



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LIDIA BARROSO GOMES CASTRO

**LITERATURA E JORNALISMO: ENTREVISTA E NOTÍCIA EM *PARABÉLUM*, DE
GILMAR DE CARVALHO**

FORTALEZA

2019

LIDIA BARROSO GOMES CASTRO

LITERATURA E JORNALISMO: ENTREVISTA E NOTÍCIA EM *PARABÉLUM*, DE
GILMAR DE CARVALHO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^ª. Dr.^ª Odalice de Castro Silva.

FORTALEZA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- C3511 Castro, Lídia Barroso Gomes.
Literatura e jornalismo : entrevista e notícia em Parábélum / Lídia Barroso Gomes Castro. – 2019.
230 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2019.
Orientação: Profa. Dra. Odalice de Castro Silva.

1. Literatura . 2. Jornalismo. 3. Parábélum. 4. Entrevista e notícia. I. Título.

CDD 400

LIDIA BARROSO GOMES CASTRO

LITERATURA E JORNALISMO: ENTREVISTA E NOTÍCIA EM *PARABÉLUM*, DE
GILMAR DE CARVALHO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^ª. Dr.^a Odalice de Castro Silva.

Aprovada em: __/__/__.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Odalice de Castro Silva (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Eduardo Chaves Ribeiro da Luz
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. José Leite de Oliveira Junior
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Ao autor da minha fé, DEUS.

Ao meu avô materno, Pedro Militão Barroso
(1915-1982), pelo legado que nos deixou, o
amor aos livros.

À minha mãe Zilca Barroso Gomes, que guiou
os meus primeiros passos no mundo da leitura.

À inesquecível Professora Doutora Odalice de
Castro Silva, por sua dedicação e amor ao
saber.

Aos heróis anônimos.

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, a Deus pela vida e por todas as minhas realizações. A Ele, a honra e a glória sempre!

À CAPES, pelo apoio financeiro tão necessário aos pesquisadores.

Aos presidentes Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, aos quais sou eternamente grata por terem dado condições financeiras à filha de um casal de agricultores a conquistar o título de Mestre em Letras.

Às inúmeras pessoas que contribuíram para que este projeto se tornasse realidade.

Aos pais, aos irmãos, aos tios (especialmente Rute e Paulinho), aos primos, às avós (tanto as de laços sanguíneos como aquelas que a vida me deu de presente).

Ao meu esposo Ricardo Augusto, pelo amor e companheirismo, o ombro amigo de todas as horas.

Aos meus professores da graduação e da pós-graduação do Curso de Letras da UFC.

Aos funcionários da secretaria da Pós-Graduação em Letras, aos meus colegas, de graduação e pós-graduação, com os quais pude compartilhar minhas experiências acadêmicas e com eles também aprendi.

Ao Acervo do Escritor Cearense da Biblioteca de Ciências Humanas da UFC (AEC) e à Professora Doutora Neuma Cavalcante, pela confiança depositada em mim durante esses dez anos de amizade, cuidado e amor, aos bolsistas do AEC.

Ao Professor Doutor Gilmar de Carvalho, por me nomear como curadora de seu arquivo pessoal, mas sobretudo, pela amizade e confiança singulares.

Aos funcionários da Biblioteca de Ciências Humanas da UFC, em especial à Diretora Ana Elizabeth Albuquerque Maia, que me ensinou a procurar os livros nas estantes, quando eu entrei para o Curso de Letras, em 2008, e que sempre me recebeu com o mesmo amor e sorriso durante esses dez anos de convivência.

Ao Diretor do Sistema de Bibliotecas da UFC, Pastor Francisco Jonatan Soares, pelas orações.

Ao Projeto de Extensão *Iluminuras: Literatura e Bordado*, pelas amizades sinceras e pelos momentos de alegria, e ao Grupo de Pesquisa Espaços de Leitura: Cânones e Bibliotecas.

À banca examinadora.

À inesquecível Professora Odalice de Castro Silva, a quem não me canso de agradecer por dedicar o seu precioso tempo à orientação dos seus alunos e por sempre nos incentivar à pesquisa e acreditar que somos capazes.

“Porque herói é todo aquele que resiste a um
cotidiano e isso já foi dito antes [...]”
(CARVALHO, 1977, p. 231)

RESUMO

Esta pesquisa examina, sob uma perspectiva comparatista, a obra *Parabélum* (1977), do escritor e jornalista cearense Gilmar de Carvalho (1949-), no contexto de sua criação, entre o final da década de 1960 e meados dos anos de 1970. Neste trabalho, serão analisados os gêneros “Entrevista e Notícia” como possibilidades de leitura do romance, observadas no arquivo pessoal do escritor, doado ao Acervo do Escritor Cearense da Biblioteca de Ciências Humanas (UFC), em 2009. Em *Parabélum*, a entrevista ocorre no fragmento “Entre os Doutores 2”, que leva o leitor a conhecer o personagem “herói” e ao questionamento quanto às semelhanças de sua personalidade com a do próprio escritor. Para fundamentar esta análise, foram consideradas as discussões de Leonor Arfuch, em *La entrevista, una invención dialógica* ([1995] 2010), que entende o conceito de entrevista como uma estrutura dialógica, conforme Mikhail Bakhtin (1895-1975), e, de Cremilda Medina, *Entrevista: o diálogo possível* (1995). Quanto à análise das notícias, destaca-se o estudo de Cremilda Medina, *Notícia: um produto à venda* (1978), que examina as notícias da década de 1970, publicadas pelos grandes jornais no Brasil, como o *Jornal da Tarde*, *O Globo*, *Jornal do Brasil*, *Folha de S. Paulo* e o *Correio da Manhã*, e busca compreender a formulação verbal da mensagem jornalística. A notícia, em *Parabélum*, será observada a partir dos fragmentos retirados de jornais, os quais foram inseridos no romance, levando o leitor a identificar os acontecimentos históricos, assim como a estrutura da informação jornalística, no que diz respeito à lógica da pirâmide invertida, o que possibilitou a análise do último fragmento do livro “Cronologia”. Para a análise dos aspectos da narrativa literária, sobretudo, do romance contemporâneo, destaca-se o texto “O romance: história e sistema de um gênero literário”, de Vitor Manuel de Aguiar e Silva. Os aspectos histórico, político, econômico e sociocultural das décadas de 1960-1970, no Brasil, foram examinados a partir da leitura dos ensaios de Edgar Morin, publicados em *Maio de 68: a brecha* (2018), do prefácio de Marilena Chauí à edição brasileira do livro mencionado e *1968: o ano que não terminou*, de Zuenir Ventura (2015). Ainda, de Edgar Morin, foram discutidos *Cultura de Massas no século XX: o espírito do tempo* (1975) e *Cultura de Massas no século XX: necrose* (2006). Acrescentam-se ainda, de Antonio Candido (2000), o ensaio “Literatura e vida social”, e outros autores. Para a atualização de algumas questões históricas e literárias, foram realizadas duas entrevistas com o escritor e jornalista Gilmar de Carvalho. Diante disso, a escrita e leitura de *Parabélum* nos leva a compreender a ficção como transformação de relatos e memórias as quais são também do leitor.

Palavras-chave: Literatura e Jornalismo. *Parabélum*. Entrevista e Notícia.

RESUMEN

Esta investigación examina, dentro de los métodos comparatistas, la obra *Parabélum* (1977), del escritor y periodista cearense Gilmar de Carvalho (1949-), en el contexto de su composición poética, ubicado entre el final de la década de 1960 y mediados de los años de 1970. Este estudio analiza los géneros “Entrevista y Noticia”, como posibilidades de lectura en *Parabélum*, examinadas a partir del archivo personal del escritor, donado al Acervo do Escritor Cearense da Biblioteca de Ciências Humanas (UFC), en 2009. En la novela la entrevista es el encuentro del personaje con el narrador observada en el fragmento “Entre os Doutores 2”, lo que contribuye para que el lector conozca el personaje “herói” y haga el cuestionamiento de sus semejanzas de personalidad con la del escritor – reportero en búsqueda de informaciones en campo – un diálogo posible, experiencia común entre entrevistador y entrevistado. Para este análisis, fueron consideradas las discusiones de *La entrevista, una invención dialógica* ([1995] 2010), de Leonor Arfuch, que discurre el concepto de entrevista según el dialogismo de Mikhail Bakhtin (1895-1975), y *Entrevista: o diálogo possível* (1995), de Cremilda Medina. En el análisis de las noticias, se ha considerado *Notícia: um produto à venda* (1978), de Cremilda Medina, que examina noticias de la década de 1970, publicadas por los grandes periódicos brasileños: *Jornal da Tarde*, *O Globo*, *Jornal do Brasil*, *O Estado*, *Folha de S. Paulo* y *Correio da Manhã*, lo que nos ayuda a comprender la formulación verbal del mensaje periodístico. En *Parabélum*, la noticia será observada a partir de fragmentos extraídos de periódicos, los cuales fueron inseridos en la novela de forma que el lector cuestione los acontecimientos históricos y también la información periodística, como la lógica de la pirámide invertida. Ello posibilitó aun el análisis del último fragmento del libro “Cronologia”. Para ello, fue considerado el manuscrito “Cronologia”, examinado en paralelo al fragmento “Cronologia”, parte final del libro. El análisis de los aspectos narrativos literarios de la novela, fue hecho a partir del texto “O romance: história e sistema de um gênero literário”, de Vitor Manuel de Aguiar e Silva. Esta investigación incluye el contexto histórico, político, económico y sociocultural de las décadas 1960-1970 en Brasil. Fueron considerados aun los ensayos de Edgar Morin publicados en el libro *Maio de 68: a brecha* (2018), el prefácio de Marilena Chauí a la edición brasileña de la misma obra. Aun, de Edgar Morin, *Cultura de Massas no século XX: o espírito do tempo* (1975) y *Cultura de Massas no século XX: necrose* (2006), de Zuenir Ventura, *1968: o ano que não terminou* (2015). Añadimos, de Antonio Candido (2000), el ensayo “Literatura e vida social”, además de otros autores. Para que fueran actualizadas algunas de las cuestiones realacionadas a la historia de

Brasil y la literatura, realizamos dos entrevistas con Gilmar de Carvalho. Así, la escrita y lectura de *Parabélum* nos permite comprender la ficción como transformación de relatos y memorias las cuales son también del lector.

Palabras clave: Literatura y Periodismo. *Parabélum*. Entrevista y Noticia.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
1.1 História do Acervo do Escritor Cearense da Biblioteca de Ciências Humanas da UFC (AEC).....	15
1.2 O Arquivo Pessoal de Gilmar de Carvalho: espaço de memória da UFC.....	16
1.3 O Jornal no Arquivo de Gilmar de Carvalho	19
1.4 <i>Parabélum</i>: 40 anos	23
1.5 Uma proposta comparatista: literatura e jornalismo	25
2 CRIAÇÃO DAS ESCOLAS – O QUE MUDA NO JORNALISMO?.....	28
2.1 Origens da atividade jornalística e a criação das Escolas de Jornalismo no Brasil... 28	
2.2 Contexto histórico da formação intelectual e da produção ficcional de Gilmar de Carvalho.....	44
2.3 Jornalismo Popular	53
2.4 Cordel Noticioso	55
2.5 Os gêneros jornalísticos no Brasil.....	60
3 PANORAMA CULTURAL E SOCIAL DO BRASIL NOS ANOS DE 1960	68
3.1 Anos de 1960: uma leitura dos documentos arquivados por Gilmar de Carvalho.....	68
3.2 <i>Cultura de massas</i>: a chegada da tevê ao Ceará nos anos 1960.....	84
3.3 Erotismo: um dos temas destacados pelos jornais arquivados por Gilmar de Carvalho.....	89
4 LEITURA E ESTUDO DE <i>PARABÉLUM</i>	93
PRIMEIRA PARTE	93
4.1 Apresentação da obra e enredo de <i>Parabélum</i>	93
4.2 O que é a entrevista?	95
4.3 Entrevista, uma forma de diálogo em <i>Parabélum</i>	100

4.4 Entrevista em <i>Parabélum</i> : 40 anos depois	117
4.5 O <i>fragmento</i> em <i>Parabélum</i> : recurso da entrevista	131
SEGUNDA PARTE.....	137
4.6 O que é a notícia?	137
4.7 Fragmentos de notícias em <i>Parabélum</i>	139
4.8 A cronologia em <i>Parabélum</i>	155
4.8.1 <i>Cronologia</i> : manuscrito de <i>Parabélum</i>	163
5 CONCLUSÃO	172
REFERÊNCIAS.....	174
ANEXO A – PRIMEIRA ENTREVISTA COM GILMAR DE CARVALHO	180
ANEXO B – SEGUNDA ENTREVISTA COM GILMAR DE CARVALHO	199
ANEXO C – TERMO DE DOAÇÃO DO ARQUIVO PESSOAL DE GILMAR DE CARVALHO.....	217
ANEXO D – CAPAS DAS EDIÇÕES DE <i>PARABÉLUM</i>	224
ANEXO E – CONVITES PARA O LANÇAMENTO DE <i>PARABÉLUM</i>	225
ANEXO F – FOTOGRAFIAS	226

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho surgiu a partir das nossas experiências de organização e indexação do arquivo pessoal do professor e jornalista Gilmar de Carvalho (1949-), doado ao Acervo do Escritor Cearense, da Biblioteca de Ciências Humanas da Universidade Federal do Ceará, em agosto de 2009.

Ao longo de nove anos de pesquisa, ou seja, desde a chegada da documentação ao AEC até o presente momento, delineamos a ousada proposta, cujo objetivo é examinar a escrita de *Parabélum* (1977), segunda publicação literária de Gilmar de Carvalho, e suas possíveis relações com a *entrevista* e a *notícia*, categorias jornalísticas, contextualizando-as nas décadas de 1960-1970, observadas a partir da documentação pessoal do escritor, o que nos deu maior segurança no exercício de interpretação da obra em estudo.

Para este propósito, realizamos um levantamento bibliográfico que relacionasse diversas áreas do conhecimento – história do Brasil, política, literatura e jornalismo – com obras publicadas nos anos que correspondem aos interesses da nossa proposta, a fim de compreendermos o processo criativo da obra em questão, uma vez que o Projeto da escrita de *Parabélum* coincide com diversos acontecimentos de natureza histórica, política, econômica, ideológica e cultural, considerados importantes também na formação intelectual de Gilmar de Carvalho e que serão examinadas no decorrer de nosso trabalho.

Para o desenvolvimento desta pesquisa, consideramos a organização do arquivo pessoal de Gilmar de Carvalho – higienização, classificação e catalogação dos documentos – de acordo com as orientações arquivísticas. Posteriormente, priorizamos a descrição e a acomodação dos jornais que continham textos da autoria do titular, dos manuscritos e da correspondência, isto devido à fragilidade do suporte. Paralelo a este trabalho, foi realizado um levantamento completo da produção ficcional do escritor, para que a leitura das obras fosse realizada conforme a ordem de publicação.

No início da identificação do material doado, observamos a diversidade de textos escritos pelo titular – publicações em livros, revistas e jornais – como sua preferência pelo jornal impresso, independentemente da origem ou do tamanho do suporte. Aos poucos, passamos a conhecer as áreas de interesse do escritor e a contribuição de sua produção intelectual para a memória da cultura cearense.

A cada fragmento extraído de jornal ou, até mesmo, cadernos completos, manuscritos em pedacinhos de papéis, fichas de leitura (com inúmeras listas contendo datas), filipetas, cartões de visitas, cartas, cartões postais, esquematizações para a escrita de textos, provas de livros, dentre outros, buscamos entender os motivos que levaram Gilmar de Carvalho a guardá-los e como poderíamos explorar esta diversidade de documentos, relacionando-os ao estudo de *Parabélum*.

Após a primeira fase de organização, iniciamos a leitura das duas primeiras publicações do autor em livro, ou seja, de *Pluralia Tantum* (1973) e *Parabélum* (1977). Este contato resultou na escrita dos primeiros artigos sobre a segunda obra. O primeiro destacou uma discussão tanto ideológica quanto literária no que diz respeito à Literatura Cearense na década de 1970¹; o segundo examinou a construção ideológica da obra supracitada, a partir de pensadores do século XX, numa reflexão que contempla a linguagem literária ante a vigência do moderno e as discussões sobre ruptura e a tradição²; em outro trabalho discutimos a respeito da organização do arquivo pessoal de Gilmar de Carvalho e os aspectos relacionados às escritas literária e jornalística do escritor³.

A catalogação dos textos publicados, entre os anos de 1960-1980, em diversos jornais de circulação local e nacional, organiza-se na série *matérias extraídas* de periódicos; estas, por sua vez, organizam-se nas seguintes subséries: “entrevistas concedidas por Gilmar de Carvalho”; “entrevistas realizadas por Gilmar de Carvalho”; “O que outros dizem de Gilmar de Carvalho e de sua obra”; “crítica de Gilmar de Carvalho”, “matérias jornalísticas escritas por Gilmar de Carvalho”; “ficção publicada em periódicos”. À parte, criamos uma subsérie “Outros sem data”, para acomodar os recortes extraídos de periódicos dos quais não identificamos a data de publicação. No presente momento, a catalogação dos jornais encontra-se no período que corresponde à década de 1990 e à primeira década de 2000. Assim, contemplaremos, em nossa pesquisa, conteúdos que foram publicados posteriormente aos anos da escrita ficcional do escritor que correspondam à proposta do Projeto.

