cede espaço para que os personagens chamem os personagens para dentro do drama. A princípio José Dias anuncia dona Glória e Bentinho, em seguida dona Glória convoca o mano Cosme. Uns vão chamando os outros e, no final do capítulo, Dona Glória chama Tia Justina. No capítulo 12 — uma das chaves do romance — a mãe chama Capitu e Capitu chama a mãe. O Narrador tradicional é dispensado e é assim a estratégia de Machado, vindas do teatro.

Tudo isso para ilustrar o que chamei de técnicas do autor, através do narrador, para seduzir o leitor, sobretudo o leitor de contos. No livro *Contos em trânsito*, reunindo escritores argentinos de



**CONTOS EM TRÂNSITO**  
- ANTOLOGIA DA  
NARRATIVA ARGENTINA  
Vários  
Alagoosa  
272 págs.

várias gerações — Abelardo Castillo, Marcelo Cohen, Inés Fernández Moreno, Fogwill, Inés Garland Sylvia, Iparraguirre, Alejandra Laurencich, Cláudia Piñero, Pablo Ramos, Eduardo Sacheri, Manuel Soriano, Héctor Taizón, e Hebe Uhart —, encontramos contos bem escritos, muito bem escritos, mas, na maioria das vezes, sem o toque

da montagem da narrativa. Não que seja mediocre, não é disto que falo. Refiro-me àquela qualidade interna que transforma o bom em ótimo, que dá a verdadeira dimensão do humano. Neste livro não faltam textos bons, muito bons. Mas são textos e não contos. O excelente crítico João César de Castro Rocha criou a expressão “produtores de texto” para classificar os escritores contemporâneos que escrevem bem, mas apenas escrevem bem, escrevem muito bem, mas esquecem de ser escritores. Com o que concordo plenamente.

*Contos em trânsito* levou-me a esta reflexão e a este questionamento que faço reiteradas vezes enquanto leio e que me levam a distinguir os escritores dos bons produtores de texto. 📖

#### NOTA

O texto *O que é um conto ou um bom texto?* foi publicado originalmente no suplemento Pernambuco.



PALAVRA POR PALAVRA :: RAIMUNDO CARRERO

TÃO INQUIETANTE E SILENCIOSO  
QUANTO BARTLEBY

O livro de que me ocupo nesta coluna permaneceu tão silencioso e intrigante quanto o personagem que examina: *Bartleby* — **Um espelho possível**. O que poderia parecer natural, não o é de forma alguma. A crítica brasileira tem o hábito de silenciar livros e autores que não estejam na mídia e, por esta razão, perde a oportunidade de revelar novos nomes, ainda promissores, é claro, que estão no nível dos melhores. E o caso deste livro publicado no Recife e que foi jogado no limbo por um desses silêncios constrangedores. Paciência, assim é que se vive no Brasil. E, sem dúvida, assim é que vive a literatura brasileira.

*Bartleby* — **Um espelho possível** nasceu de uma ideia brilhante da escritora Eleonora Castelar, logo aprovada por outras

colegas de ofício. Que ideia? Homenagear o grande escritor Melville com um livro em que várias autoras — ainda que não bafejadas pela fama e pelo sucesso — examinassem a novela *Bartleby*, o **escrivão** em vários pontos de vista, a partir deste possível espelho idealizado pela autora cearense. Depois de várias discussões, os pontos de vista foram distribuídos e todas começaram a examinar a novela pelo enredo, pelo personagem, pela montagem, de forma a examinar todas as técnicas que levaram Melville a compor uma novela tão aparentemente simples, mas complexa na sua leitura. Tenho para mim, contudo, que imensa complexidade de *Bartleby* nasce do fato de não existir um conflito interior — como se dizia antigamente — ou psicológico.

O personagem é apresentado

e desenvolvido por uma única ideia que se repete até a exaustão — a frase “eu preferiria não”, com suas variações. É uma prerrogativa intrigante e inquietante, sem deixar espaço para esclarecimento. E isso basta. É suficiente. Se Melville resolvesse investigar o personagem e assim apresentasse o seu conflito, nada restaria ao leitor ou ao estudioso. Tudo estaria resolvido. Tudo estaria solucionado. Ainda que fosse trabalhado um manancial de inquietações. Neste sentido, revela-se a grande técnica literária: o bom autor não deve nunca esclarecer os fatos, simplesmente deixa que eles se apresentem e se resolvam.

A partir desta inquietação, as escritoras entraram no caminho do estudo e, no mínimo, chegaram a definições bem claras, que exigem o nosso exame. O livro tem também a apresentação de Rejane

Gonçalves, outra escritora de pulso forte e belo, sem esquecer de Rejane Pasqual, Jacira Barros, Telma Brilhante, Cici Araújo, Enaide Vidal, Ivenilde Gusmão, Helena Ferraz, contando também com a contribuição de Heitor Brito, Heleno Melo, Geraldo Mendes Filho e Braz Pereira.

Trata-se, como se percebe, de um livro sofisticado, embora apresentado de forma simples, como deve ser mesmo toda a atividade literária, sobretudo no campo da criação. Embora não seja necessariamente um romance, uma novela ou um conto, a obra justifica, por exemplo, o trabalho de uma oficina literária, onde o estudioso aprende a ler um texto criativo e exercita todas as suas variantes. Talvez tenha ocorrido o silêncio em torno do livro por não se tratar de um estudo acadêmico, com os natu-

rais rigores de uma dissertação ou de uma tese, por exemplo, com os louvores que tudo isso exige.

O que inquieta, todavia, é que um livro deste seja jogado no limbo, sem sequer o necessário registro, que justificaria toda a atual grandeza da literatura pernambucana, embora a literatura seja hoje o primo pobre da “mídia cultural”. O que importa, sobretudo, é que o livro está escrito, escrito e lançado, com a vantagem de revelar grandes nomes para o nosso universo literário. Uma ousadia, sem dúvida, que merece e pede o nosso reconhecimento ou o nosso louvor. ■

## NOTA

O texto *Tão inquietante e silencioso quanto Bartleby* foi publicado originalmente no suplemento *Pernambuco*, de Recife (PE).

## ANEXO I

Novembro de 2014

Palavra evoca o drama e revela o texto, de Raimundo Carrero

novembro de 2014 | rascunho | 29

palavra por palavra | RAIMUNDO CARRERO

# PALAVRA EVOCA O DRAMA E REVELA O TEXTO

A estreia de um artista — em qualquer nível e em qualquer área — é sempre uma aposta, uma busca. Quando escrevi sobre Proust, E. M. Forster destacou que, embora o considerasse notável, não podia fazer dele um definitivo juízo de valor, porque o francês ainda não havia concluído a obra, mesmo que tivesse publicado os primeiros volumes de *Em busca do tempo perdido*. Forster teve, pelo menos, a honestidade e a sinceridade de revelar as suas verdadeiras limitações que são, em síntese, as limitações de todo crítico.

Tudo isso para dizer que a posição do crítico é sempre temerária e exige o máximo de cuidado para não cometer asneiras. Nem o elogio fácil, sem explicações sinceras, nem a crítica inconsequente, muitas vezes cheia de lugares-comuns. No Brasil, Machado de Assis teve que enfrentar este tipo de crítico a partir de Silvio Romero, que se deixava conduzir pela análise impressionista da época, sem conhecer nem investigar as técnicas que o autor de *Dom Casimiro* usava com grande competência, e que, ainda hoje, não foram suficientemente analisadas. Em todo campo artístico — e literatura é sobretudo arte —, o criador não conhece limites nem regras, nem

pode ser reduzido a um esquema. Essa é a verdade absoluta.

No momento em que termino a leitura do romance de estreia de Débora Ferraz, *Enquanto Deus não está olhando*, vencedor do Prêmio Sesc de Literatura 2014, sou tomado de entusiasmo diante desta revelação. Mas contendo os meus adjetivos e procuro investigar, com o máximo de rigor, quais as qualidades desta autora ainda tão jovem. Em princípio, devo destacar que não se trata apenas de um romance de texto, tão em voga no Brasil, o que leva a crítica, em geral, a grandes equívocos: trata-se de um romance de atmosfera, de densa e angustiante atmosfera, representada pela dolorosa busca de Érica, a também jovem personagem que atravessa o romance procurando o pai, que se faz presente apenas nas lembranças, de forma que se revela pelo passado e só através dele. E aí, creio, está a grande qualidade da autora, cuja protagonista está sempre caminhando, caminhando, caminhando.

A primeira frase do livro é forte, muito forte, decisiva: "O fim do mundo chegou cedo desta vez". Sem dúvida, forte e surpre-

endente. Outra das louváveis qualidades de Débora — surpreender e fustigar o leitor com cenas ou frases inesperadas. Para um destes críticos chamados de rigorosos, a frase seguinte poderia conter um elemento inadequado, mas não é bem assim. Vejamos: "Subo a ladeira. A rua de paralelepípedos está deserta apesar de não passar das oito da noite, e à minha volta só as casas pequenas e imóveis, é que, vez por outra, dão qualquer sinal de vida". Compreendo perfeitamente que, ao crítico rigoroso, poderia parecer imprecisa e óbvia a palavra "imóvel". Mas aí a palavra não tem apenas efeito informativo. Ela carrega toda a pressão, toda a força angustiante da personagem martirizada. Não é uma palavra, é um sentimento. Mostra a imobilidade interior da personagem e seu impressionante sufocamento. Toda casa é imóvel, sem dúvida, mas sem que isso seja dito do ponto de vista da personagem, tudo o mais desaba.

Portanto, essa é a diferença inequívoca do que vem a ser texto de personagem e texto de escritor. O escritor nem sempre considera o mundo da personagem, sente-se dono do texto e usa a mão de ferro, que interfere, altera e, embora seja objetivo, joga o personagem para longe. Pode até acertar na palavra — que costuma chamar de exata — mas que exatidão é esta? — e perde o sentimento que dever ser, exatamente, o sentimento do texto. Tudo isso sempre me parece fundamental observar, porque o autor não é dono exclusivo da narrativa, precisa reconhecer o universo interior dos personagens e suas manifestações. 🍷

#### NOTA

O texto *Palavra evoca o drama e revela o texto* foi publicado originalmente no suplemento *Pernambuco*.

palavra por palavra | RAIMUNDO CARRERO

## DRAMA DA ALMA EM CONFLITO

**O**uro de Quipapá, romance do francês Hubert Têzenas, apresenta pelo menos três grandes qualidades narrativas, não muito comuns na ficção tradicional — rapidez, investigação exemplar dos personagens e construção correta dos diálogos —, de forma que o leitor mergulha com todos os sentidos no drama da condição humana, mesmo que o autor nunca se demore na intenção da psicologia dos personagens. Assim, pode-se ler este livro com muito agrado sem cair na armadilha de monólogos ou soliloquios demorados que, muitas vezes, tornam a leitura enfadonha, embora aparentemente sofisticada.

Em certo sentido, pode-se classificá-lo como um romance de personagens, mesmo que a história seja muito forte e atrativa. Desde o início, Alberico Cruz mostra sua decisiva presença narrativa. Mas ele não é apresentado por dividas ou questionamentos. Basta observar o que o personagem tem de mais característico — o olhar atento e apaixonado, que descobre, muitas vezes, as cenas paralelas; e que por isso mesmo nunca coloca o leitor na ação central.

A rapidez é uma das propostas de Italo Calvino para o próximo milênio. Mas o que é, enfim, esta rapidez? Contar, contar, contar e deixar o leitor a ver navios? É preciso ter calma, é

preciso ter calma. Em *O ouro de Quipapá*, Hubert deixa bem clara esta questão.

O texto sem dúvida é rápido, mas usa uma técnica bem contemporânea que seduz o leitor: o olhar do personagem. Isto significa que o narrador privilegia as cenas — mais exatamente, as cenas sobre cenas, numa sequência vertiginosa que vem muito do chamado romance *noir* —, sem a intenção vertical na psicologia dos personagens, evitando que a narrativa se perca em reflexões. Para alcançar esse efeito, Hubert centralizou as ações muito em Alberico Cruz, que se transforma, nesta história de crime na zona da mata de Pernambuco, num protagonista curioso. É uma história de crime, de buscas, de buscas, de obsessão humana.

Aí entra a habilidade técnica do autor, permitindo que o olhar do personagem exerça sua capacidade crítica, sobretudo a crítica social ao seletar — mesmo de soslaio — as condições sociais do homem nordestino e pernambucano, pressionado pelas inescutíveis injustiças, povoado áreas insípidas e situações lamentáveis de existência. Por isso mesmo, chamaria a atenção aqui para mais um dos destaques deste romance escrito por um francês e talvez devido a isso preocupado com as condições às vezes subumanas da existência tão árdua e tão difícil nesta região do pa-

ís. Hubert viveu durante anos nesta área, quando teve ocasião de experimentar a amargura e a força, o destino de cidadãos e de camponeses regionais.

Mesmo assim, do ponto de vista técnico, pode-se destacar que o narrador evita, de forma bem clara, os monólogos que comumente impoem a crítica política ou social, sobretudo de estrangeiros. Verdadeiras ladainhas sofríveis, com ar de sociologia e de ciência política amadora. O olhar crítico que observa uma mulher é o mesmo que examina um conflito social. Sem pausas políticas inúteis. E sem teorias políticas levianas próximas do manual escolar.

É também devido a esta técnica que o narrador constrói Alberico Cruz, este personagem inquietante desde o momento em que sai de casa para trabalhar até se envolver nos acontecimentos que resultarão na história de *O ouro de Quipapá*. A princípio, apenas um cidadão comum, um funcionário que deseja tão somente cumprir suas obrigações naturais, embora também desde o início esteja movido por suas curiosidades e apúdos. A cena em que ele constrói com o olhar, a seu modo, outra personagem, ainda no começo do romance, é muito bem elaborada, verdadeiramente. Contida e elaborada, sem palavras inúteis e sem destaques desnecessários.

Em seguida, e não somente em terceiro lugar, mas com igual importância, vem a construção dos diálogos. Rápidos, incisivos, curtos. Às vezes sem travessão, às vezes com travessão, mas dotados de uma técnica capaz de seduzir o leitor.

Por tudo isso *O ouro de Quipapá* é, com certeza, um grande livro. 



**O OURO DE QUIPAPÁ**  
Hubert Têzenas  
Trad.: Romário Balthazar  
Vozes  
120 págs.

**NOTA**  
O livro *Drama da alma em conflito* foi publicado originalmente no suplemento *Pernambuco*.

ANEXO K  
Fevereiro 2015  
A simplicidade da escrita de Vilela, de Raimundo Carrero

22 | FASCINADO | Janeiro de 2015

palavra por palavra | RAIMUNDO CARRERO

# A SIMPLICIDADE DA ESCRITA NA OBRA DE VILELA

A simplicidade é um dos maiores desafios do ficcionista. Alguns autores fingem uma sofisticação vaidosa que não é outra coisa senão a máscara da incompetência. Existem aqueles que não sabem sequer contar uma história, por mais simples que seja. No entanto, simplicidade não significa mediocridade, linearidade ou pressa de relatório. Até porque há quem confunda narrativa com alinhamento de fatos e de informações.

Por isso percebe-se, com a maior clareza, que os narradores contemporâneos procuram escrever boas frases que resultem em bons textos, em até ótimos textos, mas esquecendo que a ficção lida com o humano, com o questionamento humano e não somente com boas palavras, o que exige maior atenção com o personagem. A pulsião narrativa começa com o personagem e não somente com a palavra, com a frase, com o parágrafo.

O mineiro Luiz Vilela é um dos nomes brasileiros que con-

segue conciliar a qualidade do texto com o caráter do personagem, o que resulta na simplicidade com sofisticação. Não está a questão. Sofisticar não significa apenas criar situações esquisitas, que foram chamadas de vanguarda, de forma a entortar a cabeça do leitor ou a fechar os olhos.

A sofisticação surge desta aproximação do texto com o espírito do personagem, que leva ao tempo psicológico do leitor. Podemos observar, por exemplo, esse breve texto do conto *A feijoadá*, que dá título ao livro:

*As acabou, limpou, com o resto da cerveja, o gosto da boca. Encostou-se então à cadeira e respirou fundo: sentia-se cheio, quase empanturrado. Começa demais. Se desse um arrasto: um arrastozinho só... E então sentia que ele vinha, lá chegando: Oohhhhh... arrastos com vontade.*

Narrativa precisa, correta, justa, com uma boa sequência de frases na variedade da pontuação — pontos, dois pontos, reticências, em que se verifica o

ritmo interior do personagem — que aliás, nem tem nome —, de forma a se integrar no tempo psicológico do leitor, de próprio já agora na expectativa do texto.

A onomatopéia, finalmente, faz o leitor viver com o personagem. Daí a eficiência da narrativa construída na simplicidade com sofisticação. Esta é a razão por que Luiz Vilela é, desde a sua estreia, um dos nossos narradores mais eficientes. E por isso mesmo, um dos nossos maiores escritores.

Além do mais, destaque-se que há, hoje, sobretudo no Brasil, a instalação do que costumamos chamar de estética individual — ou seja, a estética ficcionista que reduz o texto a um único personagem, ou, quando muito, a dois ou três personagens, o que faz com que críticos e até leitores chamem a literatura ficcional de decadente. Absoluta falta de compreensão do fenômeno literário. Não há aí nenhuma decadência, mas uma mudança sistemática de foco narrativo.

A literatura ficcional come-



A FEIJOADÁ E OUTROS CONTOS  
Luiz Vilela  
Rocco 200 páginas

ça, por exemplo, com a poesia e chega ao momento supremo com o romance do século 19, o conhecido século de ouro da ficção com russos, franceses e ingleses disputando a sua melhor qualidade com Dostoiévski, Tolstói, Victor Hugo, Zola, Dickens e outros devotando as almas dos personagens e dando substância ao romance a totalidade do ser. A partir de Rushort, a ficção passa a ser mais artística, mais elaborada, mais próxima da poesia. Escritores do porte de Rushort, Maupassant e Tchekhov transformam pequenas histórias em grandes novelas, com personagens particularizando o texto ficcional, concentrando em si mesmos a densidade da história. Tudo de acordo com a ciência nova e decisiva — a psicologia. Os grandes romances, então, foram perdendo a importância e a totalidade do ser concentrou-se em poucos personagens e, portanto, reduzindo a importância do mundo minabante e com um tempo enorme.