Durante a organização, não buscamos catalogar apenas o que interessava ao nosso Projeto, mas também indexar o material de modo que pudesse beneficiar outros

¹ *Parabélum* n’O Saco: convergências ideológicas e literárias.

² *Parabélum*: faces da modernidade e busca pelo pensamento complexo.

³ Arquivo Pessoal de Gilmar de Carvalho: Literatura e Jornalismo.

pesquisadores interessados em conhecer a produção intelectual de Gilmar de Carvalho e assuntos diversos, da autoria de outros, que podem ser explorados por aqueles que pretendem pesquisar em jornal impresso.

Os jornais encontram-se em fase de catalogação e, à medida que são identificados e descritos, são acomodados dentro de caixas de MDF, confeccionadas nas medidas 71 x 62 cm, dimensões que permitem a abertura das páginas maiores. Entre as páginas, inserimos folhas de papel sulfite A3, a fim de que as páginas dos jornais não colem e nem manchem umas às outras.

As séries *correspondências* e *manuscritos* encontram-se dentro de caixas e envelopes especiais cujos materiais possuem *ph* neutro para que os documentos não sejam danificados pela acidez e nem pela claridade. As anotações feitas a partir desses documentos são registradas a lápis, pois a tinta de caneta oxida e danifica o papel. As séries *iconografia*, *áudio-visual*, *documentação pessoal*, *correspondências*, *materiais para publicação* ainda não foram catalogadas, mas encontram-se higienizados e, periodicamente, são inspecionados para que insetos não se instalem e danifiquem os documentos.

À medida que nos empenhamos na leitura dos jornais, observamos o cuidado de Gilmar de Carvalho ao arquivá-los, como anotações à mão contendo local, data e fonte de onde o fragmento de jornal foi extraído, a mesma informação publicada em fontes diferentes e parte dos recortes colocados em papel sulfite e organizados em fichários. Aos poucos, conseguimos também reunir a obra ficcional do escritor, pois na doação não constavam todos os livros, devido à falta de uma segunda edição como, por exemplo, *Pluralia Tantum* e *Pequenas Histórias de Crueldade*.

Em paralelo a este trabalho, foram realizadas leituras teóricas que nos orientaram quanto à classificação e descrição dos documentos com a finalidade de facilitar o acesso dos futuros pesquisadores a este material, assim como leituras reflexivas acerca da importância de preservação da memória e de como um arquivo pode ser explorado em diversas áreas do conhecimento. Além disso, participamos de oficinas e cursos direcionados ao trabalho de catalogação em arquivos, o que nos rendeu comunicações orais em eventos locais e em outras instituições fora do Ceará.

Outro fator importante foi a nossa participação no Grupo de Pesquisa, antes, Literatura, Histórias e Outros Saberes, e, posteriormente, Espaços de Leitura: Cânones e Bibliotecas, coordenados pela Professora Doutora Odalice de Castro Silva, do Departamento

de Literatura da UFC, que tem incentivado, desde o início, o desenvolvimento desta pesquisa. Os debates, que reúnem estudantes da graduação e da pós-graduação, deram-nos autonomia na escolha do que pretendíamos pesquisar, assim como o aprofundamento de leituras necessárias aos estudos comparados.

1.1 História do Acervo do Escritor Cearense da Biblioteca de Ciências Humanas da UFC (AEC)⁴

O Acervo do Escritor Cearense da Biblioteca de Ciências Humanas da UFC, AEC, teve origem a partir do projeto “Memória de uma vida criativa: o arquivo pessoal do escritor José Maria Moreira Campos”, elaborado pela Professora Doutora Maria Neuma Barreto Cavalcante para o concurso de Professor-Visitante da Universidade Federal do Ceará em 2004. No início de sua formação, o AEC esteve vinculado ao Instituto de Cultura e Arte da UFC/ICA, na época dirigido pela Professora Doutora Angela Maria Rossas Mota de Gutiérrez. Com experiência em organização de arquivos de escritores, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo IEB/USP, onde foi curadora do arquivo do escritor João Guimarães Rosa, a Professora Doutora Maria Neuma Barreto Cavalcante pretendia organizar o arquivo de Moreira Campos.

Após a morte da escritora Natércia Campos, filha de Moreira Campos, em 2004, a família Campos reuniu os espólios de Natércia aos de Moreira e ofereceu-os à curadoria da referida professora. O primeiro contato com o arquivo de Moreira Campos aconteceu ainda na casa do escritor que, em seguida, foi transferido para uma das salas do último piso da Biblioteca de Ciências Humanas, espaço gentilmente cedido pelo diretor do Sistema de Bibliotecas da UFC, Francisco Jonatan Soares, e pela diretora da Biblioteca de Ciências Humanas da UFC, Ana Elizabeth Albuquerque Maia.

Após a doação da família Campos, outros dois arquivos foram doados em sistema de comodato à Universidade Federal do Ceará: o do escritor Antonio Girão Barroso em (2008), doado pela sua família; e o do escritor e jornalista Gilmar de Carvalho, em 2009, doação realizada pelo titular⁵.

⁴Informações retiradas da Dissertação de Mestrado de MELO, Terezinha Alves. *Dizem que os cães vêem coisas: o transitar dos manuscritos*. Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras. Fortaleza, 2009. p.10-11.

⁵ Consultar o termo de doação do arquivo pessoal de Gilmar de Carvalho. ANEXO C.

Diferentemente dos outros arquivos, o de Gilmar de Carvalho continua recebendo documentos, pois, o escritor em frequentes visitas ao AEC, contribui com a ampliação do seu próprio arquivo, uma vez que continua ativo em sua produção intelectual, mesmo depois de aposentado como docente da UFC.

O Acervo do Escritor Cearense tem ampliado os horizontes de pesquisas na Universidade Federal do Ceará. A partir dos arquivos mencionados, foram concluídas quatro dissertações de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC e uma tese de doutorado em Crítica Genética, na Universidade Federal da Bahia (UFBA), de autoria de Elisabete Sampaio de Alencar Lima.

1.2 O Arquivo Pessoal de Gilmar de Carvalho: espaço de memória da UFC

No dia 10 agosto de 2009, o Acervo do Escritor Cearense (AEC), sob a curadoria da Professora Maria Neuma Barreto Cavalcante, da Universidade Federal do Ceará, recebeu a doação do arquivo pessoal do professor, pesquisador, escritor e jornalista Gilmar de Carvalho (1949-). Na ocasião, o AEC recebeu onze caixas contendo uma diversidade de materiais. Na ocasião estiveram presentes, à época, estudantes do Curso de Letras e orientadas da Professora Neuma Cavalcante e primeiras pesquisadoras do AEC: Elisabete Sampaio Alencar Lima, Isabel Gouveia Ferreira Lima e Terezinha Alves de Melo.

Depois da primeira remessa, outra doação foi registrada em 11 de junho de 2010; nessa ocasião foram cedidos ao AEC as obras ficcionais e livros relacionados à pesquisa de Gilmar de Carvalho acerca da cultura popular, além de revistas e fotografias. Os responsáveis pela recepção da concessão à época foram: José Araújo Chaves Júnior, Lídia Barroso Gomes, Madjer de Souza Pontes, Vanessa Silva Almeida (estudantes da graduação em Letras) e Terezinha Alves Melo, mestranda em Literatura e pesquisadora da obra de Moreira Campos a partir da documentação do escritor cedida ao AEC. Esteve presente também o fotógrafo Francisco Sousa, que acompanhou Gilmar de Carvalho nesta data.

A terceira doação foi realizada em 15 de junho de 2011. Nessa ocasião foi doada uma caixa contendo 135 documentos e três livros. A responsável pelo recebimento da doação foi Lídia Barroso Gomes. Após essas datas, registramos o recebimento de outras remessas: 6 de outubro de 2011 (livros); em 27 de outubro de 2011 (doação de um álbum biográfico); em 12 de abril de 2012 (livros); em 1º de março de 2013 (jornais); 14 de março de 2013 (manuscritos e impressos). Nos últimos cinco anos, ou seja, de 2014-2019, Gilmar

de Carvalho tem trazido materiais ao Acervo com a intenção de atualizar o seu arquivo pessoal, assim como consultar os documentos quando necessários à escrita de livros.

No início de sua organização, o arquivo contou com o trabalho voluntário de três estudantes de Letras da UFC, Madjer Ranyery de Souza Pontes, Vanessa Silva Almeida e Lídia Barroso Gomes. A primeira parte do trabalho foi dedicada ao processo de higienização, identificação dos tipos de documentos e ao seu armazenamento adequado. Assim, pudemos ter um conhecimento geral da documentação e, ao mesmo tempo, realizamos um inventário prévio para que o termo de doação fosse redigido. Atualmente, o arquivo está em fase de catalogação, cujos documentos são classificados, conforme a descrição abaixo:

- *Documentação pessoal* – históricos escolares, Atestados médicos, boletins escolares, declarações, certificados, solicitações de segunda chamada de provas, exames médicos, atestados de vacinação, pedidos de matrícula, certidões de casamento de terceiros, certidões de nascimento de terceiros, certidões de batismo de terceiros, certidão de identidade de advogado, contratos, recibos, termos de doações, cartilha escolar, documentos e notas profissionais, registros de imóveis, recibos de depósitos bancários, processos;
- *Correspondências* – cartas, ofícios, *e-mails*, cartões-postais, cartões natalinos e solicitações diversas recebidas e emitidas por Gilmar de Carvalho;
- *Manuscritos* - constituídos por fichas de leitura, páginas soltas, pequenos blocos contendo anotações sobre literatura, filosofia, cultura popular, citações retiradas de periódicos e outras fontes, e esquematizações para a escritura de textos;
- *Matérias extraídas de periódicos* (sobre o autor e de terceiros) - constituídos por jornais, revistas. Encontramos nesta série matérias extraídas de diversos jornais como o *Jornal do Brasil*, *Folha de S. Paulo*, *Gazeta de Notícias*, *Correio do Ceará*, *Diário do Nordeste*, *O Povo*, *Jornal do Cariri*, *O Pasquim*, *Jornal das Letras*, e outros de periódicos de pequeno porte como os tabloides. Dentre estes materiais, há publicações que datam desde os anos 1950 à atualidade;
- *Materiais de estudo* – textos em língua portuguesa, espanhola, francesa e inglesa referentes ao estudo de linguagem, literatura e história;
- *Materiais para publicação* – versões de livros submetidos a correções antes das publicações;

- *Entrevistas* – realizadas com poetas e cantadores populares, tipógrafos, xilógrafos, santeiros e outros, fonte de pesquisa para a escritura de diversos livros sobre a tradição popular;
- *Relatórios* – escritos por Gilmar de Carvalho e por terceiros;
- *Iconografia* – nesta, encontram-se fotos, imagens de xilogravuras, folders de apresentações teatrais do próprio autor, de seminários e conferências locais e em diversas regiões do Brasil, cartões de visita, filipetas e convites para lançamentos de livros;
- *Áudiovisual* – fitas de áudio, Cds e HD, contendo áudios de entrevistas com Patativa do Assaré, durante as pesquisas de campo realizadas por Gilmar de Carvalho;
- *Biblioteca* – constituída por obras literárias escritas por Gilmar de Carvalho, livros sobre suas pesquisas em comunicação e cultura popular, organização de publicações e trabalhos em parceria com outros pesquisadores.

A oficialização de entrega do arquivo de Gilmar de Carvalho ocorreu no dia 30 de outubro de 2013, em solenidade realizada nos Encontros Literários Moreira Campos – à época coordenado pelos Professores Odalice de Castro Silva, Maria Neuma Barreto Cavalcante, José Leite de Oliveira Júnior e Marcelo Magalhães Leitão, do Departamento de Literatura – evento realizado às 18h, no Auditório José Albano, Centro de Humanidades, área I. Na ocasião, o diretor do Sistema de Bibliotecas da UFC, Francisco Jonatan Soares, representou o Magnífico Reitor Jesualdo Farias, estiveram presentes ainda: a diretora da Biblioteca de Ciências Humanas da UFC, Ana Elizabeth de Albuquerque Maia; o professor Gilmar de Carvalho, titular do arquivo; o fotógrafo Francisco Sousa; e as estudantes do Curso de Letras, Lídia Barroso Gomes e Vanessa Silva Almeida, testemunhas.

Durante a solenidade, foi lido o inventário prévio, assim como a leitura e assinatura do termo de doação. Além disso, no hall da Biblioteca de Ciências Humanas, ocorreu a exposição *Gilmar de Carvalho, um garimpeiro nos campos da vida*, que destacou alguns dos documentos doados à universidade. O evento foi registrado pela imprensa local e pela imprensa universitária.

A indexação, acima descrita, tem sido realizada mediante a leitura de bibliografia específica na área da Arquivística que orienta a organização dos materiais, numa perspectiva em que atenda as necessidades de cada material.

Diante da tipologia documental acima destacada, cabe-nos apresentar as considerações, numa concepção bem geral sobre o assunto, conforme Heloísa Belotto que define arquivo como:

[...] o conjunto de papéis e material audiovisual ou iconográfico resultante da vida e da obra/atividade de estadistas, políticos, administradores, líderes de categorias profissionais, cientistas, escritores, artistas, etc. Enfim, pessoas cuja maneira de pensar, agir, atuar e viver possa ter algum interesse para as pesquisas nas respectivas áreas onde desenvolveram suas atividades; ou ainda, pessoas detentoras de informações inéditas em seus documentos que se divulgadas na comunidade científica e na sociedade civil, trarão fatos novos para as ciências, a arte e a sociedade. (BELOTTO, 2004, p. 267).

A partir deste entendimento, consideramos como importante tudo o que foi selecionado e arquivado pelo escritor. Na leitura dos jornais, principal fonte da pesquisa em questão, observamos conteúdos inéditos que nos proporcionaram uma análise consciente sobre *Parabélum*. O nosso empenho de conhecer o universo cultural de Gilmar de Carvalho visa contribuir com a fortuna crítica da obra do escritor, no contexto das literaturas cearense e brasileira.

1.3 O Jornal no Arquivo de Gilmar de Carvalho

A maior parte do arquivo pessoal de Gilmar de Carvalho é constituída por jornais. Seu interesse por esse suporte, herdado de seu pai, Francisco Gil, “um leitor voraz de jornais”, nas palavras do próprio autor, numa de suas entrevistas, revela-nos o início de uma intimidade com a linguagem jornalística que até hoje perdura na vida do escritor. Ainda na adolescência, como consta de sua documentação pessoal, o seu contato com o meio jornalístico começou através de um jornalzinho escolar mimeografado, do qual foi redator-chefe, com data de 15 de agosto de 1961.

Segundo ele, décadas mais tarde⁶, o seu desejo sempre foi ser um jornalista escritor. Durante sua formação, ele se inspirou nos exemplos dos grandes nomes do Jornalismo cearense e também nacional, como Juarez Barroso, Mario Pontes e Antonio Callado. Embora o seu primeiro texto publicado tenha sido um soneto, cujo título é *Noites de São João*⁷, numa revista mimeografada da Aliança Francesa em 1966, poema cuidadosamente avaliado pelo pai do escritor.

⁶ Entrevista concedida por Gilmar de Carvalho à autora desta dissertação, em 7 de maio de 2019.

⁷ A revista mencionada encontra-se no arquivo pessoal do escritor doado ao Acervo do Escritor Cearense da Biblioteca de Ciências Humanas.

A coleção de jornais de Gilmar de Carvalho nos põe ante um universo de saberes que testemunham o seu vasto conhecimento cultural, literário, artístico, jornalístico, filosófico, sociológico e histórico, comprovado pelas inúmeras publicações em livros, jornais e revistas no Brasil e no exterior. Através dos cadernos completos ou dos pequenos recortes extraídos de periódicos, tanto da imprensa local, como de outras localidades, reconhecemos o quanto esse material merece ser estudado pelos pesquisadores dos mais diversos campos dos saberes.

O escritor, em entrevista concedida a nós⁸, afirmou que sua intenção, ao arquivar os jornais, era mais uma forma de registrar sua vida pública e confessou que, depois de muito tempo, percebeu o quanto havia produzido e publicado, quando surgiu o *curriculum Lattes* e precisou colocar as informações na plataforma. Uma média de mais de quinhentas colaborações somente para a mídia impressa no Ceará. Com o passar do tempo, aquele material foi sendo acumulado num espaço de sua casa, dentro de caixas e de gavetas, até que fosse doado ao Acervo do Escritor Cearense. A consciência de doação surgiu à medida que o escritor visitava outros espaços de memória, como o IEB (Instituto de Estudos Brasileiros) da USP, onde conheceu a professora Neuma Cavalcante. Assim, nasceu o desejo do escritor em contribuir para a formação de um espaço de pesquisa com arquivos de escritores na UFC.

Devido à curta durabilidade do jornal impresso, nossa preocupação inicial foi selecionar os que tinham conteúdo relacionados ao escritor. Ou seja, tudo que havia sido escrito por ele ou publicações sobre ele escritas por terceiros. Ao longo desse trabalho, observamos que Gilmar de Carvalho tem sido o crítico da própria obra⁹, o que despertou mais ainda o nosso interesse em pesquisá-la. O jornal impresso no arquivo de Gilmar de Carvalho nos levou a compreender a escritura de sua ficção, não apenas por causa da crítica, mas também pela recorrência dos fatos históricos, através das notícias, entrevistas, reportagens, notas e dos artigos que permitiram a leitura cultural do escritor, ao escrever o

⁸ Entrevista concedida por Gilmar de Carvalho à autora desta dissertação, em 7 de maio de 2019.

⁹ Gilmar de Carvalho, em “A anti-entrevista. Carta aberta aos meus noventa leitores”, publicado pelo *Tablóide TC*. Geleia Geral, Fortaleza 08/07/1977, afirma: “Falando sobre o livro [*Parabélum*] eu de certa forma me antecipo à crítica que não vai ser feita. A cultura oficial se reveza num cansativo oba-oba & apresentações recíprocas & inflamados discursos e *Pluralia Tantum* em quatro anos mereceu apenas um artigo só. Então se é verdade que muita gente compra livro pelo que dizem as orelhas não vai comprar. *Parabélum*, um livro sem orelhas, sem prefácio e sem o meu retrato na quarta capa”.

livro, e a implicação dessa leitura na interpretação dos poucos leitores de Gilmar de Carvalho¹⁰.

Os jornais comprovam a contribuição de Gilmar de Carvalho com a imprensa local, inclusive com crônicas para o Caderno *Fame*, do jornal *O Povo*, o mesmo caderno em que Moreira Campos publicou suas crônicas entre os anos de 1987-1994. O escritor e jornalista, em seu texto “O Eterno e o Descartável”, escrito para o volume de *Porta de Academia* (2010, p. 8)¹¹, comenta sua experiência de leitor das crônicas de Moreira Campos publicadas em jornal:

Moreira Campos era certo em seus comentários. Mirava um alvo e o atingia dentro do espaço que lhe cabia (um minifúndio). Ele conseguiu se impregnar do tempo nervoso do jornal, por meio de uma escrita ágil, com a certeza da fugacidade. Dia seguinte, os peixes estariam sendo embrulhados, diz o provérbio popular.

Moreira Campos corria riscos. Não devia ser por dinheiro. Provavelmente tratava-se de uma colaboração (como a que dei ao mesmo caderno, com a coluna chamada *Terceiro Mundo*). Não devia estar na busca de ampliar número de leitores. Muito menos, estaria a atuar nos intertícios do tráfico de influências. Moreira Campos era grande demais para estas mesquinhas.

Mas ele estava lá, semanalmente, reclamando, muitas vezes, da exiguidade do espaço, sem se dar conta de que o espaço limitado dava a dimensão de sua grandeza, de sua desenvoltura e de sua mestria. (CAMPOS, 2010, p. 8).

Na citação acima, observamos que Gilmar de Carvalho compartilha, anos mais tarde, como demonstra o fragmento acima, do mesmo sentimento de quem escreve para o jornal, a necessidade de uma escrita objetiva, nas palavras do escritor entendida como “uma escrita ágil, com a certeza da fugacidade”. Agilidade e fugacidade que muitas das vezes não permitem que o texto seja revisado, pois o jornal tem pressa em publicá-lo, o que caracteriza o “tempo nervoso do jornal”.

O propósito de colaborar com o jornal, segundo a citação, faz-nos examinar o ponto de vista não apenas de Gilmar como jornalista, mas também do escritor que publicou crônicas no jornal e reconhece o “risco” de expor os seus textos num suporte que tem curta durabilidade. Ao mesmo tempo, verificamos também a “colaboração” de Moreira Campos para o jornal como um ato espontâneo, sem pretensões de lucros e influências, o que nos faz perceber, nas entrelinhas do texto de Gilmar de Carvalho, certa identificação quanto à postura de Moreira Campos.

¹⁰ A afirmação está fundamentada nas palavras do próprio escritor em “A anti-entrevista. Carta aberta aos meus noventa leitores”, publicado pelo *Tablóide TC*. Geleia Geral, Fortaleza, 8 jul. 1977. Recorte de jornal disponível no Acervo do Escritor Cearense. Subsérie: matéria extraída de periódico.

¹¹ *Porta de Academia* é um volume que reúne todas as crônicas de Moreira Campos publicadas em jornal. Esta publicação foi organizada pela pesquisadora Isabel Ferreira Gouveia, que pesquisou as crônicas de Moreira Campos em sua Dissertação de Mestrado pelo PPGL da UFC.

A partir da leitura de alguns textos dos dois escritores, percebemos ainda um ambiente propício a outra discussão, ou seja, sobre a impossibilidade do escritor de sobreviver apenas da venda dos seus livros. Principalmente, aqueles escritores das regiões mais afastadas do eixo Rio/São Paulo desconhecidos pelo público leitor e, até mesmo, pela crítica, exceto aqueles que saíram da província, a fim de tentarem publicar os seus livros onde o mercado editor fosse mais forte, como afirma Moreira Campos na crônica do dia 18 de novembro de 1990:

Já disse várias vezes e hoje repito que em toda essa imensa região compreendida pelo Norte e Nordeste, bem maior que a Europa Ocidental e onde se condensa um índice aproximado de 35% da população brasileira, não há, não existe, uma só editora de prestígio nacional [...]. Tal só existe realmente no eixo Rio/São Paulo. A situação entre nós significa a falência da cultura. Daí renovo aqui a minha antiga afirmação: livro na província é pedra no poço. (CAMPOS, 2010, p. 293-294)

Em fragmento extraído do jornal *Diário do Nordeste*, em 21 de fevereiro de 1983, presente no arquivo de Gilmar de Carvalho, Márcia Vidal comenta sobre o primeiro livro escrito por Gilmar, *Pluralia Tantum* (1973),

O livro, que foi editado pela Secretaria de Cultura, BEC e Imprensa Oficial do Ceará (IOCE), foi custeado por Gilmar de Carvalho em parte. Ele, que vendeu 90 exemplares do seu primeiro livro ‘Pluralia Tantum’ e 60 do segundo, ‘Parabelum’, reconhece que ‘fazer livro aqui é uma coisa meio suicida. Ninguém compra, lê ou comenta. Na verdade, é uma reação bem típica da situação cultural da província’.

As duas citações nos demonstram a realidade vivenciada pelos dois escritores quanto à publicação dos seus livros em Fortaleza num período de 1973 - ano da publicação do primeiro livro de Gilmar de Carvalho - a 1990, ano da publicação da mencionada crônica de Moreira Campos no jornal. Nessa mesma crônica, MC comenta sobre a coragem de Manoel Raposo¹² ao fundar uma editora “entre nós”. Projeto ousado à época, mas a vida de Moreira Campos não alcançaria a infelicidade de presenciar o anúncio, publicado nas redes sociais, sobre a falência também da Livraria Feira do Livro, em 2017.

Gilmar de Carvalho, na matéria em destaque, apresenta o seu livro *Resto de Munição* (1982), lançado em 1983, e demonstra certa decepção ao se referir ao que ainda aconteceria - segundo informações contidas no mesmo jornal - às 21h no Ideal Clube no dia 13 de fevereiro: “ ‘sem discursos’ [...]. O livro – avisa Gilmar – será vendido a preço de

¹² Manoel Raposo fundou a Livraria Feira do Livro em 1958, no Centro de Fortaleza, posteriormente, mudou-se para o bairro Montese. A livraria sobreviveu mesmo depois da morte de seu fundador, sob a direção de sua sobrinha, Mileide Flores. Infelizmente, em 2017, a livraria faliu devido à crise econômica do Brasil. Manoel Raposo, juntamente com Jackson Sampaio, Nilto Maciel e Carlos Emilio, criaram a Revista *O Saco – Cultural* que circulou, no Brasil, no período de abril/ 1976 a fevereiro/ 1977. O número 2, em 1976, publicou fragmentos de *Parabélum*, de Gilmar de Carvalho, à época inédito. O número 3 da mesma Revista, em 1976, publicou o conto *O Anjo*, de Moreira Campos.

varejo, ou seja, Cr\$ 999 cruzeiros [...]”. Ou seja, o escritor não alimentava expectativa de o seu livro ser vendido em grande quantidade.

Diante desses registros, percebemos a preocupação constante dos escritores sobre a publicação de livros em Fortaleza. Preocupação não com o lucro que a venda dos livros deveria lhes proporcionar, mas como um desabafo de escritores que sentiram, na sociedade do seu tempo, certa ausência da cultura do livro e do hábito da leitura. O jornal impresso, veículo de informação mais acessível antes do surgimento da Internet, foi, para esses escritores, o meio de se sentirem mais próximos do público leitor e a tentativa de chamar-lhe a atenção com o conteúdo de suas crônicas.

A história da Imprensa Brasileira nos revela a colaboração constante de escritores de ficção para jornal. Com esse incômodo de saber o que pensavam os escritores de sua época com relação a esse assunto, João do Rio, em *O momento Literário* (1900), questiona escritores-jornalistas de sua época, a fim de obter algumas respostas no que diz respeito à relação do jornalismo com a literatura.

No Brasil, ainda no século XIX, anterior ao formato do jornal, tal como o conhecemos hoje, inúmeros escritores publicaram em periódicos capítulos inéditos de seus romances. Isso destaca a importância do jornal como meio de publicação e divulgação da literatura, o que reforça a estreita relação da literatura com o jornalismo num mesmo suporte.

Mesmo com a revolução digital e a ampliação do acesso à internet, percebemos que o modelo virtual dos grandes jornais, ainda em circulação no Brasil, busca preservar o espaço concedido ao cronista. Diante dos outros gêneros jornalísticos, a crônica parece se impor como mediadora entre fato e ficção. Talvez, pelo motivo da crônica se situar entre esses dois polos, seja possível justificar sua presença indispensável no jornal.

1.4 *Parabélum*: 40 anos

Em 2017, no dia 17 de novembro, data em que se comemora o Dia da Literatura Cearense, o Acervo do Escritor Cearense, a curadoria do arquivo pessoal de Gilmar de Carvalho, o Projeto de Extensão O Entre-Lugar na Literatura Cearense, coordenado pela Professora Doutora Odalice de Castro Silva, realizaram, no auditório da Biblioteca de Ciências Humanas da UFC, o evento **40 anos de *Parabélum*, de Gilmar de Carvalho**. O momento foi marcado pelas palestras das Professoras Neuma Cavalcante e Odalice de Castro Silva, sob a mediação do Professor Mestre Charles Ribeiro Pinheiro, além da

entrevista com o escritor, realizada pela pesquisadora e curadora do Arquivo Pessoal de Gilmar de Carvalho, Lídia Barroso Gomes Castro.

As perguntas realizadas foram retiradas do próprio livro, contidas no fragmento “Entre os Doutores 2”. Algumas das perguntas foram atualizadas, outras foram respondidas, naquela ocasião, pela primeira vez, já que no livro elas se encontram em aberto. A intenção não foi confundir o público em relação às categorias “escritor” e “personagem”, pois compreendemos que se tratam de categorias distintas. Por outro lado, sabemos que a relação entre vida e obra não pode ser descartada. Dominique Maingueneau, em *O contexto da obra literária* (2001), afirma que no “ato de escrever”

[...] o escritor só consegue passar para sua obra uma experiência da vida minada pelo trabalho criativo, já obsedada pela obra. Existe aí um envolvimento recíproco e paradoxal que só se resolve no movimento da criação: a vida do escritor está à sombra da escrita, mas a escrita é uma forma de vida. (MAINGUENEAU, 2001, p. 46-47).

O trabalho criativo e a vida de um escritor são entendidos como inseparáveis não no sentido de ser confessional, mas no entendimento de que a escrita é a forma pela qual o escritor expressa suas experiências vividas, sejam estas individuais e/ou coletivas.

Gilmar de Carvalho admite que entre ele e o herói existe certa identificação¹³ ao considerar que entre os seus “ódios inconfessos” “estão os mesmos ódios” do seu personagem, “o herói de *Parabélum*”. A experiência de vida do escritor, momento pós-64, se expressa indiretamente na fala do personagem. À medida que lemos a obra, observamos que as críticas do herói sobre o Brasil e a América Latina coincidem com a leitura dos jornais existentes no Arquivo Pessoal do escritor, evidências que serão destacadas no terceiro e no quarto capítulos desta dissertação.

A exposição realizada sobre os 40 anos de *Parabélum* destacou a trajetória do livro, desde a esquematização de sua escritura às notas que anunciavam trechos da obra publicados em jornais locais, publicação do livro, o seu lançamento e a reação crítica de alguns dos leitores do romance. Acrescentamos ainda a primeira edição, com capa de autoria do arquiteto José Capelo, o Pepe, a segunda edição do livro, e o primeiro trabalho acadêmico sobre a obra, Dissertação de Mestrado de autoria de Saulo Lemos¹⁴, e o lançamento em livro desse trabalho ocorreu no dia do lançamento da segunda edição de *Parabélum*, em 2011.

¹³ **O Povo**. Fortaleza, 19 de jun. 1977.

¹⁴ ARAÚJO LEMOS, Saulo de. **Expectativas heroicas: mito, história e leitura em *Parabélum***. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará.

Para homenagear a capa da primeira edição, fizemos um bordado à mão da imagem criada por José Capelo e a entregamos emoldurada ao autor de *Parabélum*.

A coleção de jornais de Gilmar de Carvalho nos permitiu reviver a história de criação, publicação e crítica de *Parabélum*. Sem o referido material seria mais difícil recolher as informações para o desenvolvimento da nossa pesquisa.

1.5 Uma proposta comparatista: literatura e jornalismo

Diante da complexidade que envolve o termo “comparatismo”, cabe-nos refletir acerca de nosso entendimento antes de aplicá-lo à proposta de nossa pesquisa. Sandra Nitrini (1997), em *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*, apresenta uma diversidade de teorias que discutem a metodologia do comparatismo. Segundo a autora, “comparar ou contrastar” era um meio para confirmar-se uma hipótese; porém, alerta que esta compreensão pode se confundir com o conceito de influência.

Para a mesma autora, o termo “literatura comparada” surgiu no período da formação das nações, quando novas fronteiras eram erigidas e a ampla questão da cultura e identidade nacionais estava sob discussão em alguns centros de estudos e pesquisas na Europa. Na busca por definições ou conceitos, os estudiosos empenhados em definir ou conceituar o comparatismo tentam delimitar as fronteiras de atuação de cada saber, bem como as metodologias adequadas ao exercício da comparação.

Até os anos de 1980, a literatura comparada ainda não tinha o seu objeto de estudo definido. Confundia-se com “a história literária, com a história das idéias, com a crítica, com a estética e com a teoria literária, tal qual são praticadas hoje”. (NITRINI, 1997, p. 54).

A literatura da América Latina passa a ser mais conhecida na Europa a partir da década de 1970 e o comparatismo, dos anos de 1960-1970, contribui com a busca pela identidade cultural e a necessidade de firmar modelos a partir do contexto particular da literatura latino-americana e isto permite a aproximação entre os críticos e as contribuições, nesta área, dos estudos de Antonio Candido (1918-2017), Ángel Rama (1926-1983) dentre outros.

A autora apresenta ainda a importância dos estudos do tcheco Dionys Durisin para a compreensão do paradigma tipológico e genético-cultural dos anos 80; a polifonia e o dialogismo, de Bakhtin; a teoria da intertextualidade, de Julia Kristeva; Harold Bloom e o

mecanismo da influência; Paul Valéry e o fenômeno da criação artística; Claudio Guillén e seus estudos sobre convenção e tradição. A partir deste panorama teórico e metodológico e da contraposição entre diversos estudiosos, Nitrini (1997) afirma:

[...] a literatura comparada acena para um cruzamento de metodologias e de sua negação, mas nem por isso deixa de ocupar um espaço próprio dentro dos estudos literários, seja como objeto de discussão, seja como perspectiva de aproximação da literatura como tal e de sua relação com outras artes e com outros domínios do saber. (NITRINI, 1997, p. 123).

O “cruzamento de metodologias”, destacado na citação da autora, é permitido quando, na análise dos textos, são considerados o conhecimento das partes que serão confrontadas. Por isso, Nitrini (p.21) enfatiza que o acesso ao conhecimento só se torna possível quando se realiza pela comparação, o que não significa dizer que na comparação serão consideradas não apenas as convergências, mas também as divergências. No estudo comparatista, não se de se construir “as pontes”, ou seja, os diálogos ou pontos de contato. É na busca de “pontes”, entre literatura e jornalismo, que se embasa a proposta da nossa pesquisa.

Na tentativa de compreender o processo de criação literária, a mesma autora, ao comentar sobre o conceito de influência, anteriormente discutido por Harold Bloom, em *Angústia da Influência*, esclarece que para o termo “influência” há dois conceitos. O primeiro indica o resultado dos pontos de contato que pode se estabelecer “entre um emissor e um receptor”, enquanto que o segundo aponta para “o resultado artístico autônomo de uma relação de contato”, uma vez que “o contato” seja entendido como “conhecimento direto ou indireto de uma fonte por autor”¹⁵. Ao buscarmos a identificação das influências sobre um determinado escritor, consideramos a existência de antecedentes que motivaram sua criação artística. Assim, passamos a considerá-la como “um produto humano” e não “um produto vazio”¹⁶.