Foi sem dúvida um grande auto e chegou-se a proclamar o fim do romance. Os epaiscos foram pouco a pouco desfeitos até que chegamos ao romance absolutamente técnico ou de vanguarda como se convencionou chamar. Vindo ainda à ficção episódica — isto é, reduzida a um ou dois episódios, quase sem enredo, quase sem intriga, mas agora mostrando-se inteiros no ser, contando até com a influência decisiva da tragédia grega ou do teatro de Shakespeare, com longos monólogos e soliloquios. Assim o conto ganhou força e foi transformado em poema. É o que acontece, hoje, no Brasil, sobretudo com autores do nível e do porte de Luiz Vilela. ☐

NOTA  
O texto A simplicidade da escrita na obra de Vilela foi publicado originalmente no suplemento Romantiques.

palavra por palavra | RAIMUNDO CARRERO

A PALAVRA COMO  
IMAGEM DE CHAPLIN

LUZES DA RIBALTA  
Charlie Chaplin  
Trad.: Henrique de Brito e Almeida  
Companhia das Letras  
270 págs.

Charlie Chaplin está na moda. Foi com ele que aprendemos a destruir a dor, a tortura e o desencanto com o riso. E foi justamente por essa razão — pelo combate da dor com o riso — que os radicalismos esquerdistas atacaram e mataram os cartunistas da revista *Charlie Hebdo*. Os estúpidos, os proscreitos e os mentirosos não suportam uma boa gargalhada, um risinho simples ou um leve deboche.

O combate à dor com o riso nasce na cena de *O grande ditador*, quando Carlitos, militante, brinca com a bunda numa bola gigante, lembrando a estupidez de Hitler no massacre dos judeus. Naquela instante, o todo-poderoso alemão é ridicularizado, escarnecido e humilhado, sem deixar brecha para respostas.

A cena antológica foi muito, muitíssimo lembrada no instante em que os bárbaros saíram o céu de Paris e assassinaram aqueles jornalistas que deram leveza ao grande drama no começo do terceiro milênio: a ação estúpida do fundamentalismo religioso. Um momento histórico de grande angústia, de grande desespero.

É também com uma cena, uma breve e bela cena, que Chaplin marca sua presença na literatura universal, escrita muito antes do filme *Luzes da Ribalta*, e que mostra a sua capacidade de escrever, tanto quanto de fazer cinema. É possível que ele não tenha associado tanto na palavra

quanto na imagem, embora a cena seja extremamente inapfórica, e mostre mais do que diz. Ou seja, produz no leitor o efeito que a imagem causa no espectador.

Nessa cena notável, Teresa Ambrose ou Tatty está tentando o suicídio, mas o narrador nada diz, mostra apenas a cena e os movimentos dela. O leitor vai compreendendo e se deixando seduzir pela imagem correta, tanto quanto acontece no cinema. É assim: "Na penumbra do pôr do sol, conforme a luz dos postes de Londres se tornava mais atrevida contra o céu amarelo-alaranjado, Teresa Ambrose, moça de 19 anos, evasiva-se de vida, afundando no espiguelo de um quato pequeno e miserável nas ruas de Soho". Na incrível habilidade técnica do autor, observa-se que ele substitui a palavra "morreu" pela expressão "evasiva-se de vida", no que pode ser considerado uma fuga lírica, mas na verdade estabelece a leveza da cena. Ali, aquele rigor técnico, ou a exatidão de que tanto se reclama, faz com que o leitor entre na cena pela compreensão, e não pela exposição. Acho apenas desnecessária a idade da personagem, que em nada enriquece o texto, mas empobrece-o pelo excesso de informações, além de desviar a atenção da cena. Em seguida: "Uma janela iluminou o aposento e destacou seus traços pálidos sobre o tapetado; ela estava deitada de costas, um pouco para fora da beirada de uma velha cama de ferro. Uma cascata de cabelos castanhos descia pelo tapetado, ela estava enrolando o rosto angustiado, agora

calmo, exceto pela boca, que tremia de vez em quando". Observe que o único inconveniente ali é o uso do pronome "seu" que, muito ambíguo, confunde o corpo de Teresa com "janela".

"Símbolos de clínicos de trapézia se espalhavam pelo quarto: um frasco vazio de comprimidos para dormir no chão, o sibilar de um jato de gás. Pode-se compreender plenamente que a jovem tentara o suicídio, através da ingestão de comprimidos ou pelo uso do gás." Nada fica dito com clareza.

É claro que se pode dizer que a literatura contemporânea é objetiva, mas cabe ao autor realizar essa objetividade da maneira que lhe parecer correta, desde que seduz o leitor. São questões que estimo sempre em debate, embora alguns críticos não admitam sequer o debate.

Mesmo assim, é preciso destacar que essa novela oferece a Chaplin os elementos para a realização de *Luzes da Ribalta*, com personagens e história muito parecidos.

Na segunda parte da *Guia de cena* que abre a novela, Chaplin abandona a descrição do suicídio — sem falar em suicídio ou em morte — para aprofundar a personagem, expondo o seu passado.

*Tinha, na história, sido uma vida estranha, repleta de frustrações, cujas circunstâncias sérias foram expostas a uma criança sensível, ainda em idade tenra e vulnerável. Ela era esquiada e amuada, caracterizada em*

*parte herdada, mas acrescentada por acontecimentos trágicos e um passado familiar incômodo.*

Aqui há uma mudança radical na técnica narrativa: na primeira parte, o autor trabalha o sentimento dos acontecimentos, envolve e seduz o leitor; na segunda parte, leva o leitor para o fundo do poço emocional.

Em seguida, apresenta outro personagem familiar, que será responsável, por herança, do drama de Terry, e que altera substancialmente a técnica narrativa:

*Seu pai, Charles Ambrose, era tuberculoso, quarto filho de um nobre inglês. Aos 16 anos, Charles fugiu de Eren e cruzou o mar, voltando depois de muitos anos de uma vida precária para se casar com a mãe de Terry, uma barulhenta criada na casa de uma venerável família que marca o período.*

*Charles Ambrose demonstrava certo talento para a poesia, mas seu senso de responsabilidade era digno de pena. Em sua inocência, acreditava que, ao contribuir com versos e ensaios para uma desestimada revista, poderia salvar uma família. Porém, tal meio foi logo esboçada e ele foi forçado a fazer trabalhos paralelos.*

Essa técnica chama-se apresentação do personagem e do tema, deixando o leitor imerso na história.

Não resta dúvida de que, na sua primeira novela, Chaplin já mostra o domínio dessas habilidades. ☞

## ANEXO M

Abril 2015

A humanidade é uma grande banda de rock, de Raimundo Carrero

12 | *FASCINADO* | abril 2015

*palavra por palavra* | RAIMUNDO CARRERO

# A HUMANIDADE É UMA GRANDE BANDA DE ROCK

Não tenham dúvida: a humanidade é sempre uma banda de rock. Numa bela sacada criativa, de quem sabe o que quer e qual caminho tomar, o paulista Wander Shinkaya escreveu o romance *Ascensão e queda*, e com ele venceu o Prêmio Pernambuco de Literatura. Os quatro componentes da banda oferecem as vozes narrativas para a construção da história — se é mesmo que existe uma história ou variações em torno das histórias que, no íntimo, representam improvisação e criatividade —, que o autor trabalha com habilidade e arte, numa criação romanesca cheia de equilíbrio e harmonia. Talvez por conhecer esse forte elemento musical — a harmonia —, o autor compôs, mais do que simplesmente escrever, uma obra de qualidade e, por isso mesmo, vencedora. O autor compreendeu, de cara, que não podia trazer a humanidade para sua narrativa numa voz única, voz de narrador absoluto com mão de bronze, mão de ferro, artificial, bonita, mas ordinária.

A narrativa por vozes insetas e, por isso mesmo, cheia de contradições e de conflitos — as contradições e os conflitos são próprios da vida humana — surge com Dostoiévski, criador da polifonia narrativa, e, mais tarde, com Faulkner. Mas há entre eles diferenças básicas: o russo reúne

as muitas vozes num só texto, o que nem sempre convence o crítico pouco experimentado e sem criatividade suficiente. São muitas as teorias segundo as quais Dostoiévski não escrevia bem. Enquanto isso, o norte-americano opta pela narrativa com vozes distintas e objetivas, que se multiplicam ao longo do romance.

Numa escrita ainda mais rigorosa, Henry James criou a Técnica da Iluminação, que consiste em fazer com que os muitos personagens esclareçam outros personagens através de diversos olhares. Esses pontos de vista podem aparecer em monólogos, soliloquios ou trechos do narrador único e absoluto.