Ao iniciarmos a organização do arquivo pessoal de Gilmar de Carvalho, atentamos para a quantidade de documentos – matérias extraídas de periódicos – que correspondem ao início de sua escrita ficcional, década de 1960, e estende-se aos anos de 2000. O escritor se preocupou em arquivar tanto a crítica feita por outros como a dele mesmo com relação ao que escrevia, o que nos levou a refletir a respeito do seu amadurecimento intelectual, como o próprio escritor analisou questões relacionadas à sua obra e a recepção desta pelos seus leitores.

¹⁵ NITRINI, 1997, p. 127.

¹⁶ *Id.*, 1997, p. 130.

Sobre a necessidade de arquivar o eu, Philippe Artières (1998, p. 11) afirma: “Arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor a imagem social à imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência”. A diversidade de jornais com notícias e críticas sobre o Brasil e outros países, datadas no mesmo período da gestação e criação de *Parabélum*, permitiu-nos a reconstruir as “pontes” históricas, culturais, literárias e ideológicas presentes na obra através do arquivamento “da própria vida” realizado pelo escritor. Artières acrescenta que essa prática pode ser explorada em três aspectos, a saber, “a injunção social, a prática de arquivamento e a intenção autobiográfica”¹⁷.

¹⁷ Nesta pesquisa não serão discutidos esses aspectos.

2 CRIAÇÃO DAS ESCOLAS – O QUE MUDA NO JORNALISMO?

2.1 Origens da atividade jornalística e a criação das escolas de jornalismo no Brasil

Antes de discutirmos sobre as mudanças ocorridas no jornalismo do século XX e a contribuição das Escolas de Comunicação no Brasil nesse processo, isto é – a necessidade de refletir-se a respeito de um jornalismo feito por profissionais com formação crítica, cientes de seu papel na sociedade – consideramos importante apresentar um breve apanhado a respeito das origens do jornalismo, a fim de compreendermos melhor suas convergências com a literatura, uma vez que o objetivo desta pesquisa também é entender como Gilmar de Carvalho cultivou as duas escritas num contexto em que eram discutidas a criação e a ampliação das Escolas no Brasil, de que forma o estudante e, posteriormente, o docente do Curso de Comunicação Social entente as relações das escritas jornalísticas e literárias e como podemos examinar essas associações.

A diversidade bibliográfica, concernente aos pontos de ligação nas duas áreas destacadas, revela-nos que a literatura e o jornalismo possuem um aspecto de origem em comum, a oralidade. Felipe Pena, em seu livro *Jornalismo Literário* (2008), afirma:

[...] os relatos orais são a primeira grande mídia da humanidade e [...] a oralidade continuará sendo protagonista do processo jornalístico, não só na relação com as fontes como na configuração de novas tecnologias midiáticas, como o rádio e a televisão. (PENA, 2008, p. 26-27).

A citação acima nos leva a refletir não apenas sobre a importância dos relatos orais vistos sob as necessidades do “processo jornalístico”, mas como fator fundamental no processo comunicativo humano, por isso mesmo, susceptível às mudanças. Por mais que haja avanços tecnológicos, o homem, ainda dependerá da comunicação oral, pois essa é uma necessidade primordial para o fazer-se entender nas práticas cotidianas.

Felipe Pena¹⁸, na tentativa de compreender a história do jornalismo dentro de uma cronologia, cita o livro de Ciro Marcondes Filho, *Comunicação e Jornalismo: a saga dos cães perdidos* (2002), que subdivide esse acontecimento em cinco épocas distintas, a saber: *o pré-jornalismo*, período que compreende os anos de 1631-1789, caracterizado pela sua produção artesanal com a forma semelhante à do livro; *o primeiro jornalismo*, entre 1789-1830, caracterizado pelo conteúdo literário, político, crítico, assuntos sobre economia

¹⁸ PENA, 2008, p. 28.

deficitária, tendo à frente escritores, políticos e intelectuais; *o segundo jornalismo*, compreendido entre 1830-1900, chamado de imprensa de massa, marco do início da profissionalização dos jornalistas, assim como a criação de reportagens e manchetes, a utilização da publicidade e a consolidação da economia empresarial; *o terceiro jornalismo*, de 1900-1960, denominado de imprensa monopolista, caracterizado pelas grandes tiragens, influências das relações públicas, políticas e por fortes grupos editoriais que monopolizam o mercado e *o quarto jornalismo*, compreendido no período de 1960 aos dias atuais, é marcado pela expansão tecnológica, que alterará a função do jornalista, a velocidade da informação e a crise da imprensa escrita devido à valorização do audiovisual.

Quanto ao surgimento do folhetim, entre os séculos XVIII-XIX, F. Pena (2008, p. 28-29) reconhece-o como fator de confluência fundamental entre Jornalismo e Literatura, porém esclarece que, inicialmente, os folhetins não se referiam aos romances publicados em periódicos, mas

[...] denominava[m] um tipo de suplemento à crítica literária e assuntos diversos. Mas a partir das décadas de 1830 e 1840, a eclosão de um Jornalismo popular, principalmente na França e na Grã-Bretanha, mudou o conceito, incorporando-o à nova lógica capitalista. Publicar narrativas literárias em jornais proporcionava um significativo aumento nas vendas e possibilitava uma diminuição nos preços, o que aumentava o número de leitores e assim por diante.

Neste sentido, observamos que os suportes livro e jornal movimentam-se de acordo com os fatores econômicos e os avanços tecnológicos, assim sua durabilidade e seu conteúdo podem ser questionados.

Ainda sobre as origens do jornalismo, sua história parece se confundir com a história da escrita ou, até mesmo, com a necessidade de comunicação do homem primitivo. Carlos Rizzini (1977, p. 40), em *Jornalismo antes da Tipografia*, considera os meios primitivos de comunicação como, o fogo, a fumaça e, posteriormente, os sons de disparos de armas os primeiros indícios dessa necessidade, o que nos leva a pensar a respeito das necessidades cotidianas como elementos decisivos para o viver em comunidade. A evolução humana consiste na superação e substituição dos modos mais primitivos de viver às mudanças cada vez mais aceleradas.

Rizzini afirma que Júlio César, ao assumir o consulado em 69 a. C, no Antigo Império Romano, substituiu o meio rudimentar de informação oficial - publicação em tábua branca, chamada de *Album*, espécie de periódico parado, “pendurada o ano todo no muro da

residência do grande pontífice”¹⁹ - por publicações diárias dos atos do povo e os do senado, as *Atas Diurnas*, os mais antigos escritos aparentados com o jornal por apresentarem duas características iniciais do jornalismo: periodicidade e atualidade. Assim, o “periódico parado” é substituído por cópias particulares à medida que o interesse pelos textos aumenta.

As cartas, por sua vez, em Roma, ocupavam o lugar do jornal por permitirem tanto a mobilidade, levando a informação de mão em mão, como a possibilidade de transcrever e até comentar alguns pontos de vista a respeito do que era lido.

Durante a Idade Média, na Europa, diversos fatores, como a particularização da vida feudal “infiltrável através de vilas e castelos, a mistura dos idiomas, a credice, o retrocesso das conquistas materiais [...] o alto preço do papiro importado do Egito”²⁰, contribuíram para que esse período fosse marcado pela força da palavra falada. As novidades transitavam de boca em boca através da poesia e do canto trovadorescos.

À medida que novas línguas surgiam, a partir dos diversos falares não cultos dos povos dominados e dos conquistadores, reorganizaram-se também novas formas de comunicação, posteriormente, ampliadas através da escrita com o advento do papel e da imprensa de Gutenberg. Mesmo assim, o acesso à escrita não ocorreu de modo uniforme na Europa. Portugal, em comparação com outras regiões próximas, limitou e controlou o uso das cópias manuscritas e, até mesmo, da tipografia em seus novos territórios. Citamos, como exemplo o uso autorizado e restrito da tipografia no Brasil que só foi permitido em 1808, com a vinda da Família Real portuguesa às terras brasileiras. Entretanto, a sociedade escravocrata continuaria a impedir à população o acesso à comunicação letrada, como afirma Joseph Maria Luyten (1984, p. 2-6), o que contribuiu para que a cultura brasileira fosse essencialmente auditiva. Ou seja, a cultura das camadas médias e elitistas do Brasil foi caracterizada pela persuasão sobreposta ao entendimento, distintamente dos “discursos persuasivos das culturas orais”, que visam a integração dos seus participantes.

Luiz Costa Lima, em *Dispersa Demanda* (1981), no ensaio “Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil”, discute a respeito da cultura oral no Brasil como decorrência da colonização portuguesa. Segundo ele, a cultura nativa foi desvalorizada pelo colonizador, enquanto que a europeia foi imposta: “[...] entre nós a cultura se impôs de cima,

¹⁹RIZZINI, 1977, p. 4-5.

²⁰ RIZZINI, 1977, p. 11.

como parte de uma política de terra arrasada”²¹. Ao apresentar as “marcas que constituem o legado cultural” brasileiro, o autor concorda com Antonio Candido (1918-2017) com relação à inexistência de um “sistema intelectual brasileiro”, uma vez que, até o século XIX, não existia “[...] uma massa de leitores que levasse os escritores a modificar os padrões europeus [...]”²². Mesmo depois da chegada da Família Real ao Brasil, Costa Lima afirma que “Nos mais diferentes pontos do país, os mais diversos viajantes são unânimes em acentuar ou o descaso em que acham as raras bibliotecas ou a nenhuma frequência a elas”²³.

O mesmo autor enfatiza que, até o século XIX, não havia um público leitor representativo e isso contribuiu para a instauração da cultura auditiva. As academias reforçaram ainda mais o reconhecimento do *orador*. Embora já existisse a tipografia, o período que compreende o romantismo brasileiro convivia com a oralidade e “a maneira de converter a página escrita em forma oral consistia em oferecer uma leitura fácil, fluente, embalada pela ritmicidade dos versos iguais [...] e pela prosa digestiva, de tema nativista e/ou sentimental”²⁴. Em sua reflexão cuidadosa, esclarece-nos a diferença entre *culturas orais* e *culturas auditivas*, afirmando que a primeira tem como finalidade a integração dos participantes de um determinado grupo, enquanto que a segunda é uma cultura de persuasão sem o entendimento do receptor, característica do autoritarismo.

Depois de mais de quinhentos anos após a “descoberta” do Brasil, os meios orais de comunicação, como os folhetos noticiosos da literatura de cordel, comprovam a força da palavra falada que se rearranjou ao contato com outros sistemas de comunicação, tais como as redes de rádio e tevê, que detêm o jornalismo da Grande Imprensa.

Quanto aos tipos de jornalismo no Brasil, voltando à discussão de J. M. Luyten, o autor destaca que, inicialmente, podemos considerar a Grande e a Pequena Imprensa. Enquanto a primeira é constituída pelos periódicos que circulam nas capitais mais importantes, a segunda é constituída por “centenas de jornais diários, bisemanais, hebdomadários ou, até mensais (além de outros aperiódicos) – todos de cunho estritamente regional ou dirigido”²⁵. Essa seria, na realidade, a verdadeira imprensa brasileira, uma vez que o seu conjunto atinge a maior parte da população ledora.

²¹ COSTA LIMA, 1981, p. 4.

²² COSTA LIMA, 1981, p. 6.

²³ *Id.*, 1981, p. 6.

²⁴ *Id.*, 1981, p. 7.

²⁵ LUYTEN, 1984, p. 23.

Hoje, situados no século XXI, marcados por grande revolução tecnológica, perguntamo-nos sobre a função do jornal em nossa sociedade. Alberto Dines (1932-2018), conceituado jornalista brasileiro e professor de jornalismo, em *O papel do Jornal* (1986), livro publicado após sua saída do *Jornal do Brasil*, em 1974 - onde exerceu a profissão por mais de 12 anos - faz-nos refletir sobre a natureza do jornalismo, o compromisso do jornalista com a sociedade, as transformações ocorridas nos principais jornais brasileiros durante a crise do papel, assim como a resistência dos jornalistas durante o Regime Militar no Brasil (1964-1985). Apesar de seu livro ter sido publicado nos anos de 1970, a discussão dialoga diretamente com a realidade do jornalismo brasileiro atual, além de nos situar no momento histórico e político do período da escritura de *Parabélum*, obra destacada em nossa pesquisa.

Segundo Dines, o “jornalismo é a busca da circunstância”, “sem investigar e expor circunstâncias, não se exercita o jornalismo”²⁶. Inicialmente, o autor se preocupa em esclarecer que circunstância e substância se complementam. A substância, também entendida como essência, “é o que há de permanente nas coisas que mudam, sua natureza”²⁷. São as circunstâncias que evidenciam e detectam as substâncias. O jornalismo, diferentemente de outras ciências afins, investiga, organiza, referencia, distingue as circunstâncias.

Quando se buscam circunstâncias irrelevantes e impertinentes então, sim, temos um jornalismo superficial. Quanto menos profunda for a investigação das circunstâncias, quanto menos cruciais forem as situações e condições apuradas relativas ao evento, mais perecível será este jornalismo. (DINES, 1986, p.18).

Para Dines, o que caracteriza um jornalismo com profundidade são as relevâncias das circunstâncias analisadas. Por isso, a necessidade de investigá-las com detalhes, a fim de que o perecível não predomine sobre as “situações e condições” da informação. A circunstância definitiva, segundo o autor, impede que o leitor elabore suas próprias conclusões. Deste modo, a credibilidade do jornal e a durabilidade do seu conteúdo ficam comprometidas. Afirma Alberto Dines que “[...] o exercício do jornalismo decorre de um estado de espírito” e isso pode ser desenvolvido e elaborado “[...] num treinamento que combine as teorias científicas com atitudes psicológicas fundamentais, como o inconformismo, a disponibilidade e o dinamismo intelectuais”²⁸.

²⁶ DINES, 1986, p. 18.

²⁷ *Id.*, 1986, 18.

²⁸ *Id.*, 1986, p. 27

Nas relações entre literatura e jornalismo, observamos que um sentido definido para um texto compromete a liberdade de interpretação do leitor. Na escritura de *Parabélum*, Gilmar de Carvalho apropria-se das circunstâncias relevantes e pertinentes das narrativas, sejam elas orais ou escritas em diversos gêneros do jornalismo e da literatura, para recriar os cenários histórico, político e social onde está situado o personagem *herói*, mas que também refletem o inconformismo e a insatisfação do autor com o mundo real que lhe cerca. Ao comentar a respeito da escritura de *Parabélum* o autor afirma:

[...] a referência mesma foi o cordel. Não apenas o folheto, mas a oralidade, as narrativas, o que se contava, o que eu ouvia de Lampião, dito pelas pessoas que trabalhavam na minha casa, muitas delas vinham do sertão.

[...] Eu me apropriei e dialoguei com documentos do movimento estudantil, com panfletos, manifestos, com um pouco desse realismo socialista de linguagem, se é que a gente pode falar assim, das esquerdas, de um discurso meio clichê, embora sincero às vezes, mas estereotipado...

Então foi um pouco de apropriação e um pouco de crítica e de construção desse próprio discurso²⁹.

O autor reconhece que sua criação poética está fundamentada em suas próprias experiências de ouvir as histórias que eram contadas, quando criança, e, posteriormente, por suas preferências de leituras dos folhetos de cordel e também do jornal impresso, mas deixa claro que sua apropriação se desenvolveu de forma crítica, o que nos permite entender a escritura de Gilmar de Carvalho conforme as reflexões de Roland Barthes, em *O Grau Zero da Escritura* (1974, p.124), que a considera “uma função”, “relação entre criação e sociedade”. Para Barthes, a escritura está ligada à intencionalidade de quem escreve e esta se realiza pela confrontação do escritor com a realidade através de duas bases: *língua e estilo*, este entendido como “parte privada do ritual” de escrita. Em sua realização, a “escritura continua ainda cheia de lembrança de usos anteriores, porque a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente em meio às significações novas” (BARTHES, 1974, p 125).

Na continuação da entrevista, Gilmar de Carvalho destaca que sempre leu os jornais com bastante atenção. Isso também pode ser observado na diversidade de jornais existentes no seu arquivo pessoal. O jornalista não apenas arquivou o que ele mesmo publicou e o que outros escreveram sobre ele e sua obra, mas também textos noticiosos, artigos sobre literatura, educação, filosofia, história e política de fontes diversas, tais como,

²⁹ Entrevista de Gilmar de Carvalho concedida a Saulo Lemos em 2005. O texto completo se encontra no final da Dissertação de Mestrado *Expectativas Heroicas: mito, história e leitura em Parabélum, de Gilmar de Carvalho*, posteriormente publicada em livro com o mesmo título.

Jornal do Brasil, Folha de S. Paulo, Correio da Manhã, além dos tabloides, publicações da imprensa alternativa, jornais locais e revistas.

Em sua preocupação de guardar jornais, Gilmar de Carvalho demonstra que tem consciência sobre a importância desse material no que diz respeito à memória e sua utilidade no campo da pesquisa acadêmica, por isso a iniciativa de tornar público o acesso ao seu arquivo pessoal. Diante disto, consideramos o que Alberto Dines, em *O papel do jornal*, afirma

Dentro da enumeração dos componentes de atitude jornalística temos, finalmente, os de caráter externo ou formais. Referem-se à etapa final da atividade jornalística: a expressão do pensamento. O jornalista vive enunciando, parabolizando, cronicando, individualizando, generalizando, definindo, montando tendências, compondo perspectivas, rejuntando o passado. Ele senta à máquina e escreve ‘hoje’ quando ainda é ‘ontem’; tem, portanto, a noção física do tempo. O jornalista é um ser em permanente estado de exposição. (DINES, 1986, p.122).

A citação destaca a “expressão do pensamento”, etapa final da atividade jornalística, como o momento de antecipação, pois o jornalista escreve constantemente o que será publicado e lido no dia seguinte. Assim, o jornalista “é um ser em permanente estado de exposição”, pois, ao expressar-se, também se expõe à reação dos leitores do jornal.

Considerando as afirmativas de Gilmar de Carvalho e de Alberto Dines, compreendemos que o jornalista é um homem de seu tempo, inteirado não apenas dos acontecimentos atuais, pois para “compor perspectivas” é preciso ter consciência de que a memória é necessária ao conhecimento de nós mesmos e isso nos ajuda a projetar o futuro.

Gilmar de Carvalho, ao opinar³⁰ sobre a situação da mídia impressa, no contexto de 2019, destaca que os jornais de maior destaque no país, como a *Folha de S. Paulo*, *O Estadão* e *o Globo*, encontram-se retraídos com relação à situação política. Os jornais ora criticam, mas, em outros momentos, omitem-se ao que é de relevância, o que não nos revela a intenção desses veículos de comunicação.

Diante do que já foi apresentado e examinado, ou seja, das estreitas relações do jornalismo com a literatura, a importância do jornal para a sociedade e o compromisso social do jornalista, cabe-nos discutir ainda sobre as transformações técnicas ocorridas nos jornais brasileiros e o que motivou tais modificações; a necessidade do diploma de jornalista e o que mudaria no jornalismo com a criação das Escolas.

³⁰ Entrevista concedida por Gilmar de Carvalho à autora dessa dissertação, em 7 de maio de 2019.

Alberto Dines, no capítulo “A crise do papel e o papel dos jornais”, faz-nos refletir sobre a crise do papel e a necessidade de redução no formato e na quantidade de páginas dos jornais impressos que foram um verdadeiro desafio³¹ para os jornalistas. Segundo ele, a crise do papel, no século XX, teve origem com a crise ambiental somada ao problema da superpopulação. Embora o papel, matéria-prima para a impressão do jornal, despertasse outra questão, ou seja, a da consciência ecológica, o autor, em sua época, não via isso como ameaça para o desaparecimento do jornal, mas enxergava novas possibilidades a serem discutidas e encaradas. Na concepção de Alberto Dines, o jornal, assim como o livro, possui a capacidade de acompanhar os novos formatos que surgiriam com o desenvolvimento tecnológico.

Carlos Eduardo Lins, em *O adiantado da hora* (1991), livro escrito entre setembro de 1987 e junho de 1988, examina as influências do jornalismo norte-americano sobre o jornalismo brasileiro no século XX, fazendo-nos entender a necessidade de seguir um modelo americano como forma de atender às expectativas dos leitores. Nesse sentido, o modelo adotado era mais eficiente do que o europeu cultivado no Brasil até as três primeiras décadas do século XX. Lins, de forma lúcida, observa que tais influências foram benéficas para os avanços do jornalismo brasileiro, como as transformações das técnicas nas redações, uma das exigências capitalistas. Por outro lado, reconhece que os efeitos do capitalismo não tiveram a mesma intensidade em cenários políticos, econômicos, sociais e históricos não somente no Brasil, mas na América Latina.

Segundo Carlos Eduardo Lins, as influências do jornalismo americano no Brasil são apontadas a partir dos anos de 1940, período que coincide com o governo de Getúlio Vargas. Antes, aponta que a admiração, por parte de intelectuais brasileiros, para com o modelo político americano, pode ser vista desde o início do século XX. As afinidades políticas do governo brasileiro com relação ao nazi-fascismo despertaram certa preocupação para os Estados Unidos, no governo de Roosevelt, que buscou fazer acordos econômicos com a intenção de aproximar as relações entre os dois países. Muitos acreditavam que o Brasil poderia ser um país semelhante aos EUA, até mesmo porque possuíam algumas convergências históricas como, por exemplo, “[...] eram jovens, tinham dimensões continentais, repartiam um passado colonial, receberam importantes fluxos migratórios,

³¹ Alberto Dines esclarece que ao utilizar a palavra “jornal” refere-se à imprensa e não especificamente ao suporte.

falavam uma língua diversa da dos demais países da América”³². Mais adiante, quando o governo brasileiro se inteira das verdadeiras intenções políticas e econômicas dos EUA, embarga as relações e passa a exercer uma política mais voltada para a valorização do mercado interno, o que mudará, em parte, a visão do brasileiro com relação ao que é nacional, o que resulta na rejeição às ideologias de dominação norte-americanas.

A criação das escolas de jornalismo no Brasil e a exigência do diploma de jornalismo, a partir da regulamentação da profissão em 1969, segundo Lins, fazem parte da influência americana no jornalismo brasileiro. Intelectuais, em constante intercâmbio com o modelo de jornalismo americano e cursos voltados para o aperfeiçoamento das técnicas, contribuíram para a conscientização dos jornalistas brasileiros e despertaram nestes a necessidade da criação das escolas, embora a improvisação tenha se sobreposto ao método e a técnica seja compreendida pela maior parte dos profissionais, como “burocracia” e “abstração”³³. Outra questão apontada como importante é o fato de que a imprensa brasileira possui relações com o governo e isso compromete, em parte, a parcialidade da notícia e do exercício jornalístico, uma vez que, para uma empresa funcione, é necessária a concessão³⁴.

Alberto Dines afirma que, no Brasil, as empresas de jornais pertencem, na maioria dos casos, aos empresários que não têm formação jornalística, o que compromete a qualidade da notícia e a função do jornal na sociedade. Tanto Dines como Lins, convergem no que diz respeito à necessidade da criação de cursos de pós-graduação profissionalizantes que visem o melhor prepara do jornalista para o mercado, sendo capaz de observar essas questões como parte de sua formação crítica. Segundo Alberto Dines:

O único compromisso dos jornais e jornalistas é com a informação. Seu empenho nesta tarefa faz, de um jornal qualquer, um jornal livre, logo um grande jornal. Uma nação de grandes jornais é uma grande nação. Sem este valor intrínseco, sem este quilate que advém de um entendimento superior das suas funções, um jornal, por melhor que seja organizado e construído, será apenas um catálogo de notícias (DINES, 1986, p. 139).

Para ele, o que muda no jornalismo brasileiro com a criação das escolas é que, antes, o diplomado não era um profissional engajado com os compromissos da categoria,

³² LINS, 1991, p. 45.

³³ LINS, 199, p. 68.

³⁴ A concessão é uma permissão que o Estado concede a uma empresa para a exploração de um determinado espaço público. Segundo a informação disponível no site <http://www.etc.com.br/regulacaodamidia>, a comunicação é um serviço público prestado por empresas privadas. Segundo a regulamentação de funcionamento da mídia brasileira ainda não foi definida com clareza e isto permite que determinados grupos explorem este direito, que é público, de acordo com os seus interesses. Atualmente, no Brasil, diversos parlamentares dispõem de concessões de empresas de rádio e tv, o que é contra a Constituição Federal, artigo 54.

aceitando qualquer salário e “*talento sem compromissos gera aberrações*”³⁵. A formação evitaria possíveis erros. Dentre outros pontos observados pelo autor, destacamos sua preocupação a respeito da opinião pública, que antes estava nas mãos “dos amiguinhos dos ‘iluminados’ ”³⁶. Com as escolas, o mercado da informação seria renovado por novos habilitados.

No Ceará, o Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará, ex-curso de Jornalismo, foi criado em 1965, com data de funcionamento para o ano de 1966, sob regimento provisório. A ideia de formalizar a profissão de jornalista surgiu nos grupos de militantes e interessados em discutir problemas relacionados à profissão, que “desejavam aprender jornalismo” e “criar uma escola”, como aponta uma matéria publicada pela *Gazeta de Notícias*³⁷, escrita pelos graduandos da terceira turma de Comunicação Social em 1972.

No Ceará, segundo *A Gazeta de Notícias*, em 10 de dezembro de 1972, a profissão de jornalista já existia há mais de trinta anos e vinha sendo exercida “na base da tarimba”, ou seja, pela experiência no dia-a-dia das atividades. A consolidação desta ideia aconteceu com a aprovação do Conselho Universitário, através da iniciativa do reitor Martins Filho, no dia 12 de novembro de 1965, sob a Resolução de nº. 182.

Ainda no início de seu funcionamento, o Curso de Comunicação teve convênio com a Associação Cearense de Imprensa (ACI), no Edifício Perboyre e Silva, onde funcionavam a direção e a secretaria do Curso, enquanto que a parte didática acontecia nas dependências do Curso de Farmácia e Odontologia. Ao terminar esse convênio, o Conselho Universitário voltou a deliberar sobre o funcionamento do Curso, desta vez, através da Resolução nº. 205, de 4 de março de 1968, que transferia o funcionamento do Curso para a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, até que a Faculdade de Estudos Sociais e Filosofia fosse implantada. Após três anos de criação do Curso, em 1968, a Universidade Federal do Ceará passou por um Plano Básico de restauração e, mais uma vez, o Curso de Comunicação foi transferido para um prédio situado à rua Barão do Rio Branco, onde ainda se encontrava instalado em 1972.

Diante da necessidade de formalização da profissão de jornalista, surgiram críticas a respeito da criação do Curso de Jornalismo, pois

³⁵ Grifo do autor.

³⁶ DINES, 1986, p. 154.

³⁷ **Gazeta de Notícias**. Fortaleza, Ceará, Brasil. Universidade forma este ano 20 jornalistas (reconhecidos). Fortaleza, 10 de dez. 1972, p. 14. Disponível no Acervo do Escritor Cearense. Série – Matérias extraídas de periódicos, década de 1970. Subsérie – O que dizem de Gilmar de Carvalho e de sua obra.

O conhecido slogan de que o ‘jornalismo não se aprende na escola e jornalista já nasce feito’ imperava nas empresas de comunicações. Era o mito do criador atribuída a um literato. Muitas dessas críticas, feitas por profissionais foram rebatidas por alunos do Curso em espaços cedidos nas empresas. (*Gazeta de Notícias*, 1972, p.14).

Conforme acima destacado, observamos parte das dificuldades enfrentadas pelos estudantes de jornalismo da UFC, ao adentrarem os jornais de Fortaleza. Tratando-se ainda da matéria publicada pela *Gazeta de Notícias*, os formandos daquele ano, entre eles Gilmar de Carvalho, entrevistaram o Chefe do Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Ciências Sociais e Filosofia, o professor Alencar Araripe, que respondeu às indagações dos alunos a respeito da formação jornalística e dos desafios do profissional no mercado de trabalho. Para o professor Alencar Araripe, ser um bom jornalista não dependia apenas do seu amor pela profissão ou da vocação. Eram necessários “a formação cultural e o aprendizado técnico, que permitiriam o entendimento racional dos acontecimentos e a sua apresentação gráfica em termos que correspondam às exigências do progresso e à evolução mental do povo”.

Ao longo da entrevista, observamos o interesse dos estudantes com relação à atuação do jornalista, assim como sua remuneração, principalmente no Nordeste, num campo ainda incerto, mas competitivo, apesar de o diplomado em Comunicação Social pela UFC ser polivalente, com atuação em Jornalismo Radiofônico, Jornalismo Impresso, Televisão, Cinematográfico, Relações Públicas, Publicidade e Propaganda, Editoração e Pesquisa³⁸.

Ao refletirmos sobre estas questões e sobre a proposta de Luiz Beltrão em seu livro *A imprensa informativa* (1969), compreendemos as dificuldades de materiais voltados para a formação jornalística no Brasil. O conselho editorial do livro de Beltrão envolve nomes de docentes preocupados com a formação dos alunos em Comunicação Social, dentre estes, Adísia Sá, da Universidade Federal do Ceará, e José Marques de Melo, da Universidade de São Paulo. As dificuldades e os desafios apontados pelo autor estão em sintonia com as necessidades do Curso de Comunicação da UFC, uma vez que destaca a falta de materiais em língua portuguesa nas Escolas e a bibliografia utilizada ser publicada em língua estrangeira e, muitas das vezes, os conteúdos não corresponderem à realidade das escolas brasileiras em campo.

³⁸ Estas informações correspondem à realidade do Curso nos anos de 1970.

Outro destaque é com relação ao período de estágio dos estudantes nas redações, uma vez que tentavam ter uma melhor relação entre os colegas, acabavam adotando os “hábitos e maneirismos daqueles colegas”³⁹, o que prejudicava a autonomia no exercício da profissão. Além disso, Beltrão acrescenta a falta de atenção e as qualificações dos bons repórteres no acompanhamento dos estagiários. Outro problema destacado é que as Escolas de Comunicação não possuíam um semanário, o que dificultava ainda mais a formação dos profissionais. Além disso, a sequência das disciplinas, ou seja, a ordem como eram ministradas deveria ser alterada; por isso, Beltrão propôs que, nas duas séries iniciais, as experiências diretas fossem substituídas pelas indiretas:

Complementarmente, nesta fase da aprendizagem, devem ser utilizadas projeções, apresentações de jornais e outros impressos, fotografias, catálogos de tintas, de tipo de máquinas impressoras, flans, etc., a fim de que o aluno se habilite a distinguir e pôr-se em dia com qualquer espécie de equipamento empregado para a feitura do jornal (BELTRÃO, 1969, p. 20).

Luiz Beltrão, professor e pesquisador, ao escrever seus livros, os fazia para a prática docente, inclusive propondo atividades de campo ao final de cada capítulo. Numa das atividades, o professor propõe a criação de um “jornal cobaia”. Esse material seria utilizado pelos estudantes no aprimoramento da elaboração do jornal. O jornal cobaia era uma edição de um dos diários locais para que fosse examinado e reescrito. Assim, o aprendiz de jornalismo aprenderia na prática e na reflexão o exercício de forma correta e responsável, mesmo dentro de um prazo estipulado. Esse trabalho seria realizado mediante a análise comparativa dos acontecimentos, por isso, a necessidade de um Arquivo com fichas biográficas, por exemplo, para facilitar a pesquisa.

Quanto aos alunos das últimas séries, o autor destaca que a estes ficaria reservada a parte interpretativa e opinativa do jornal em construção. O autor, ao justificar na prática sobre a importância da criação das escolas de comunicação, afirma:

Dissemos, antes, que este livro era resultado da convicção de que somente na Universidade seria possível uma formação de agentes da comunicação coletiva capazes de responder às solicitações do nosso País na fase aguda do seu desenvolvimento econômico e cultural. Porque a Universidade, além de proporcionar ao estudante conhecimentos técnicos e científicos, que lhe permitem a constituição da sua bagagem cultural, oferece-lhe este acervo de métodos científicos baseados não apenas na linguagem didática, mas na ação didática, como seminários, imposição de exercícios e tarefas e treinamento profissional dirigido (BELTRÃO, 1969, p. 26).

³⁹ BELTRÃO, Luiz. **A Imprensa Informativa**. Coleção Mass-Media Vol. I. Editor Falco Masucci. São Paulo, 1969. p. 19.

A universidade formaria profissionais comprometidos com o coletivo e, em nome deste, fariam jornalismo. As dificuldades e o compromisso apontados pelo professor Luiz Beltrão, ao ensinar jornalismo, coincidem com a realidade dos docentes da Escola no Ceará, desde a sua criação na Universidade Federal do Ceará.

Em 1982, estudantes, professores e demais interessados participaram de um encontro voltado para as necessidades do curso, conforme registrou a jornalista Márcia Vidal, em seu texto “Estudantes e Professores um encontro Histórico”, no *Jornal Laboratório dos alunos do Curso de Comunicação Social da UFC*, Ano III, n.º 07 – novembro/dezembro de 1982. Os temas abordados naquela ocasião foram currículo novo, laboratórios e formação profissional. O debate durou três horas. A professora Adísia Sá, ao falar da finalidade da escola observou: “Não sei que tipo de profissional essa casa vem formando. O que me tem preocupado é se nós estamos formando reprodutores nossos ou produtores com uma consciência crítica e profissional mais aguçada”⁴⁰. Adísia, em seus comentários, demonstrou incômodo com o destino do curso, do qual foi idealizadora e professora.

Segundo Adísia Sá, os profissionais deveriam ter uma postura diferente dos que não eram diplomados e essa consciência deveria partir de todos os envolvidos, por isso, cobrava, da parte docente, reuniões com mais frequência, a fim de que os problemas fossem discutidos, como a utilização de laboratórios pelos estudantes, a compra de livros específicos e a necessidade de projetos experimentais, mas a luta não era apenas obrigação dos professores, os estudantes precisavam também se mobilizar diante das dificuldades. Adísia argumenta o porquê de tanta dificuldade do curso, uma vez que outros cursos do Centro de Humanidades conseguiam materiais. Diante disso, complementa: “A verdade maior é que nós incomodamos a universidade”⁴¹.

Uma das estudantes presentes se manifestou quanto à criação da habilitação específica em jornalismo no currículo. O coordenador do curso à época, professor Vianney Mesquita, justificou essa decisão a partir de uma pesquisa realizada, no início de 1980, com quarenta alunos dos quais dois optaram por Publicidade e Propaganda. Segundo o professor, o departamento não poderia oferecer outra habilitação enquanto o curso ainda tivesse remanescentes do currículo antigo, além da falta de professores para ministrar as disciplinas.