Essa é, na verdade, a grande vantagem dos narradores múltiplos — acabar com o reinado do narrador único e absoluto. Deus todo poderoso e onisciente, que obalece ao autor e unicamente ao autor e nem mesmo ao narrador, ao narrador com mão de ferro, que não só decide pela história, mas sobe na pele pelas palavras. E reina em todas as circunstâncias e situações. São poucos, ou raros, os autores que descobrem que eles não são narradores, mas apenas autores.

Mesmo Flaubert, o francês criador do estilo objetivo, reconheceu a oportunidade das várias vozes narrativas, criando os diálogos entrecruzados, que não são outra coisa senão a presença dos personagens apresentando



ASCENSÃO E QUEDA

Wander Shinkaya

Caga

177 pág.

seus pontos de vista e contando as histórias. Os diálogos entrecruzados aparecem nos capítulos aprícolos de *Madame Bovary*, quando Rodolfo e Emma namoram em meio às chamadas dos leilões. Foi, em princípio, apenas uma experiência depois descoberta em *Educação sentimental*, quando a narrativa é apresentada na voz de dois personagens decisivos na história.

No final do século 20, o prêmio Nobel Mario Vargas Llosa — que sempre trabalha com a multiplicidade de vozes — escreveu o romance *História de Mayta*, revelando o personagem através do ponto de vista de cada um dos outros personagens, de forma a enriquecê-lo e diversificá-lo. As vozes entrecruzadas de Llosa refiram o narrador man-

do e enriquecem a narrativa contemporânea, sempre de modo surpreendente. Aliás, surpresa é uma palavra sempre muito presente na narrativa de *Ascensão e queda*. Surpreende a ascensão da banda, surpreende o modo como a mídia a recebe e a surpreende o suicídio de Johnny. Assim como surpreende o apuro técnico do escritor iniciante. Alí estão as dores e as alegrias humanas, as glórias e os fracassos, a admiração e a inveja. Como se tudo acontecesse numa tragédia grega, com seus monólogos e suas exaltações, seus lamentos e seus gemidos, suas línguas e suas gírias. É verdade que, às vezes, se aproxima muito de Jack Kerouac, mas não são raras os momentos em que se distancia completamente. Sem dúvida, um autor de léxico. Aliás, ele poderia ter escrito um livro mais poético dos beat ou até de Salinger, mas se mostrou cuidadoso e criou o seu estilo, mesmo que ainda reticente.

É neste sentido que o romance de Wander Shinkaya impressiona e torna-se dessa forma o microcosmo da humanidade. Esta humanidade representada por uma banda de rock. 🎸

#### NOTA

O tema da humanidade é uma grande banda de rock foi publicado originalmente no suplemento *Pernambuco*.

# UM DIA DE MORMAÇO PELA CONDE DA BOA VISTA



LEGIÃO ANÔNIMA

João Paulo Parisio

Capa

124 págs.

Para alcançar o equilíbrio entre a realização artística e o conteúdo social para o qual é solicitado, é necessário que o escritor tenha plena consciência dos seus deveres para com a estética e para com a realidade pela qual está envolvido. Sem isso a obra corre o risco de se exilar no Paraíso Perdido da Beleza, ausentando-se do coração selvagem da vida, no dizer de Joyce e Clarice Lispector, ou sucumbir no meramente panfletário, no discurso político entre pobres e ricos, entre derrotados e vitoriosos, que a História já registra e confirma, com grande vantagem.

Esta, parece-me, é a grande batalha que o estreante João Paulo Parisio enfrenta e vence, com grande qualidade, nos contos de *Legião anônima*. Até porque é compreensível, e bastante compreensível, que um jovem escritor se deixe arrebatado pelo drama social, como se verifica em boa parte do seu ótimo livro, reduzindo sua matéria artística ao mero questionamento sócio-anropológico. A matéria-prima de um escritor é, sem dúvida, a sociedade e suas injustiças, mas a realização artística se dá através dos caminhos estéticos, éticos, intuitivos e técnicos.

Foi o que realizou muito ou muitíssimo bem o russo Górkí ao escrever *Mãe*, o grande romance do regime socialista. Ele próprio destaca que sua universidade literária, de onde retirou os temas e assuntos que resultaram no seu trabalho revolucionário, é a vida, com suas belezas e contradições, com doçuras e amargas lições. Mesmo assim o artista precisa sempre investigar os elementos internos da obra para realizá-la integralmente. E que elementos internos são estes? Os personagens, o texto, as cenas, os cenários, os diálogos, ou seja, tudo aquilo que existe na intimidade da obra para que se realize com plenitude, de forma a seduzir o leitor pela Beleza — objeto definitivo de toda obra de arte — assim como o pintor é capaz de seduzir pelos elementos da pintura, a começar, é claro, pela cor ou pelas cores.

Na abertura de *Legião anônima*, João Paulo revela logo esta preocupação com as dores do mundo, trazendo para as páginas iniciais um problema social do corpo que cai na rua da cidade combatido pela fome e pelo esquecimento. Resvala pelo discurso político, mas imediatamente assume o compromisso estético, com frases que se desdobram e que destacam a

intimidade do texto, a necessidade de questionar as sensações humanas para ressaltar o poético à flor da pele, a vertigem do dia em desmaio. Basta ler, agora, estas primeiras palavras:

*Quando em plena Conde da Boa Vista, em meio à visão purgatorial que constituía, emparelhada por edifícios antiquados e soturnos, aquele homem sem nada de extraordinário começou a passar mal, as pessoas não se interessaram.*

O desdobramento das frases começa por situar o personagem na paisagem recifense ou numa Conde da Boa Vista cheia de “edifícios antiquados e soturnos” “em meio à visão purgatorial”, o que humaniza a paisagem integrando aí perfeitamente o personagem que, afinal, não tem nada de extraordinário. O que significa dizer que ele tem, sim, muito de extraordinário, porque se apaga na avenida com “edifícios antiquados e soturnos”.

Um discurso artístico-político-social envolvente e sedutor, que qualifica o personagem não pelo adjetivo, mas pela atmosfera da cidade, como veremos mais adiante.

*Um dia de mormaço numa cidade tropical e livorânea, mas st-*

*tuada em grande parte abaixo do nível do mar, mas quase toda construída sobre paus e mangues avermelhados, volva e meta sem esse efeito sobre alguém num apunhamento de gente como era sempre o caso ali.*

Assim, este conto de abertura, *A boa ação*, é, sem dúvida, representativo deste livro de autor jovem, para quem Lourival Holanda já vem chamando a atenção. E que merece todo o cuidado de quem se inicia nas letras com a vitalidade de um veterano. Com a vantagem de não repetir os erros dos consagrados, revelando as próprias qualidades, e já enriquecendo a literatura pernambucana que já está reclamando sangue novo ficcional, mesmo com uma geração inteira escrevendo, publicando e sendo reconhecida no Brasil e nas inúmeras traduções. João Paulo Parisio é o continuador da ficção pernambucana que se renova e se enriquece a cada instante. 📖

## NOTA

O texto *Um dia de mormaço pela Conde da Boa Vista* foi publicado originalmente no suplemento *Pernambuco*.

*palavra por palavra* | RAIMUNDO CARRERO

# APOIADO NO ABISMO SOBRE O FIO DE ARAME

Um livro em tudo surpreendente. É assim que podemos tentar definir **Colisões bestiais**.

da brasileira Kátia Bandeira de Mello Gerlach. Uma tentativa de definição (tentativa, pois não existe uma definição muito clara), seria dizer que ele é, ao mesmo tempo, belo e caótico, naquele sentido de um caótico estético, onde o horroroso e o monstruoso se alinham à beleza com tanta sutileza que passam a compor o delicado tecido dessa mesma beleza, erguendo, enfim, uma obra que provoca espanto e inquietação. Afinal, conforme Henry Miller, caos é aquilo que a gente não entende. E nem precisa entender, porque na Arte, beleza não é aquilo que se entende, mas o que se admira, com a força de um vulcão soltando lavas aos nossos pés. No caso deste livro de Kátia, basta observar o título, em si mesmo confuso e caótico, acrescido da palavra *Particulares*, entre parênteses, cortada no sufixo — assim: **Colisões bestiais (particulares)** —, revelando uma palavra dentro de outra, abrindo caminho para outro título. Ou seja, um título que se desdobra

em outros títulos, num jogo de espelhos infinito. Jogo de espelhos que se renova e se revigora para criar um tecido literário labiríntico — não se contentando com aquele textinho pequeno-burguês de paletó e gravata, arrumadinho, miudinho, bonitinho, que se parece muito com toalha de linho posta na mesa do domingo, que só ganha verdadeira beleza e vigor quando jogamos cerveja e vinho sobre ela. Talvez um pouco de feijão e muito de caldo de carne. Para quebrar a indolência e a preguiça do domingo sob os sermões de papai e de mamãe.