⁴⁰ *Jornal Laboratório dos alunos do Curso de Comunicação Social da UFC*. Ano III, n.º 7 – nov./dez. 1982. p. 6.

⁴¹ *Id.*, 1982, p. 7.

Os estudantes queriam que o curso de comunicação oferecesse, desde o vestibular, vagas específicas para a habilitação em Publicidade e Propaganda.

Sobre os projetos experimentais, um deles seria a reformulação do jornal-laboratório, na área do jornalismo impresso, o professor Teobaldo Landim, chefe do departamento do curso, explicou que os mesmos seriam aplicados, pela primeira vez, no segundo semestre de 1983, quando se formaria a primeira turma habilitada em jornalismo. Os projetos eram desenvolvidos na Imprensa Universitária para evitar que os alunos fossem explorados pelas empresas. Deste projeto só participariam os estudantes que estivessem no final do curso. Além disso, os estágios curriculares, considerados estágios menores, seriam realizados fora da universidade, desde que o aluno tivesse cursado as disciplinas teóricas, isto é, as sessenta horas, o que equivaleria a dois terços da carga horária exigida pelo Curso. Somente após esta exigência preenchida, o estudante iniciaria o projeto experimental interno. O objetivo dessa decisão seria a de evitar que a teoria fosse separada da prática. Quanto à falta de professores, que causava a quebra nos horários das disciplinas, o professor Teobaldo Landim justificou que o professor aprovado em primeiro lugar, Raimundo Costa, não poderia assumir a vaga porque as exigências de contratação, que não foram especificadas no edital, exigiam limite de idade. O segundo colocado no concurso, professor Gilmar de Carvalho, ainda não havia sido contratado e que, posteriormente, assumiu a vaga deixada pela professora Adísia Sá quando se aposentou.

Outro assunto discutido envolvia o futuro das Escolas de Comunicação no Brasil. Segundo a professora Ivonete Maia, os cursos de Comunicação Social estavam ameaçados de extinção devido às “intenções da Ministra da Educação, Esther de Figueiredo Ferraz, de transformar os cursos de comunicação em cursos suplementares para profissionais graduados em outras áreas”⁴², intenções fortemente repudiadas por docentes e discentes. A mesma professora acrescentou:

Ela [Ministra da Educação], que saiu há pouco tempo do Conselho Federal de Educação, sabe que existe uma nova proposta de currículo para ser implantada dentro de pouco tempo. Extinguir os cursos de Comunicação interessa à *Folha de São Paulo*, que quer fazer jornal à custa de colaboradores. Devemos criar cursos onde não existem: Acre, Piauí, Amazonas, Mato Grosso do Sul, Roraima e nos territórios também⁴³.

⁴² **Jornal Laboratório dos alunos do Curso de Comunicação Social da UFC.** Ano III, n.º 7 – nov./dez. 1982, p. 7.

⁴³ *Id.*, 1982, p. 7.

Nas afirmações, observamos a resistência das Escolas de Comunicação diante do cenário político e econômico do Brasil, sobretudo no Ceará, diante de empresas – como a *Folha de S. Paulo* – empresa interessada em controlar a informação através dos seus colaboradores, o que excluiria o trabalho do jornalista diplomado, conforme a afirmativa da professora Ivonete Maia.

O debate, bastante caloroso, teve as participações de Oswald Barroso – que defendia a “não submissão”, por parte dos estudantes, às imposições do mercado de trabalho – e de Rogaciano Leite Filho, que destacou, além do “salário miserável” pago aos jornalistas, que eles não tinham

[...] o direito a realizar um trabalho sério, honesto e verdadeiro. Esta é a situação do profissional da imprensa cearense, que é desonesta, declaradamente do sistema e que boicota todos que querem fazer não um jornalismo de opinião, mas, um jornalismo honesto⁴⁴.

A afirmação de Rogaciano Leite demonstra a indignação de um dos profissionais que se sentia impedido de fazer jornalismo com seriedade. Sua revolta parece se transformar em denúncia diante da “desonestidade” da imprensa cearense. As afirmações da maior parte dos participantes denunciavam o descaso das empresas e do próprio sistema político com relação ao exercício dos profissionais que saíam das Escolas de Comunicação. Um dos participantes, Augusto Pontes, enfatizou que “seria ridículo, se a universidade formasse pessoas para acompanhar essa burguesia”⁴⁵.

Gilmar de Carvalho participou do evento ainda como representante da Mark Propaganda, empresa para a qual trabalhava, comentando que o campo da Publicidade era pouco explorado, relacionando-o com o momento econômico do Brasil:

[...] mesmo com a recessão, as pessoas necessitam anunciar. Acho estranho é que não haja saído mais gente do curso para trabalhar nessa área. As empresas completam a formação que nós recebemos na escola, que é muito pequena no campo da Publicidade e Propaganda. Assim, as agências têm o hábito de contratar gente de fora – alternativa que não é muito interessante para nós. O campo é vasto dentro da agência: mídia, criação, produção, etc ⁴⁶.

Diante das dificuldades do jornalismo cearense, Gilmar de Carvalho procurou explorar a área da Publicidade e Propaganda, ao exercer a profissão na qual era habilitado e, posteriormente, como professor do curso de Comunicação, dedicou-se, em seu Mestrado, a estudar as relações da Propaganda no Cordel produzido no Ceará. Em 1972, conforme a

⁴⁴ **Jornal Laboratório dos alunos do Curso de Comunicação Social da UFC.** p. 8. Ano III, nº 07 – novembro/dezembro de 1982, p. 8.

⁴⁵ *Id.*, 1982, p. 8.

⁴⁶ *Id.*, 1982, p. 8.

publicação da *Gazeta de Notícias*⁴⁷, o escritor Gilmar de Carvalho preparava o seu primeiro livro e afirmava não ter interesse em exercer a profissão de jornalista.

Em entrevista⁴⁸, 47 anos depois da afirmação acima, o escritor lembrou das situações em que havia afirmado não ter pretensão de exercer a profissão de jornalista e afirmou que, posteriormente, descobriu a felicidade que esta profissão lhe deu, assim como sua experiência na Publicidade. Para ele, era emocionante ver o processo de confecção do jornal. Era como se ele assistisse “ao parto” de sua própria produção. O material impresso era sua maior motivação em trabalhar tanto no jornal quanto na publicidade.

Como estudante do Curso de Comunicação, lembrou das dificuldades enfrentadas, como a falta de investimentos na universidade, durante o regime militar, e as perseguições contra a liberdade de expressão. Mas, por outro lado, o reconhecimento de que houve uma contribuição do Curso em mudanças significativas para a formação dos jornalistas num contexto em que exigia profissionais mais preparados.

Gilmar de Carvalho lembrou o empenho da professora Adísia Sá para a implementação do Curso de Comunicação na UFC, inclusive com a preparação de um material bibliográfico *Fundamentos Científicos da Comunicação*, o que lhe rendeu uma crítica negativa, por parte de outros, com relação ao livro. Para Gilmar, naquele momento, não era justo exigir da professora Adísia algo que não estava ao seu alcance. Todos os docentes do Curso não tinham e nem podiam ter uma formação específica em jornalismo, até mesmo porque os profissionais que contribuíram para a fundação da Escola eram de outras áreas, tais como Direito, Biblioteconomia e Filosofia.

As dificuldades na área do jornalismo no Ceará são lembradas por Gilmar de Carvalho não somente dentro da universidade, mas nas empresas onde eram realizadas a confecção e a impressão dos jornais. Com a implantação dos cursos de jornalismo no Brasil, há um avanço também da parte tecnológica da própria feitura do jornal:

[...] o jornalismo vinha de um salto, ou esse salto, na verdade, ele se dá junto com a formação dos cursos de jornalismo. Junto a implantação dos cursos de jornalismo, nós passamos a ter uma aquisição de um equipamento mais sofisticado, que era o offset, e a composição a frio. Eu alcancei, na *Gazeta de Notícias*, o cata-cata, aquelas caixinhas com os tipos, então ia formando. Pegava o A, o B ou C e iam formando a palavra que você queria. Depois, isso já tava em desuso, quando eu comecei, mas ainda alcancei. E alcancei a linotipo, que são aquelas máquinas grandes, pesadas e perigosas. Elas tinham caldeiras, aquele material era fundido e, enquanto os gráficos iam escrevendo a linha, aquela textura

⁴⁷ **Gazeta de Notícias**. Fortaleza, 10 de dez. 1972, p. 14.

⁴⁸ Entrevista concedida por Gilmar de Carvalho à autora dessa dissertação, em 7 de maio de 2019.

de metais, em ebulição, elas desciam e preenchiam aquelas cavidades e formavam as letras. Então, a gente vai ter, no final dos anos 60, uma mudança com esse offset. A gente vai ter uma valorização das fotografias, a gente vai ter um outro tipo de impressão. Os clichês eram muito ruins, eles eram feitos com ácidos e corroíam. (Entrevista concedida por Gilmar de Carvalho à autora dessa dissertação, em 7 de maio de 2019).

Pelas palavras do escritor, observamos que a criação dos cursos de jornalismo no Brasil contribuiu não somente para que se tivesse mais profissionais bem preparados dentro das redações, mas para melhores condições de trabalho de todas as pessoas envolvidas na produção do jornal. Antes, o trabalho era realizado sob os riscos dos acidentes que poderiam ser provocados pelas caldeiras quentes das máquinas. O cata-cata nos dá uma ideia de que a feitura do jornal era um trabalho cansativo, exaustivo por exigir muito mais detalhes, comparado a um trabalho manual. No Ceará, a mudança para o *offset* aconteceu somente no final dos anos 60.

2.2 Contexto histórico da formação intelectual e da produção ficcional de Gilmar de Carvalho

Sobre o autor

Francisco Gilmar de Cavalcante Carvalho filho de José Gil de Carvalho e Maria Rocha Cavalcante de Carvalho, nasceu em Sobral Ceará, em 1949. Bacharelou-se em Direito em 1971 pela UFC; graduou-se em Comunicação Social em 1972 também pela UFC⁴⁹. Optou pela carreira de jornalista e publicitário. Entre 1978 a 1984, trabalhou para duas grandes empresas de publicidade, Scala e Mark. Quanto a sua produção ficcional, esta ocorreu entre os finais dos anos de 1960 e os de 1980. Seus primeiros escritos literários foram publicados pela *Gazeta de Notícias* por intermédio de Adísia Sá.

Sua produção literária é formada pelas seguintes obras: *Pluralia Tantum* (1973), livro de contos; *Parabélum* (1977), romance; *Resto de Munição* (1982) ensaios; *Queima de Arquivo* (1983), reunião de crônicas duplamente datadas, “Passado a limpo” crônicas escritas para *Gazeta de Notícias* em 1969 e “Terceiro Mundo” escritas entre agosto e dezembro de 1978, publicadas no Jornal *O Povo*, na “Revista Fame”, publicação interrompida pela censura; *Buick Frenesi* (1985), novela; *Pequenas Histórias de Crueldade* (1987) contos. Além destes, o escritor também escreveu para o teatro: *Orixás do Ceará*, com estreia no Teatro do IBEU no dia 11 de julho de 1974; *O Dia em que vaiaram o Sol na Praça do Ferreira* estreou no dia 12 de setembro de 1982, no Teatro do IBEU dentro do

⁴⁹ Gilmar de Carvalho cursou Direito e Comunicação Social paralelamente.

espetáculo “Made in Ceará”; *Vice & Versa* com estreia no dia 3 de maio de 1984, no Teatro Universitário em Fortaleza; e *Leste-Oeste Side Story*, que estreou no dia 10 de dezembro de 1986, no Teatro Carlos Câmara (EMCETUR).

Fundou juntamente com Geraldo Markan, em 6 de dezembro de 1976, o “Grupo Balaio”, grupo teatral, com nome inspirado no tabloide “Balaio” da *Gazeta de Notícias* do qual Gilmar de Carvalho foi editor. O primeiro espetáculo deste grupo aconteceu no dia 15 de dezembro de 1976, “Cesárion, o imperador do mundo”, de Geraldo Markan, com produção de Gilmar de Carvalho, aconteceu no dia 15 de dezembro de 1976.

Em 2011, *Parabélum* foi reeditado pelo Armazém da Cultura e o Teatro Completo publicado em um só volume pela SECULT – CE.

A carreira jornalística de Gilmar de Carvalho foi marcada pelo seu trabalho na coluna “Palanque” de *O Estado* onde foi editor de agosto a setembro de 1971; a coluna “Balaio” da *Gazeta de Notícias* da qual também foi editor, desta vez de fevereiro a agosto de 1972. Nesta última, documentou dezessete números e foi onde finalizou sua fase jornalística, para dedicar-se à edição de *Pluralia Tantum* que seria publicada em 1973⁵⁰. Entretanto, Gilmar de Carvalho não se afastou por completo das atividades jornalísticas, pois, passou a colaborar com matérias para o *Unitário*, *O Povo*, o *Diário do Nordeste*, escreveu ainda para revistas literárias e de notícias em geral.

Quanto às colaborações de Gilmar de Carvalho para os jornais, encontramos textos, que envolvem tanto a crítica literária como a de outras artes; assuntos relacionados à política, à educação, à religião, à cultura popular e aos estudos sobre comunicação no Ceará, estes a partir de sua carreira docente no Curso de Comunicação Social da UFC, onde foi professor por 25 anos. O seu interesse pelos estudos sobre a cultura nordestina foi marcado pela pesquisa que desenvolveu no mestrado em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo, de 1986 a 1988 com o título *O folheto de cordel como instrumento da venda de serviços, produtos e lojas no Ceará*. A pesquisa de seu doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, de 1994-1998, deu prosseguimento aos estudos sobre cultura, desta vez *Madeira Matriz: Cultura e Memória* “pesquisa que ganhou o Prêmio Silvio Romero 1998, promovido pelo Ministério da Cultura/Funarte/Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, o mais importante concurso nacional neste campo de reflexões e pesquisas”⁵¹.

⁵⁰ Entrevista concedida a Bené Fonteles. **Tribuna do Ceará**. Artes e fatos. 7 set.1974, p. 5.

⁵¹ Informação retirada da contracapa de *Madeira Matriz*.

Ao se aposentar como professor universitário, Gilmar de Carvalho passou a se dedicar mais ainda à pesquisa sobre a cultura popular nordestina, publicando livros, artigos em revistas e jornais além de desenvolver projetos e atividades que têm o objetivo de divulgar, reconstituir através da escrita as tradições populares do Nordeste como, por exemplo, as cantorias, o artesanato, a culinária, dentre outros.

Em 2014, ganhou o Prêmio Nacional Rodrigo Melo Franco de Andrade, aprovado pelo IPHAN, um dos mais legitimados e reconhecidos do Brasil, pela pesquisa que vem realizando, desde 2004, com o fotógrafo Francisco Sousa, sobre os rabequeiros e luthiers nordestinos.

Quanto a sua produção ficcional, segundo o que consta no seu arquivo pessoal⁵², Gilmar de Carvalho se projetou como escritor de literatura, a partir de sua atuação jornalística na coluna “Balaio”, momento em que se caracterizava a abertura do jornalismo cearense no campo das ideias. Durval Aires, à época da publicação da matéria, editorialista do *Diário do Nordeste* e antigo diretor e editor da *Gazeta*, destaca que o escritor “já demonstrava segurança e um estilo pessoal em seu modo de escrever”. A proposta do Caderno era a de realizar um trabalho que permitisse a exposição livre de ideias no veículo, isso graças ao apoio de Darcy Costa, Superintendente Editor/Diretor do jornal. “A *Gazeta* realmente concedeu autonomia ao suplemento e não se arrependeu dela [...], pois o ‘Balaio’ foi mais que um suplemento, foi um verdadeiro movimento, responsável por excelentes produções literárias”.

Durante a organização e catalogação dos jornais do arquivo pessoal do escritor, observamos que algumas das suas crônicas reunidas em *Queima de Arquivo* também foram publicadas em *Pluralia Tantum* (1973) e fazem parte da tessitura de *Resto de Munição* (1982). A escrita de *Parabélum* está intimamente ligada à escrita de *Resto de Munição*; este, como o próprio título sugere, também afirmado pelo escritor⁵³, é uma narrativa construída a partir do que sobrou, ou seja, do que foi retirado do livro anterior, *Parabélum*. Essas evidências nos permitiram traçar maiores relações entre os textos, fazendo-nos compreender que a escrita de Gilmar de Carvalho é um movimento constante de idas e vindas, na busca pelo aprimoramento, ou a pluralidade de sua própria linguagem, como sugere o título do seu primeiro livro.

⁵² *Diário do Nordeste*. Fortaleza, 22 jan. 1984, p. 2.

⁵³ Entrevista do escritor concedida a Eleuda de Carvalho, publicada no Jornal *O Povo*, Caderno Vida e Arte, em 6 de setembro de 1997 p. 5B. Localização do documento no AEC: Série - Matérias Extraídas de Periódicos; Subsérie – Entrevistas concedidas por Gilmar de Carvalho, década de 1990.

Contexto histórico

A década em que se inicia a escrita ficcional de Gilmar de Carvalho é marcado pela renúncia de Jânio Quadros, em 1961, à Presidência da República. João Goulart, seu vice, foi acusado de fragilizar a ordem no país devido às suas relações políticas com a China e a União Soviética. O governo de Jango não atendia aos interesses dos militares e tampouco aos dos empresários, uma vez que sua política se identificava mais com os anseios do povo e por este era apoiado. Após um plebiscito, em 1963, Goulart assumiu a presidência, mas os desafetos motivados por vários setores da sociedade, dentre estes, a Igreja e setores da imprensa – esta, à época representada pelos Diários Associados, de Assis Chateaubriand – contribuíram com a fragilidade do governo e a concretização do golpe de 1964.

A partir disso, diversos nomes foram indicados pelos próprios militares para representarem o Regime Militar à frente da nação: Humberto de Alencar Castelo Branco, entre os anos de 1964-1967; Artur da Costa e Silva, no período de 1967-1969, governo no qual foi instaurado o Ato Institucional de Número 5; Emílio Garrastazu Médici, de 1969-1974; Ernesto Geisel, 1974-1979 que, durante o seu governo, o AI-5 foi utilizado como medidas contra os parlamentares que se opusessem à política repressiva; João Batista de Oliveira Figueiredo, de 1979-1985.

O governo dos militares durou vinte e um anos. Em 1985, Tancredo Neves e seu vice, José Sarney, foram eleitos, por um colégio eleitoral, à presidência da República, porém o Brasil foi surpreendido pela morte repentina de Tancredo Neves, e José Sarney assumiu o cargo e neste ficou até 1990.

O período de transição do Regime Militar para uma “dominação mais aberta”⁵⁴, resultou na chamada Nova República, com a eleição indireta de Tancredo Neves e José Sarney, governo que se estendeu de 1985-1989. Durante todos esses anos, ou seja, de 1964-1989, houve manifestações de descontentamento por parte do povo, os grupos de esquerda ganharam força devido à constante luta por melhorias para a classe dos trabalhadores. O evento mais marcante foi a greve dos operários em 1978.

Os anos 60, segundo Maria Helena Simões Paes⁵⁵, apresentam diversas faces, uma delas é “a década da rebelião, da contestação, da *imaginação*”⁵⁶. Paralelo à repressão, o

⁵⁴ HABERT, 1996, p. 45.

⁵⁵ **A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política**. 2. ed. Editora Ática s/d.

⁵⁶ *Id.*, p. 8.

inconformismo – por parte de intelectuais, artistas e estudantes – buscava contrariar o Regime Militar, os esquemas comerciais e as imposições capitalistas incentivadas pela política Norte-Americana que, direta ou indiretamente, alteraram a produção intelectual no contexto brasileiro.

A escrita de Gilmar de Carvalho está marcada pelos “anos de chumbo⁵⁷” da história do Brasil, pela agitação cultural daqueles anos marcados pela Tropicália; pelo movimento conhecido como *nouveau roman*, que renovou o campo da literatura com sua proposta de ruptura; a influência do cinema de Godard e de Glauber Rocha, além dos avanços tecnológicos que contribuíram para o acesso aos meios de comunicação, o que favoreceu a consolidação da cultura de massas.

As inquietudes do jovem escritor se identificavam com as da juventude inconformada com o cenário político, histórico e cultural de seu tempo. Por outro lado, sua escritura está situada no momento em que a literatura latino-americana passa a ser mais conhecida e a Europa reconhece a importância de escritores como Gabriel García Márquez, Júlio Cortázar, Juan Rulfo, Jorge Amado, Clarice Lispector, dentre outros. É neste cenário que Gilmar de Carvalho entra em contato com as obras desses escritores.

Ao lermos sua obra e suas declarações publicadas em periódicos, situadas entre os anos de 1960-1980, observamos que o autor se impõe num momento, como ele mesmo afirma⁵⁸, marcado pela “subliteratura” e pelo cenário político do Brasil conforme está comentado acima:

Dia 15 de julho, às vinte horas, na Simwal Arte vou lançar meu segundo livro - Parabélum. Se o inferno está cheio de boas intenções, a terra está cheia de subliteratura, apesar do preço do papel e da longa jornada do manuscrito ao prelo. [...] Minha geração é a geração da metáfora e para isso fomos criados, para manipular palavras e contornar os obstáculos e evitar o círculo de arame farpado.

O trecho acima, retirado de uma publicação em jornal, confunde-se com um dos fragmentos de *Parabélum* e demonstra-nos um sentimento de incômodo e insatisfação do escritor - nas palavras do personagem herói - com os campos político, cultural, social e econômico de sua época. Ciente do que poderia acontecer, como já acontecera em 1973, por ocasião do lançamento de *Pluralia Tantum* - um público reduzido e a venda de noventa exemplares - o escritor se dirige, através do jornal, ao mesmo público para anunciar a publicação de *Parabélum*.

⁵⁷ NADINE, 1996, p. 11.

⁵⁸ **Tablóide Tc**. A Anti-entrevista. Carta aberta aos meus noventa leitores. Fortaleza, 8 jul. 1977. Geléia Geral.

A partir do trecho citado, podemos fazer alguns questionamentos, tais como: o que justificaria a falta de interesse do público leitor por este tipo de leitura? A ausência da crítica, até mesmo acadêmica, sentida pelo próprio escritor, poderia ser entendida como o silêncio de quem lê e não compreende?

Refletir sobre essas indagações nos permite relacioná-las à situação do sistema educativo dos anos destacados em nossa pesquisa. O plano de educação traçado durante o Regime Militar é o reflexo de uma política controladora que visava a educação - tanto de 1.º e 2.º graus, quanto a educação superior - como mercadoria, conforme expõe Maria Helena Simões Paes⁵⁹, desencadeando privatizações das universidades públicas e o incentivo à educação privada e de baixa qualidade, já que a “educação deveria instrumentalizar para o trabalho e o ensino superior era encarado como ‘insumo econômico para o crescimento industrial’ ”. A educação era tratada como uma questão de segurança nacional, ou seja, como um “instrumento de controle ideológico”⁶⁰.

Também, nos anos 60, foi criada a Doutrina de Segurança Nacional, que visava controlar a área da cultura de forma unificada. Assim, o Estado teria o controle do que era produzido em matéria de cultura no Brasil.

[...] o regime militar atuou ainda em outras esferas culturais, reconhecendo que a cultura poderia atuar em benefício do poder, desde que controlada pelo Estado. Nesse sentido, podem ser entendidas algumas instituições então surgidas, como o Conselho Federal de Cultura e o INC (Instituto Nacional do Cinema). Assim, o regime militar não só permitiu, mas também interveio na produção cultural. Através da censura, o regime impedia uma determinada produção cultural, ou melhor, os produtos culturais contrários à sua ideologia e aos seus interesses, mas não a atividade cultural como um todo. (PAES, s/d, p.55).

Na mesma década, especificamente, em 1967, foi criado o Ministério das Comunicações e a modernização nas telecomunicações, o que permitiu à televisão se transformar num veículo de comunicação de massa.

Gilmar de Carvalho, durante sua atuação jornalística, nos anos de 1970, demonstra muita preocupação com a formação de leitores e os tipos de leitura, isso devido ao controle do Estado sobre o que era impresso e publicado. Ao entrevistar Sílvia Carneiro, bibliotecária formada pelo Curso de Biblioteconomia, texto publicado na *Gazeta de Notícias*, no *Suplemento Balaio*, em 21 de março de 1973, o escritor destaca algumas questões dessa natureza. A entrevistada afirma que a maior dificuldade que o bibliotecário enfrentava era a deficiência dos leitores em não reconhecer sequer um fichário, isso em

⁵⁹ PAES, s/d., p.53-54.

⁶⁰ *Id.*, p. 54.

decorrência da não frequência do público às bibliotecas, desde o ensino primário. O entrevistador, numa de suas perguntas, interrogou a bibliotecária sobre a relação entre comunicação de massa e leitura, até que ponto a primeira poderia interferir na segunda. Por sua vez, Sílvia Carneiro respondeu que isso dependeria do nível de formação de um povo, o que resultaria na qualidade da leitura, mas isso não dependia apenas do leitor, já que entre o leitor e o texto está aquele que escreve, responsável pelas ideias que são difundidas.

O contexto histórico destacado está diretamente ligado à consolidação da escrita ficcional de Gilmar de Carvalho. Saulo de Araújo Lemos⁶¹ (2005, p. 88-89), em sua Dissertação de Mestrado, ao analisar *Parabélum*, observa que o leitor não encontrará uma referencialidade da história do Brasil de forma direta nas narrativas que compõem o livro, mas referências indiretas. No que diz respeito aos aspectos formais, sua escritura rejeita a imitação da narrativa tradicional, para ser construída a partir da “desleitura” de outras narrativas e da oposição à leitura da sociedade consumista do século XX.

A “deleitura” é uma categoria discutida por Harold Bloom, em *Angústia da influência* (1991, p. 36). Inicialmente, o autor apresenta e discute a teoria da influência esclarecendo ao leitor que o aspecto mais importante de sua teoria é o “ciclo vital do poeta-como-poeta”. Neste processo, o autor destaca seis estágios - *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *demonização*, *askesis* e *apophrades* - fundamentais ao entendimento da relação entre um poeta e o seu precursor, reflexões fundamentadas em termos da cultura clássica greco-romana, do pensamento judaico-cristão, das reflexões de Thomas Mann, Goeth, Hugo, Milton, Freud, Emerson, Nietzsche e outros. Bloom, a partir do pensamento destes autores, discute como veem a questão da influência. Para ele, há escritores que a encaram como algo necessário à renovação e a continuidade da arte e do mundo, enquanto que para outros reconhecer as influências seria um sinal de fraqueza do poeta efebo.

O primeiro estágio, o *clinamen*, é a “desleitura propriamente dita”, ou seja, a “desapropriação poética”, entendida como “desvio revisionário”, ocorre a partir da leitura que um poeta faz de um poema do seu precursor; a *tessera* é a “complementação e antítese” do precursor pelo poeta posterior, como se aquele não tivesse dito o suficiente; a *kenosis* é entendida como “humilhação ou esvaziamento”, em que o poeta posterior esvazia-se, aparentemente, de sua inspiração para realizar-se como poeta a partir de um precursor, sendo

⁶¹ARAÚJO LEMOS, Saulo de. **Expectativas heróicas: mito, história e leitura em *Parabélum***. Dissertação. (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Ceará, 2005.

que este também “se vê esvaziado”; a *demonização* é “um movimento na direção de um Contra-Sublime próprio, como reação ao Sublime do precursor” (p.44), em que o poeta posterior se apresenta aberto ao *daimon* - ente intermediário, nem divino e nem humano - força demoníaca que faz do homem um poeta ; *askesis* é um “movimento de autopurgação” que permite o poeta mais novo a passar pelo processo de renúncia, de diminuição em parte de suas “virtudes humanas e imaginativas” a fim de que o seu poema se mantenha distante do “poema-ascendente”; *apophrades* é o retorno dos poetas mortos fortes através dos poemas de poetas fortes, como acontece na vida. Segundo Bloom (p. 183), “como eles retornam é a questão decisiva, pois se retornam intactos, esse retorno empobrecerá os poetas mais novos [...]”.

Gilmar de Carvalho tece *Parabélum* a partir dos “desvios”, tendo como ponto de partida a Literatura de Cordel, os gêneros jornalísticos - como a crônica, a entrevista e a notícia - as narrativas em quadrinhos, o cinema, a música e a literatura, o que nos leva a entender a composição da obra não como “identificação de alusões”, mas como o escritor realiza a sobreposição da “desleitura” à “leitura”.⁶² Ao “afastar-se”, busca, ao mesmo tempo, a “complementação” por intermédio de sua leitura cultural não com a intenção de responder os enigmas por ele criados, mas “persuadir-se a si mesmo (e a seu leitor idealizado)”⁶³. O escritor confirma suas influências literárias não como uma angústia que o atormenta, mas de forma a assimilar e “negar” o que já havia sido produzido por seus antecessores, como ele próprio afirma em entrevista a Floriano Martins, em 1987.

Comecei a escrever sem muita consciência do ofício. Mais como exercício e muito estimulado pela convivência no curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará. Sem querer ser precoce, li muito cedo. Proust, Joyce, folhetos de cordel, Godard, Caetano Veloso. O processo de desestruturação da linguagem foi uma coisa muito vivenciada. Eu comecei a escrever aquilo que sentia, isso em 1969. Um processo que tentava me enquadrar na Lei de Segurança Nacional provocou uma exacerbação dessa tendência. [...] Olhando para trás dá para perceber a síntese que eu fazia implicava numa negação do regional pouco recriado e numa assimilação de tendências contemporâneas, urbanas. Buscava uma ruptura. [...] De uma passagem tímida pelo movimento estudantil, passei para a macumba, para a curtição do bas-fond. Sem demagogia também. Guimarães Rosa tentando recriar um espaço mítico de travestis, bandidos fodidos, guerrilheiros suburbanos. Os mesmos heróis desdentados de Rubem Fonseca. Histórias sem maiores compromissos com a linearidade. Uma crueldade latente de Trevisan. Dez anos de análise num mergulho meio Clarice Lispector da alma. Difícil ser original depois que quase tudo foi feito. Mas a gente busca as brechas, as entrelinhas e tenta incomodar como a ponta do espinho do mandacaru. Ser incisivo como o corte da gilete da puta. Original na medida em que a gente sempre retoma o que foi feito antes e avança. (**Diário do Nordeste**. Fortaleza, 24. maio. 1987. Suplemento Semanal).

⁶² BLOOM, 1991, p. 21.

⁶³ *Id.*, 1991, p. 109.

Gilmar de Carvalho admite a importância de seus precursores, mas, ao mesmo tempo, não deixa de observar que o seu maior desafio é como recriar “depois que quase tudo foi feito” por outros poetas. Seu questionamento é: *como* isto será feito? Ele mesmo responde que sua recriação se realizará através “das entrelinhas”, “das brechas” daquilo que foi pouco recriado, o que nos permite uma possível leitura dos estágios revisionários, discutidos por Harlod Bloom, na escrita ficcional de Gilmar de Carvalho.

A extraordinária tessitura do herói também se opõe à produção e à reprodução das obras literárias manipuladas pelo poder em vigência à época e, também, aos modelos saturados da narrativa comum, decorrentes da onda de publicações para o consumo em grande escala.

Estão escrevendo um livro e eu me locomovo no tempo e me projeto em vários espaços. A estrutura rompe com toda a lógica e uma cronologia. É um romance sem clímax e sem carpintaria. [...] Nasci num tempo de iconoclastia em que nada pode ser levado a sério. (CARVALHO, 2011, p. 57).

A ruptura e a locomoção do herói não ocorrem de modo inconsciente ou movidas por um espírito que nega o passado. Isto pode ser observado através da liberdade e locomoção do personagem em relação às figuras míticas e, ao mesmo tempo, em seu diálogo com o século XX. Essa locomoção pode ser examinada sob a compreensão do movimento Tropicália, que teve início em 1967- marcado pela linguagem metafórica, fragmentada, justapondo imagens do moderno e do arcaico, satirizando o discurso nacionalista⁶⁴ - acontecimento marcante na formação de Gilmar de Carvalho, como ele mesmo menciona a respeito dessas influências numa de suas entrevistas⁶⁵.

A negação do herói é declarada no que diz respeito às “imitações” vazias de complexidade que visam apenas à satisfação de um mercado consumidor de arte que esgota o interesse do público e, ao mesmo tempo, faz do escritor a indústria desse produto, o que nos leva a relacionar essa discussão às reflexões de Walter Benjamin, em seu conhecido ensaio de 1936:

Durante séculos, um pequeno número de escritores encontrava-se em conforto com vários milhares de leitores. No fim do século passado, a situação mudou. Mediante a ampliação da imprensa, que colocava sempre à disposição do público novos órgãos políticos, religiosos, científicos, profissionais, regionais, viu-se um número crescente de leitores – de início, ocasionalmente – desinteressar-se dos escritores. (BENJAMIN, s/d, p. 24).

⁶⁴ PAES, s/d, p. 80.

⁶⁵ **Tablóide TC**. Fortaleza, 16 abri. 1977. Talagada.

Parabélum, depois de quarenta e um anos de sua primeira edição, continua desconhecida do público leitor e da crítica acadêmica, mesmo depois da reedição de 2011. Mas, então, o que levou esta obra a ser esquecida?

Ao observarmos a crítica, em sua maior parte de punho do próprio autor, o não reconhecimento de *Parabélum* pode estar inicialmente ligado a dois fatores. O primeiro foi o motivo de a obra ter sido publicada no Ceará, ou seja, fora dos grandes centros editoriais do Brasil. O segundo seria a complexidade que a sua escritura encerra, exigindo assim um público leitor mais experiente.

Os primeiros leitores de *Parabélum* são o público dos anos pós-64, o que nos permite refletir sobre as estreitas relações da escrita do livro e de sua publicação com o contexto social, político e econômico da década de 1970. Observamos que o crescimento da economia brasileira não correspondia aos interesses e tampouco aos direitos da maior parte da população. Mesmo assim, esse período ficou conhecido pela expressão “milagre econômico”, bastante propagada pela imprensa nacional e internacional.

Os anos de 1980, em seus aspectos sócio-político e econômico, foram um período de recessão, de luta pela democracia por parte do povo. O Brasil, afetado por crises, foi cenário para o surgimento e fortalecimento de partidos de esquerda e dos movimentos sociais. O povo reivindicava as Diretas já! Somente, em 1989, os brasileiros voltariam às urnas para eleger um presidente, Fernando Collor de Mello.