É assim que deve ser a literatura: um insulto aos domingos preguiçosos, realizando-se plenamente no risco de atravessar o abismo num fio de arame, como destaca Rubem Mauro Machado na orelha do livro. Aliás, livro que tem, ainda, a quarta capa assinada pelo consagrado Gonçalo M. Tavares, o escritor português muitas vezes premiado na Europa, destacando ser este um belíssimo livro: ritmado com a língua que convém à língua: histórias e frases em jazz corrido; jazz alegre. É um livro insolúvel. Por isso mesmo, destacamos que se trata



**COLISÕES BESTIAIS**  
Kátia Bandeira de Mello Gerlach  
Oito e Meio  
180 págs.

de um livro rebelde. Um livro que somente as mentes brilhantes podem produzir. Um dos seus textos mais bem realizados é *Cuspe no aquário*, destacado também por Gonçalo Tavares, de onde podemos pinçar esse curto exemplo:

*Se me perco nas ruas numeradas, zombam de mim? Os peixes morrem nos aquários. Almeno-os nas manhãs. Correm afetos para engolirem o pó granulado de odor marinho, e à tardinha eles já, já morrem. Por*

*vezes, nascem filhos e não sobrevivem, solúveis como os grãos. Difícil distinguir pai e mãe, nadam sem expor o sexo, embora corram uns atrás dos outros com ímpetos em momentos espontâneos e certos. Parecem para a minha redenção: um mecanismo medonho nos liga e transcende.*

Em certo sentido, o livro lembra muito *História de cro-nópios e de famas*, de Cortázar, pela liberdade da criação, absolutamente solta e leve, sem compromissos com as amarras da narração tradicional, principalmente sem a presença daqueles personagens densamente psicológicos, mas comprometidos apenas com a elaboração do texto, em que Kátia se mostra envolvida e firme, fazendo o leitor se deliciar, também envolvido e seduzido, seguindo aquela grandeza que costume mesmo chamar de sedução do leitor, em um ritmo quase sempre leve e rápido, sem paradas para reflexões, em longos monólogos ou soliloquios. Imagino que a autora deve ser uma leitora voraz do autor argentino, de quem herdou a capacidade de brincar com personagens e situações já reveladas em contos do mestre. Sem dúvida, a revelação de uma autora criativa e renovadora.

Percebam, então, que se trata de um texto muito bem escrito, mas sem esse arrumado de moçilas ao vento, de sapatinhos arrumados em calçadas sem buraco. É preciso acreditar sinceramente na literatura para escrever um livro desses. Tão valente e tão forte, pedra de abismo que se destaca em meio à avalanche. Um nome para não esquecer — Kátia Bandeira de Mello Gerlach. Por favor. 🍷

*palavra por palavra* | RAIMUNDO CARREROQUEM CRIA SEGREDOS  
INVENTA PLANOS

Escrever um romance não é só juntar palavras para contar uma boa história. É mais, muito mais, muito mais. Deve-se contar uma boa história, é claro, mas recorrer a técnicas e estratégias narrativas que seduzam o leitor. Com simplicidade e com sofisticação. É o que se aprende desde a *Odisseia*, de Homero, embora a técnica aí seja de epopeia e não de romance burguês, com suas manhas e artimanhas narrativas, cenas e cenários eficazes, diálogos inventivos e entrecruzados, montagem elaborada com cortes psicológicos e discursos metafóricos.

Tudo isso parece somente didática de Oficina Literária, mas não é bem assim. A elaboração técnica da ficção deve ser matéria de estudo e prática de todo escritor que se proponha a enfrentar o humano. Basta verificar agora o livro *Sobre a escrita*, de Stephen King. Sim, o mesmo Stephen King tão criticado e tão despre-

zado por certa crítica oficial pelo fato de vender milhões de exemplares, mais de 300 milhões de livros conforme a imprensa norte-americana. *Sobre a escrita* é um livro em que o autor mostra por que se tornou um escritor do rótulo horror, e oferece conselhos para os iniciantes. Tudo se explica porque a maioria dos escritores modernos dos EUA passou por uma cadeira de Redação Criativa, que nós costumamos chamar de Oficina Literária. As universidades norte-americanas costumam oferecer a cadeira de Redação com escritores consagrados ou professores reconhecidamente competentes nesta área — ou com obras, ou com a celebrada formação de escritores.

Stephen King começa justificando sua preferência pelo horror, narrando fatos fundamentais de sua infância e adolescência, que forjaram sua mente e, em consequência, influenciaram a escolha do tema. Ao mesmo tempo, porém, indica dois



SOBRE A ESCRITA  
Stephen King  
Trad.: Michel Teixeira  
Suma de Letras  
288 págs.

pontos para que o iniciante venha a se tornar um escritor: 1) Ler e escrever muito (tenho para mim que este é ponto decisivo); e 2) A primeira grande oficina literária é a leitura sistemática. Em síntese: ler, ler e ler; escrever, escrever e escrever.

O autor norte-americano apresenta uma relação dos livros e dos escritores que devem ser lidos. Divide a lista em três blocos, que seriam *Essenciais*, *Médios* e *Menores*. Uma re-

lação de livros sempre funciona muito bem, e, no caso de King são centenas, misturando bons, competentes e mediocres. De minha parte, sou mais exigente: "só leia os essenciais, fundamentais e definitivos", que são muitos e muitos. Não perca tempo com qualquer um. Nós já perdemos tempo com leviandade demais. E nunca leia com os olhos — leia sempre com a mente e, se possível, de olhos fechados.

Escreva sempre, todos os dias e na mesma hora, para ter uma mente treinada. Assim como não se deve ler qualquer um, também não se deve escrever de qualquer jeito. Use todo o tempo que tiver para fazer anotações — nomes de personagens, cenas, cenários — e só depois trabalhe o texto, certo de que terá de fazer várias versões.

Em *Sobre a escrita*, King manda que os mediocres sejam lidos para aprender o que não se deve escrever. E cita o caso do romancista mediocre Murray Leinster, que num dos seus livros repete a palavra "arrebataador" várias vezes, concluindo: "até onde sei, nunca usei a palavra 'arrebataador' em qualquer história ou romance. E, se Deus quiser, nunca vou usar".

Quanto à escrita, diz que se deve escrever em lugares especiais, ventilados e iluminados. É o que digo, mostrando que o corpo e a mente devem se acostumar com a escrita, deixando-se conduzir já de forma espontânea. Alerta, ainda, que mesmo escrevendo muito e muito o aprendiz deve parar quando o ato de

escrever se transforma em trabalho. Ou seja, se transforma em obrigação sem alegria. Ele escreve quase sempre pelas manhas, com um número determinado de palavras — e os norte-americanos sempre escrevem contando palavras, como testemunha Irving Wallace no livro sobre o processo criativo *O prêmio*, outro livro de incrível vendagem.

Mas quais seriam as condições objetivas para escrever? King responde:

*Se possível, não tenha televisão em sua sala. Não coloque televisão ou vídeo que possa distraí-lo. Se tiver janela, feche as cortinas ou batze as persianas, desde que elas não deem para uma parede nua. Para qualquer escritor e, em particular, para o iniciante, é aconselhável eliminar todas as distrações possíveis. Quando entrar em seu espaço de escrita e fechar a porta, você já deve ter estabelecido uma mesa diária de trabalho.*

Adiante, King lembra que é impossível se tornar escritor sem o domínio da gramática e sem o domínio de um bom vocabulário. São estas, aliás, as condições essenciais para se tornar escritor, embora nem sempre observadas pelos iniciantes. Lembra, por isso mesmo, que conheceu muitos escritores jovens que não liam nunca, ou, se liam apenas passavam os olhos nos livros. De minha parte, já encontrei muitos autores que diziam não ler para não sofrer influências. ☹

palavra por palavra | RAIMUNDO CARRERO

TODA (BOA) SEDUÇÃO  
EXIGE APURO TÉCNICO

Nos tempos confusos em que vivemos, as questões técnicas, pelo menos no Brasil, tendem a desaparecer.<sup>1</sup> A advertência, em tom de desabafo e desolação, é de Graciliano Ramos em artigo sobre o escritor Diná Silveira de Queiroz, lamentando que os romances no Brasil sejam tão descurados, principalmente na linguagem e na estrutura. Notável defensor das técnicas para a construção artesanal da obra de arte de ficção, ele sempre analisou os livros das contemporâneos, demonstrando conhecimento dos elementos internos da narrativa. O artigo pode ser encontrado nas páginas 162 e 163 do livro *Linhas tortas* (Rocco), e compõe a segunda parte do volume. Ali, o autor de *Angústia* lamenta, justamente, a ausência das técnicas e faz muitas análises curiosas.

Começa destacando a questão da linguagem, reconhecida hoje como a única técnica de destaque na narrativa brasileira. Este começo é fulminante: “O romance de estíria da senhora Diná Silveira de Queiroz merece um ataque. Principalmente, a jovem paulista não escreve bem: ‘Leticia olhou para a fila de pessoas, para a estrada que levava para longe, para lugares escondidos para sempre’”.

E continua: “Eu não devia falar em semelhantes coisas, alu-

dir às escritas floridas da cozinha literária, mostrar ao público a inadversidade de alguém que, no pretexto de duas linhas, meteu a mão na lata das preposições e encareceu um período com repetições desnecessárias”. E reforça com a frase já clássica: “Isto é um simples reparo, feito apenas porque as questões de técnica, nos tempos confusos em que nos encontramos, pelo menos no Brasil, tendem a desaparecer”.

Em outro artigo, desta vez sobre o livro *Porão*, de Newton Freitas, ele mostra como, tecnicamente, o escritor deve montar o personagem. O que diz ele, de alto de sua autoridade de autor consagrado e de crítico embriado, merece de todos nós em qualquer circunstância? “O autor nos mostra a parte externa dos indivíduos. As suas personagens andam bem, falam, mexem-se. Notamos os seus movimentos e vemos onde elas pisam, mas não percebemos o interior delas. Estão atarefadas, evidentemente, não podem pensar direito, mas teria sido bom que os acontecimentos se apresentassem refletidos naqueles espíritos torturados. Seria preferível que, em vez de vermos um soldado empurrando brutalmente os presos por uma escada com o cano duma pistola, sentíssemos as reações que o soldado, a pistola e a escada provocaram na mente dos prisioneiros.” Isto

é técnica absoluta, uma verdadeira oficina literária que explica como um personagem deve ser construído pelo autor, através do narrador, para que o leitor perceba a grandeza da cena. Portanto, uma aula de cena e de personagem, algo que Graciliano realizava muito bem, com a maestria de um estudioso que se tornou um livro de Guimarães Rosa e que, mais tarde, ensinou-o a aperfeiçoar Saramago. Sem técnica, e isto é definitivo, não se escreve uma grande obra. Com a vantagem de que estou aqui falando de dois gênios.

Não adianta falar apenas em inspiração, intuição e estranhamento. É decisivo que o autor conheça e realize as técnicas que o levam a seduzir o leitor.

Mas como é possível realizar esta lição de Graciliano? Vemos em *Viagem sem fim*, por exemplo. Na abertura desse romance, Graciliano usa a técnica do olhar do personagem na posição de narrador — ainda na primeira página identificamos este narrador, com absoluta clareza. Está escrito assim: “Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes”.

Parece, em princípio, apenas uma narrativa exterior, com cenário muito claro, mas está apresentada aí a agonia do personagem — narrativa interior, para resultar a complexidade de Graciliano com relação à montagem

do personagem. Onde estaria a agonia do personagem? Exatamente na humanização do verbo alargado. Cena cinematográfica: planície vermelha com manchas verdes e um verbo enigmático porque o olhar do personagem é que sente os juazeiros alargando as manchas verdes. Como as árvores não têm sentimento, o personagem passa a agonia — fome e cansaço —, num drama que acontecerá mais tarde. Esta frase pertence, claramente, ao menino mais velho que dormia e é castigado por Fabiano, com a batida da farda para que acorde e se levante.

Vejamos como isso fica bem claro, logo diante. Na narrativa do menino:

“Os juazeiros aproximaram-se, rezuraram, sumiram-se.” Genial. Os verbos fazem aflorar o sentimento do personagem.

Em seguida: “O menino mais velho pôs a chorar, sentou-se no chão”. E adiante: “Mas o pequeno esperou acalado, depois sossegou, deitou-se, fechou os olhos”.

A grandeza do autor está no fato de que ele não diz, mas mostra. O fundamental disso tudo é que o autor consciente de sua missão, não só aconselha como realiza. O domínio da técnica, que o Brasil abandonou para contar historinhas de terço e gravata, faz a grande literatura ou apenas a literarura, como nos ensinaram Machado, Guimarães, Clarice e, é claro, Graciliano.

Pape em paz, mestre Grac. Há ainda quem pense em técnicas neste Brasil confuso. 

## NOTA

1 O termo Toda (boa) sedução exige apuro técnico foi publicado originalmente no suplemento *Paranóia*.

palavra por palavra | RAIMUNDO CARRERO

A TÉCNICA DO  
ROMANCE EM  
GRACILIANOGraciliano Ramos  
por Cavalier

A lém da técnica do romance, que cultivou com incrível obstinação conforme afirma em artigos e entrevistas, sobretudo nos livros *Lindas tortas*, *Conversas com Graciliano* e *Garranchos*, o escritor Graciliano Ramos, um dos mais sofisticados da América Latina, era um inquieto experimentalista, sempre procurando encontrar fórmulas novas para escrever seus textos. É verdade que não gostava das metáforas, por

motivos mais políticos do que estéticos, nem admitia o planejamento rigoroso e inalterado da obra de ficção, considerando, no entanto, as questões íntimas do romance que chamava de "elementos essenciais da narrativa".

A crítica sempre procurou passar a ideia de um Graciliano fechado, zangado e difícil, sem abertura para o novo e para a vanguarda. O que não é verdade, em absoluto. Ele experimentava muito, aliás, experimentava demais. No artigo *Visão de Graciliano Ramos*, por exemplo, Otto Maria Campos destaca que a estrutura do romance "excepcionalmente única, com mais de quarenta anos, deve ter sido precedida de vagarosos preparativos de um experimentado, e depois continuou a experimentar sempre. O mesmo amigo comum, Aurélio Buarque de Holanda, chamava-me a atenção para a circunstância de cada uma das obras de Graciliano Ramos representar um tipo diferente de romance. Com efeito, *Cadêlá* é de um Anatole France, *S. Bernardo* é digno de Balzac, *Angústia* tem algo de Marcel Jouhandeau, e *Vidas secas* algo dos romances contistas norte-americanos". Uma constatação no mínimo revolucionária porque revela a busca incessante de Graciliano para encontrar sua voz, seu ritmo, sua pulção, e desmonta a ideia de um escritor sempre fixo, sempre repetitivo, sempre lógico.

Mas isso é incompreensível porque o autor sempre insistiu, em artigos, os caminhos de sua obra, visto apenas como contadística, uma espécie de manifesto sobre os serenos e o seu destino no dorso do mundo. O que impressiona muito porque *Vidas secas* é uma obra revolucionária, a partir da distribuição de capítulos. A respeito da criação deste livro, Graciliano revelou como compôs os personagens: "Os meus

matutos são calados e pensam pouco. Mas sempre devem ter algum pensamento e isto é o que me interessa. Não gastei com eles metáforas ruins que o Nordeste infelizmente produz com abundância. Também não descrevi o pôr do sol, a madrugada, a cheia e o incêndio, que são obrigatórios".

Além de rejeitar esses elementos narrativos que ele chamava de folclóricos e exibicionistas, *Vidas secas* ainda apresenta um elemento narrativo fortemente revolucionário não conhecido na prosa de ficção brasileira: o personagem inominado. Assim nascem o menino mais velho, o menino mais novo e o soldado amarelo, além do animal que pensa: a cadelinha Baleia. Um avanço extraordinário, que fez o romance brasileiro atingir um no-

vo patamar. No lançamento o livro foi muito aplaudido, mas as inovações literárias desconhecidas, até por causa da disputa que havia entre o Regionalismo e o Modernismo, destacando-se equivocadamente que Graciliano seria regionalista.

A qualidade mais destacada do livro é a criação do "romance desmontável". Ele mesmo explica: "A narrativa foi escrita sem ordem. Comecei pelo nono capítulo. Depois vieram o quarto, o terceiro, etc. Aqui ficam as datas em que foram amadurecidos: 'madanga', 16 de julho; 'Tibiano', 22 de agosto; 'cadêlá', 21 de junho; 'santa Vitória', 18 de junho; 'o menino mais novo', 26 de junho; 'o menino mais velho', 8 de julho; 'inverso', 14 de julho; 'testa', 22 de julho; 'baleia', 4 de maio; 'contas', 29 de julho; 'O soldado amarelo', 6 de setembro; 'O mundo coberto de penas', 27 de agosto; e 'Yaga', 6 de outubro". Confirma-se, dessa forma, o experimentalismo e a técnica na obra magistral de Graciliano Ramos.

Em artigos esparsos, Graciliano também destacou uma poética de romance, revelando a importância fundamental do personagem ao centro da narrativa. Eis os três pontos relevantes da poética de Graciliano:

## 1. Personagens

Este é um dos pontos mais importantes da criação literária do autor de *Angústia*. Os personagens somos nós. É o autor deve mostrar a reação do personagem na cena e não apenas seqüestrar o exterior.

## 2. Cenas e cenários

As cenas são decisivas, mas os cenários são dispensáveis. Caso existam, cabe ao narrador permitir que o personagem os interprete.

## 3. Diálogos

Os diálogos devem ser simples e objetivos, próximos da realidade, mas sem imitação.

Graciliano frequentemente escrevia textos para colonistas literários, revelando suas preocupações técnicas. Esses textos agora estão reunidos nos livros *Conversas com Graciliano* e *Garranchos*. A respeito de criação de personagens, recomenda-se a leitura do livro *Viveres das Alagoas*, onde se destacam os capítulos *Lábrio* e *Ciríaco*. Impressiona o fato de um escritor criado no Sertão das Alagoas tenha sido tão sofisticado a respeito do romance moderno e contemporâneo. ■

## NOTA

O texto é baseado no romance em Graciliano foi publicado originalmente no suplemento *Rascunho*.

## **ANEXO S: A metamorfose: a história de uma metáfora, de Raimundo Carrero Outubro 2015**

Este é um mundo kafkiano. A frase, de tão repetida, elogiada e ressaltada em todos os lugares, tornou-se medíocre. A culpa, óbvio, não é de Kafka, mas a sua influência é imperativa. Não se pode negar a sua força e a sua precisão a partir daquele início exemplar de *A metamorfose*, um achado literário mais do que uma expressão filosófica. Sim, porque a novela é absolutamente literária, criada com base no ponto de vista filosófico do autor, através do narrador, porque assim são os elementos essenciais da narrativa, conforme expressão de Graciliano Ramos, um dos escritores mais técnicos do Brasil. Aí se destaca, sem dúvida, a diferença fundamental entre a ficção, produzida como obra de arte, portanto compromissada com a estética e a invenção, e o texto ensaístico ou jornalístico, que visa, sobretudo, a precisão. No ensaio ou no jornalismo, o narrador poderia escrever uma frase — ou um jogo de frases — correta, bela, incisiva. Na ficção, os escritores têm a liberdade de investir em metáforas, símbolos e imagens, de forma a criar com visibilidade e força, ainda que abra caminho para interpretações.

Começar uma história é sempre um problema. Para a maioria, a primeira frase é o segredo; para outros, é preciso encontrar o ritmo — denso ou leve — e o clima narrativo. O exemplo mais eloquente é, sem dúvida, o começo de *A metamorfose* de Kafka, que coloca o leitor imediatamente dentro da história.

“Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso”, proclama o narrador, impiedoso e franco, metafórico, numa imagem dolorosa, cuja credibilidade está ligada ao mundo interno da ficção e não à realidade concreta. O ensaísta diria: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, sentia-se maltratado, humilhado e ofendido”. Sem dúvida um belo começo, bem escrito e simples, mas não é literatura. A literatura reclama invenção e beleza, metáfora e imagens, já disse. E, através dela, provoca e inquieta o leitor.

E ainda mais, a novela não tem um único narrador, como parece ter, mas um narrador em terceira pessoa, outro em primeira pessoa — o próprio Gregor Samsa — e outros tantos narradores dissimulados, como se verá daqui pra frente.

Mais claro ainda:

Terceira pessoa: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso”.

Ainda terceira pessoa — “estava deitado sobre suas costas duras feito couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas numerosas pernas, lamentavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante dos seus olhos”.

Narrativa em falsa terceira pessoa — quem viu? E o que viu? Gregor Samsa, que passa a narrar dizendo o que viu, mas o narrador dá-lhe uma terceira pessoa que, no entanto, é falsa. Estas são as técnicas narrativas que enriquecem a obra de ficção com artesanato exemplar.

Grito primal interno — “O que aconteceu comigo? — pensou”. Gregor pensa e grita porque viu, assombrado.

Outra frase incisiva do narrador para que o leitor, inteiramente seduzido, entre no plano do real, mostrando dois planos bem definidos — o fantástico em todo primeiro parágrafo e concreto ou real em todo segundo parágrafo.

É uma riqueza muito grande de técnicas e de movimentos presente no livro, de forma que o leitor não se sente enganado, mas permanece todo o tempo seduzido. Podemos dizer então que a narrativa começa na terceira pessoa, passa para a falsa terceira pessoa porque é o personagem que, indiretamente, narra o que vê. Vejam que predomina no narrador o verbo “ver”. Isto é, depois de anunciar, indiretamente, que Gregor Samsa acordou transformado num inseto, diz que ele levanta a cabeça e vê o corpo novo, portanto a narrativa é em falsa terceira pessoa porque se trata de Gregor Samsa narrando com os olhos e, ao se ver monstruoso, pergunta gritando — “O que aconteceu comigo?”.

Didaticamente: “O que aconteceu comigo? — pensou”.

Observem bem, no princípio, o narrador apresenta o personagem — narrativa em terceira pessoa — e coloca nele o peso do olhar — viu —, que dá maior credibilidade ao conflito. A narrativa deixa de ser indireta — na terceira pessoa —, para assumir a falsa terceira pessoa, fornecendo os elementos decisivos com incrível credibilidade. Numa única frase, o autor faz com que a narrativa deixe de ser indireta e passe a ser direta e, mais uma vez, verdadeira, sob a voz do olhar narrativo.

Logo em seguida Kafka dá um corte no clima psicológico, numa frase ainda mais curta em terceira pessoa, puxando o leitor para o real.

Rápido e ligeiro, definitivo: “Não era um sonho”. E em seguida mostra um cenário natural — que chama o olhar do leitor — sem renunciar, contudo, à metáfora e ao olhar de Samsa, o que se reforça agora no segundo parágrafo: “Não era um sonho. Seu quarto, um autêntico quarto humano, só que um pouco pequeno demais, permanecia calmo entre as quatro paredes bem conhecidas. Sobre a mesa, na qual se espalhava, desempacotado, um mostruário de tecidos — Samsa era caixeiro-viajante — pendia a imagem que ele havia recortado fazia pouco tempo de uma revista ilustrada e colocado numa bela moldura dramática. Representava uma dama de chapéu e estola de pele que, sensata em posição ereta, erguia ao encontro do espectador um pesado regalo também de pele, no qual desaparecia todo o seu antebraço”.

Podemos imaginar então que Kafka deve ter feito a primeira redação e percebeu que podia provocar o tempo psicológico do leitor trazendo a informação concreta do recorte da revista — sem dúvida uma metáfora —, localizando assim o quarto real para localizar verdadeiramente o lugar onde está o personagem e a sua realidade, reafirmada com a imagem do tempo turvo. Isso tudo mostra as etapas da criação literária. Os cortes narrativos são fundamentais, mas Kafka faz tudo isso através dos elementos narrativos literários e só depois recorre ao discurso de Gregor, marcado por travessão, sem aspas. Vejamos:

— Que tal se eu continuasse dormindo mais um pouco e esquecesse todas essas tolices? — pensou, mas isso era completamente irrealizável, pois estava habituado a dormir do lado direito, e no seu estado atual não conseguia se colocar nessa posição. Qualquer que fosse a força com que se jogava para o lado direito, balançava sempre de volta à postura de costas. Tentou isso umas cem vezes, fechando os olhos para não ter de enxergar as pernas desordenadamente agitadas, e só desistiu quando começou a sentir do lado uma dor nunca experimentada, leve e surda...

— Ah, meu Deus — pensou — que profissão cansativa eu escolhi. Entra dia, sai dia — viajando. A excitação comercial é muito maior na sede da firma, e além disso me importa esta cansaça de viajar; a preocupação com a troca de trens, as refeições irregulares e ruins, um convívio humano que muda sempre, jamais perdura, nunca se torna caloroso. O diabo carregue tudo isso.

A partir daí se estabelece um tenso diálogo entre o personagem e o narrador, o que torna a narrativa mais ágil, enfocando-se a existência humana, embora com forte destaque para a técnica literária, justificando a convicção de que Kafka era, sobretudo, um Flaubert

do século 20, com profundo domínio da narrativa, o que justifica o novelista. Isto é decisivo: o que qualifica o autor é sua capacidade de inventar e de criar, e não apenas para debater filosofia. O que faz a literatura é a literatura, mesmo reunindo os diversos saberes.

## **ANEXO T**

**Dezembro 2015 - Texto publicado na edição #188**

**A denúncia**, de Raimundo Carrero

Todos nós sabemos — os analistas dizem até a exaustão — que Machado de Assis usava as técnicas da dissimulação e da ambiguidade para seduzir o leitor. Tudo bem, concordamos plenamente. Mas como ele faz isso? Porque no campo das artes não vale apenas o que — o que pertence ao campo das ciências — mas o como. Vamos nos deter no fantasioso III capítulo do Dom Casmurro — A denúncia —, com rápida passagem pelos XI e XII capítulos — para explicar melhor o nosso ponto de vista técnico. Começa que para alcançar alto nível estético-literário — que Machado aprendeu estudando os ingleses — o “Bruxo” inscreve o Dom Casmurro no título quando o romance enfoca Capitu e Bentinho. Fernando Sabino compreendeu este aspecto com tanta clareza que reescreveu o romance com título: O amor de Capitu, sugerindo que se trata de Escobar, com dois narradores — Casmurro e Bentinho.

Mas ainda mais sedutor é o capítulo III, sempre considerado o capítulo-chave na narrativa, o que é mesmo por causa da incrível habilidade do autor em seduzir e iludir. Para não dizer mentir. Sem dúvida. Aí o narrador apresenta o tema e os personagens mais importantes do romance, com várias sugestões técnicas — que não são regras. Técnicas são apenas indicações de caminhos que reforçam a imensa qualidade dos grandes criadores, sendo Flaubert o mais competente, o mesmo Flaubert que tirou a narrativa do mero caminho linear e óbvio de contação de histórias — não devemos esquecer que Flaubert dava tanta importância às técnicas que dizia: “até um pé de coentro pode resultar num grande romance, basta observar as técnicas” —, dando-lhe a dignidade da obra de arte, numa altura que antes era dada apenas ao Poema. Assim mudou completamente a rota do romance, da novela e do conto. Flaubert é o criador do discurso indireto livre, do diálogo entrecruzado, do narrador múltiplo, do pretérito imperfeito como verbo sem tempo e espaço, e de outras técnicas sofisticadíssimas. Além disso, é incorreto chamar as técnicas de regras, são sugestões e caminhos já realizados e indicados pelos clássicos e consagrados...

Nos capítulos I e II, sobretudo e principalmente no capítulo I, o personagem narrador procura convencer o leitor, com muita ênfase, que se chama Dom Casmurro, alcunha que lhe fora dada pelo poeta do trem — Bentinho é também uma alcunha, um apelido carinhoso em família. O nome, na verdade, é Bento Santiago. No III capítulo ocorre uma sutilíssima mudança sobretudo para o leitor descuidado, preocupado apenas e meramente com a história. Deixa de ser Dom Casmurro; agora é Bentinho. Mais do que uma técnica, trata-se de um truque de mágico. Algo como dizer assim: “Não me chamem de Dom Casmurro, eu sou Bentinho”. O leitor ingênuo pode perguntar: Dom Casmurro não é Bentinho? E Bentinho não é Dom Casmurro? Como isso ocorre? Não, Bentinho não é Dom Casmurro e Dom Casmurro não é Bentinho. O narrador mostra isso com muita clareza. Bentinho é um jovem ingênuo, às vezes desconfiado, peito aberto ao vento, amante, admirador da amada, e Dom Casmurro é um velho sisudo, calado, ofendido, maltratado pelas suas próprias desconfianças, azedo.

Dom Casmurro entra no romance pela voz do Próprio Casmurro, mas Bentinho aparece pela voz de outro personagem. Está escrito na abertura do capítulo em exame:

Alguns elementos podem ser observados para se examinar tecnicamente a sedução do leitor.

Ia a entrar na sala de visitas, quando ouvi proferir o meu nome e escondi-me atrás da porta. A rua era a da Rua de Matacavalos, o mês novembro, o ano é que é um tanto remoto, mas eu não hei de trocar as datas à minha vida só para agradar às pessoas que não amam histórias velhas; o ano era de 1857.

— D. Glória, a senhora persiste na ideia de meter o nosso o Bentinho no Seminário? É mais que tempo, e já agora pode haver uma dificuldade.

— Que dificuldade?

Mamãe quis saber o que era. José Dias, depois de alguns instantes de concentração, veio ver se havia alguém no corredor; não deu por mim, voltou e, disse que a dificuldade estava na casa ao pé, a gente do Pádua.

— A gente do Pádua?

A sedução

Alguns elementos podem ser observados para se examinar tecnicamente a sedução do leitor. Em primeiro lugar, a sutilíssima mudança do nome Dom Casmurro que agora é Bentinho, mesmo que o leitor não perceba por distração. E o novo nome de Bentinho, que percorrerá toda a história, não foi nomeado pelo personagem-narrador, mas por outro personagem que o leitor não sabe ainda de quem se trata. Outra sutil alteração. Mais adiante, vamos perceber que Bentinho entra no romance pela voz de José Dias, o grande mau-caráter da literatura brasileira.

Mesmo assim, a grande mudança, a definitiva sedução do leitor, está no detalhe aparentemente insignificante: “José Dias, depois de alguns instantes de concentração, veio ver se havia alguém no corredor; não deu por mim, e abafando a voz...” Em princípio, é razoável dizer que “José Dias... não deu por mim...” porque o menino estava “atrás da porta”, conforme diz no começo do capítulo. Mas esta é a verdade? É verdade que Bentinho está atrás da porta?

Machado de Assis, através do narrador, faz um jogo em segundos: Bentinho — e não Dom Casmurro, embora o leitor confunda as coisas, com leveza e simulação — Sim, até aí é a verdade, mas Bentinho não ficou para ouvir a conversa, esta conversa que é definitiva para o romance — Dom Casmurro conta, mas Bentinho fugiu. E fugiu só por um instante, porque Dom Casmurro some definitivamente. O que estabelece a ambiguidade narrativa de Machado neste romance é este jogo do duplo — Dom Casmurro/Bentinho. No capítulo XI, o personagem-narrador afirma: “Tão depressa vi desaparecer o agregado no corredor deixei o esconderijo, e corri à varanda ao fundo...”

Aí está a chave do romance. Bentinho não ouviu aquela conversa em que Capitu é apresentada como uma menina desmiolada, que carregava o menino angelical para os cantos da casa. Ele corre para a “varanda ao fundo” e ouviu, lá de longe, apenas murmúrios, falas desencontradas, palavras soltas, como está escrito também no XI capítulo:

Parei na varanda; ia tonto, atordoado, as pernas bambas, o coração parecendo querer sair-me pela boca fora. Não me atrevia descer à chácara e passar ao quintal vizinho. Comecei a andar de um lado a outro, estacando para amparar-me; e andava outra vez e estacava. Vozes confusas repetiam o discurso de José Dias:

“Em segredinhos...”

“Sempre juntos...”

“Se eles pegam de namoro...”

Fica evidente, portanto, que Machado estava consciente de sua estratégica técnica — sendo metade Dom Casmurro, a outra metade Bentinho.

Esta é uma estratégia curiosa porque se percebe, com facilidade, que o personagem-narrador usa o III capítulo como uma espécie de tribunal de Família para acusar Capitu, e para demonstrar que aos 15 anos a menina tinha hábitos dissolutos, sobretudo para a época da história.

Nunca concordamos em chamar de mentira a estratégia do narrador para seduzir o leitor, embora ela esteja bem presente. O narrador sutilmente muda o nome do personagem de Dom Casmurro para Bentinho, nomeado pela voz de outro personagem:

o José Dias — e se esconde atrás da porta mas logo corre para a varanda ao fundo. O que demonstra, com clareza, que ele não ouviu a conversa — decisiva para o romance.

Além disso, temos aí um dado importantíssimo: neste momento, Dom Casmurro desaparece, fisicamente, do romance para só retornar no capítulo 145, fim do livro, segundo afirmação do próprio personagem. Nesse capítulo, ele recebe a visita do filho Ezequiel, que julga ser filho de Escobar e Capitu. A princípio não quer recebê-lo. Depois decide ir ao seu encontro na sala. Assim está escrito no capítulo 145: “Quando saí do quarto, tomei ares de pai, um pai entre manso e crespo, metade Dom Casmurro”.

#### Estratégia

Fica evidente, portanto, que Machado estava consciente de sua estratégica técnica — sendo metade Dom Casmurro, a outra metade Bentinho. Claramente a técnica do duplo, que a psicanálise tanto conhece e estuda.

Naquele instante inicial, Dom Casmurro saiu da narrativa, cedendo lugar a Bentinho. Agora Dom Casmurro volta — não é sem motivo que o capítulo 145 chama-se O regresso, dando a entender que é o regresso de Ezequiel. Tudo dentro da dissimulação, da ambiguidade e da sedução de Machado. Genial, é claro. Machado é tudo isso, sem dúvida. Mas cabe ao estudioso da narrativa descobrir o como, a maneira de construir um romance um conto, uma novela. Não basta dizer que Machado é Bruxo, tem que descobrir a bruxaria para que o estudante ou iniciante possam também descobrir seus caminhos, palavra por palavra. É um caminho, não único e excludente, mas necessário e apaixonante.

Retornamos ainda ao III capítulo para demonstrar que também, habilmente, sutilmente, Machado dispensa o narrador aí para que os personagens tenham autonomia e não só conduzam, mas organizem a narrativa.

É José Dias, ainda inominado, quem traz d. Glória e Bentinho para a narrativa, enquanto apresenta Capitu, não pelo nome, sequer pelo apelido que carregará pelo romance afora, mas por uma referência depreciativa — e aí já começa a desclassificá-la: “A filha do Tartaruga”. Feito quem diz: “Aquele sem nome”, que nem merece ter um nome; um pouco mais adiante acrescenta: “A pequena é uma desmiolada”. Trata-se de uma menina de 14 anos e o leitor conhece, enfaticamente, como alguém desprezível. A partir daí o leitor passa a fazer parte deste Tribunal que julga Capitu...

Glória, que defende a menina, mesmo sem ênfase, pede a ajuda do Mano Cosme, que passa a ser o advogado de defesa, com um acanhado: “Mano Cosme, você que acha?”.

Mais adiante todos terão direito a, pelo menos, um capítulo para apresentação narrativa, o que leva a uma digressão longa a distanciar todo o centro narrativo. Prima Justina é chamada pelo Mano Cosme: “Você que acha, prima Justina?”.

Sem dúvida, obra de um ilusionista que seduz o leitor pela estratégia dos “elementos essenciais da narrativa”, segundo a expressão de Graciliano Ramos.