2.3 Jornalismo Popular

Consideramos necessário discutir a respeito do que alguns pesquisadores entendem por Jornalismo Popular, devido às relações da escrita de *Parabélum*, assim como sua interpretação, possuírem essa possibilidade de análise em futuras pesquisas.

Dentro do grande conjunto que constitui a Pequena Imprensa, há a preocupação de entender-se o que é Jornalismo Popular. A tentativa mais pertinente, destacada por Luyten, em sua Tese de Doutorado *A notícia na literatura de cordel* (1984, p. 25), é a de Carlos Eduardo Lins da Silva, em seu artigo “Jornalismo popular no Rio Grande do Norte” (1981), em que afirma ser esse tipo de jornalismo: de “ [...] periódicos que têm em sua linha editorial uma preocupação de defesa dos interesses das classes trabalhadoras’ ”. A partir desse conceito, destacam-se diferentes espécies de jornalismo popular: a) aquelas publicações que defendem os direitos das classes trabalhadoras, mas nem os produtores e nem os principais destinatários são elas; b) publicações que defendem as classes

trabalhadoras, mas não são produzidas por elas, porém são as suas principais destinatárias; c) publicações que defendem os interesses das classes trabalhadoras e as têm como autoras e principais destinatárias.

Em 1982, no mês de março, Carlos Eduardo Lins publicou nos *Cadernos Intercom*⁶⁶ I um artigo com essa mesma preocupação que, aliás, era também do interesse de outros pesquisadores no campo dos Estudos em Comunicação em diversas Universidades brasileiras, como a Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e o Curso de Comunicação da Universidade Federal do Ceará.

Devido à perseguição da Censura, durante o Regime Militar, às Instituições de Ensino Superior entre os anos de 1960 – 1970, no Brasil, docentes e discentes sentiram a necessidade de reanimar a pesquisa no campo da Comunicação. A criação dos *Cadernos Intercom* expressa a necessidade de se repensarem estratégias de investigação sobre o novo formato de jornalismo produzido no país. Para Carlos Eduardo Lins, o único jornalismo existente no Brasil, naquele momento, era o jornalismo burguês. As publicações, no *caderno* supracitado, funcionavam também como apelo aos pesquisadores para que as experiências de jornalismo popular realizadas não somente no Brasil, mas na América Latina, fossem sistematizadas.

José Marques de Melo, um desses intelectuais e docente no campo do jornalismo ministrou, em 1984, um Curso de Especialização em Comunicação que visava traçar um panorama atual sobre a atuação da imprensa brasileira naqueles anos. Os melhores trabalhos produzidos foram publicados no livro *Jornalismo no Brasil contemporâneo*, sob a organização de José Marques de Melo e Waldimas Galvão. O texto do professor e jornalista Gilmar de Carvalho “Imprensa no Ceará: situação atual”, faz parte dessa coletânea de estudos e apresenta um diagnóstico, considerando fatos, desde o surgimento da imprensa no Ceará, no século XIX, aos anos de 1980, sobre a dominação dos principais meios de comunicação por empresários, apesar da imprensa cearense ter tradição libertária que, segundo ele, “conservou, durante muito tempo, este traço de rebeldia, contestação, inquietude”⁶⁷.

Ao longo do seu artigo, Gilmar de Carvalho destaca que a imprensa cearense era, naquele momento, controlada por grupos econômicos atuantes no Estado. Diante disso,

⁶⁶ CADERNOS INTERCOM. Ano I; mar. 1982.

⁶⁷ CARVALHO, 1984, p. 67.

estava a necessidade das empresas em contratar profissionais que atendessem às expectativas do mercado. De acordo com o diagnóstico apresentado pelo pesquisador, a fase madura do jornalismo cearense se deu em 1969, quando o Curso de Comunicação Social formou a primeira turma de jornalistas.

2.4 Cordel Noticioso

Diante da discussão acima, de que maneira podemos compreender a Literatura de Cordel⁶⁸, uma vez que tal produção também pode se inserir no campo do Jornalismo Popular? Nesse caso, primeiramente, há que se observar as grandes exigências formais do jornalismo, como atualidade, periodicidade, universalidade e difusão coletiva – que não podem ser aplicadas totalmente “aos folhetos e seus editores/escritores”. Além disso, “nem todos os poetas de cordel são conscientes de estarem a defender os interesses das classes trabalhadoras”⁶⁹.

Por outro lado, há que se admitir que existe identificação do poeta de cordel com a situação em que vive. Embora demonstre o desejo de mudar sua realidade, percebe-se o cuidado que ele tem ao utilizar determinadas palavras devido ao receio de represálias por parte de autoridades que o cercam. Assim, sua liberdade de expressão é limitada, apesar da literatura de cordel refletir cada vez mais sobre a função de porta-voz dos oprimidos.

Outro estudo destacado por Luyten, em *A notícia na literatura de cordel* (1984)⁷⁰, é a contribuição de Ricardo Noblat, que chama nossa atenção para o fato de a literatura de cordel possuir fortes semelhanças com o tipo de jornalismo praticado nas redações dos jornais. Uma vez que os poetas populares narram, nos folhetos,

[...] as principais notícias da sua cidade, região, país e mundo; interpretam-nos; opinam sobre eles; refletem e ajudam a formar a opinião pública; integram à vida nacional comunidades que ainda não foram devidamente atingidas pelos veículos convencionais de comunicação. (LUYTEN, 1984, p. 42).

O Cordel Noticioso, neste contexto, na falta dos meios de comunicação como, o rádio e a televisão, funciona como o propagador de notícias, além de contribuir com a opinião pública com relação aos temas abordados.

⁶⁸ Luyten (1984, p. 26-27) considera que Literatura de Cordel significa a parte *impressa* da poesia realmente popular, representando apenas 1% do que é produzido e cantado por violeiros, trovadores ou cantadores.

⁶⁹ *Id.*, 1984, p. 26-27.

Em *O que é literatura popular* (1987), Luyten esclarece que, até o final do século XIX, no Brasil, havia uma poesia popular regular em todo o país, devido ao distanciamento geográfico e à inexistência dos atuais sistemas de comunicação em massa, que contribuíam para que as diferenças regionais fossem preservadas. Em sua análise, o autor aponta dois fatores decisivos para tais modificações: a imigração europeia para o sul do país, a partir do Segundo Império (1840) e a expansão nordestina para todas as áreas amazônicas por ocasião do Ciclo da Borracha e do êxodo causado pelas prolongadas estiagens⁷¹.

Na sua estrutura, a literatura de cordel não sofreu alterações:

[...] mas sim na sua essência. Antigamente, ela era portadora de anseios de paz, de tradição e veículo único de lazer e informação. Hoje, ela é portadora, entre outras coisas, de reivindicações de cunho social e político. Não somente para os nordestinos e descendentes, mas para todos os habitantes do Brasil. Por isso ela continua importante, pois os poetas populares, através dela, mostram a verdadeira situação do homem do povo. (LUYTEN, 1987, p. 64).

A “estrutura” a que o autor se refere faz-nos refletir sobre a própria composição poética em versos rimados, o suporte e a quantidade de páginas que dão estrutura ao folheto. Porém, a predominância de “reivindicações de cunho social e político” reforça mais ainda o engajamento do poeta em seu tempo e espaço, como sendo a voz que fala em nome do povo, o que nos faz recordar do comprometimento de Patativa do Assaré com sua poesia, quando ele mesmo se autodeclara o “poeta do povo”⁷² que canta a vida no sertão do Ceará. Suas vivências de mundo podem ser sentidas de modo universal, pois ele canta o sofrimento, o amor, a alegria e a desigualdade. Como exemplo das temáticas cantadas por Patativa, temos o poema *O Inferno, o Purgatório e o Paraíso* em que faz do poema *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri (1265-1321), uma interpretação mais política e social do que teológica.

O cordel, sendo a força da expressão popular, não seria ele a resistência de um tipo de jornalismo poético que convive com os avanços tecnológicos? Sobre isso, Gilmar de Carvalho⁷³ afirma que o cordel atuava como um exercício rudimentar do jornalismo:

[...] o jornalismo não era tão objetivo, tinha um enfoque mais familiar, muito exagero, tendendo para um tom mais popularesco, algo natural, já que o cordel vem do romanceiro oral europeu e ganha escrita somente com o advento de Gutenberg. É na forma oral que ele chega ao Brasil, se materializando como conhecemos após a chegada da imprensa régia, no século passado [século XIX]. Em comparação a Portugal, o cordel nordestino deixa a prosa e passa a ser

⁷¹ LUYTEN, 1987, p. 11.

⁷² CARVALHO, 2017, p. 48.

⁷³ *Diário do Nordeste*. Fortaleza, 12 set. 1998. Caderno 3, p. 7.

elaborado em poesia, explorando ainda mais a oralidade e a musicalidade de nossa linguagem, além da própria temática da região. (CARVALHO, 1998, p.7).

Gilmar de Carvalho, estudioso das mais diversas manifestações da cultura popular no Nordeste, reconhece a transformação da linguagem jornalística no trânsito da prosa para a poesia, o que dará maior expressividade à linguagem do cordel e fará também com que sua forma e conteúdo se tornem atemporais. Observamos que na linguagem jornalística o caráter de “atualidade” é uma das marcas imprescindíveis da informação, distintamente do poético, que tem como característica fundamental a atemporalidade. Ou seja, a atualização poética se dá através da interpretação realizada em diversas perspectivas, por diferentes leitores ou até mesmo por um mesmo leitor.

A partir da afirmação de Gilmar de Carvalho, podemos destacar ainda o fato de que a informação deve manter a imparcialidade e a objetividade, ou seja, aquilo que deve ser informado deve ser dito de forma clara e concisa. Diante dessa afirmação, como o Cordel Noticioso poderia ser examinado a partir dessa exigência?

Primeiramente, reconhecemos que o Cordel Noticioso possui características convergentes com o jornalismo popular, no que diz respeito ao forte teor avaliativo e à sua própria confecção.

Antes da invenção do telégrafo, afirma Luyten, em *A notícia na literatura de cordel*, que no século XVIII, quase todas as matérias veiculadas pelos jornais possuíam o caráter opinativo desde os primórdios da imprensa. Com o advento do telégrafo, a linguagem jornalística ganhou novos elementos em seu estilo, uma vez que deveria se ater ao que era comunicado pelas fontes de informação. A opinião como um traço do processo de comunicação se mantém durante o século XIX até os anos 1940 do século XX, mesmo com as exigências e a complexidade da notícia - que exigiam também maiores detalhes da informação - não a excluíram do jornalismo da Grande Imprensa, uma vez que “nenhuma notícia é completa se não vier acompanhada por algum juízo de valor”⁷⁴.

O cordel noticioso não nasce nas cidades grandes, porém os grandes centros urbanos contribuíram para o seu desenvolvimento. Luyten (1984, p. 86) afirma que encontramos mais folhetos de cunho noticioso, “à medida que nos afastamos do sertão nordestino propriamente dito”. As consequências da urbanização são sentidas pela literatura

⁷⁴ LUYTEN, 1984, p. 162.

de cordel, o que reafirma a necessidade que o homem do povo tem de atualizar-se com o seu tempo. O autor, na conclusão de sua tese, admite que:

[...] podemos concluir que realmente existe no Brasil um sistema de comunicação jornalística paralelo ao da grande imprensa. Ele é apenas restrito aos seus próprios limites como aperiodicidade, tradutor de vivências e interesses populares e estruturação poética⁷⁵. A sua extrapolação como fonte de notícia para a grande imprensa ou como variação da mesma, são sinais comprobatórios de sua importância e continuidade histórica. (LUYTEN, 1984, p.199)

Assim, semelhante à notícia impressa, o cordel de cunho jornalístico possui conteúdo de curta duração, pois, à medida que surgem novas ocorrências, o público se volta para divulgações com notícias atualizadas. Apesar de os folhetos não trazerem a data de composição, Luyten aponta que houve tempos em que o público interessado pela notícia trazida pelo cordel acreditava mais na veracidade do poeta popular do que na notícia divulgada pela Grande Imprensa, o que pode ser justificado pela aproximação de fala entre aquele que escrevia e aquele que ouvia ou lia, pois nem sempre o público interessado pelo cordel era alfabetizado.

Sobre o folheto noticioso, Gilmar de Carvalho, em seu artigo “O jornalismo popular do folheto de cordel”⁷⁶, reconhece que esse tipo de jornalismo surgiu a partir do momento em que a literatura de cordel começou a enfrentar problemas de comercialização, o que coincidiu com a chegada da televisão, que “passou a dar conta da satisfação do imaginário dos contingentes de iletrados do país”. Preocupado em “traduzir” para as “camadas subalternas” as notícias divulgadas pelos meios de comunicação, o “produtor popular” buscou fazê-lo com “fatos que ele pressupôs interessar a este público-alvo”.

Em sua análise, Gilmar de Carvalho pontua três fatos consideráveis nesse processo: o primeiro diz respeito ao posicionamento do poeta ao ler e interpretar a notícia a ser traduzida em versos, pois sua assinatura legitima a notícia como verdadeira; o segundo se refere aos riscos de se reproduzir o sensacionalismo, o que compromete “qualquer possibilidade contestatória”; em terceiro lugar, reconhece que o poeta sabe lidar com as palavras como nenhum outro é capaz:

Mas mesmo em meio a tantas possibilidades de domesticação, tutela ou negação, o folheto jornalístico mantém um sabor que só o produtor popular é capaz de dosar, aproveitando as brechas e inserindo o desconcertante e o inusitado, não com a postura deliberada do intelectual, mas como alguém para quem a vida mantém estes mesmos desafios. É isso que impede uma palavra definitiva sobre essa

⁷⁵ Grifo do autor.

⁷⁶ **O Povo**. Fortaleza, 24 nov. 1991. Caderno Vida & Arte. [Recorte extraído de periódico. Disponível no Acervo do Escritor Cearense da BCH].

manifestação tão rica e tão contraditória como os valores do povo que a produz e a consome. (**O Povo**. Fortaleza, nov. 1991. Caderno Vida & Arte).

Observamos, no trecho acima, que Gilmar de Carvalho analisa o jornalismo produzido pelo poeta popular, considerando a interferência dos novos meios de comunicação, mas não chega a ser pessimista quanto a isto, pois vê a criação poética superior “aos manuais de redação ou estilo”, próprios do jornalismo convencional.

A partir das reflexões propostas por Lutyen e Gilmar de Carvalho, notamos que o descarte dos folhetos com notícias desatualizadas coincide com o descarte do jornal impresso. Percebemos que periodicidade e aperiodicidade dizem respeito ao caráter do efêmero que há na notícia e não propriamente do suporte.

As evidências no arquivo pessoal de Gilmar de Carvalho, ao conservar fragmentos e até cadernos inteiros de jornais, não seriam a tentativa do jornalista e escritor de vencer o efêmero cada vez mais recorrente em nossa sociedade? Será que o empenho de arquivar - não apenas o que ele escreveu para jornais, mas também o que outros escreveram - não demonstre (além de seu entendimento de que sua documentação pode ser fonte de pesquisa acadêmica) o receio de que o virtual não seja tão durável e seguro quanto a durabilidade do papel? Será que o impresso possui maior caráter de concreto e duradouro, mesmo que ele, Gilmar, não se oponha às novas tecnologias?

Por outro lado, observamos que os conteúdos dos jornais presentes no seu arquivo, independentemente de procederem dos mais diversos campos do conhecimento, comprovam que o efêmero pode tornar-se duradouro e atualizado. O fato de tornar-se durável e sempre em atualização dependerá da forma como esses materiais serão examinados por futuros pesquisadores ou, até mesmo, por escritores de ficção.

Gilmar de Carvalho, em sua atuação jornalística, colaborou com periódicos locais e de outros estados, escrevendo artigos críticos sobre cultura popular, literatura, leitura, escritura e preservação do patrimônio cultural. Ao se distanciar do tipo de notícia mais comum na imprensa, não seria ele, ao mesmo tempo e em alguns aspectos, jornalista popular e escritor?

O escritor enfrentou a mesma dificuldade, como a falta de recursos financeiros para a publicação de seus textos - problema também enfrentado pelos poetas populares - identificada na mencionada pesquisa de Lutyen. Gilmar estava ciente de que sua escrita não alcançaria o gosto de todo o público leitor de sua época, pois o seu estilo era sua forma de

reagir e discordar do tipo de literatura em evidência naqueles anos, conhecida como o “boom” latino-americano.

2.5 Os gêneros jornalísticos no Brasil

Diante da complexidade dos gêneros textuais, nos campos jornalístico e literário, presentes em *Parabélum*, nesta seção apresentamos algumas das discussões sobre o estudo dos gêneros jornalísticos no Brasil, embora não nos detenhamos a este tema em nossa pesquisa, uma vez que nosso objetivo é examinar a Entrevista e a Notícia na obra em estudo.

A bibliografia utilizada para esta discussão se limitará aos livros de Luiz Beltrão e de José de Marques Melo, uma vez que ambos podem ser contextualizados no período de formação acadêmica e início da docência de Gilmar de Carvalho no Curso de Comunicação Social da UFC. As obras destacadas priorizam a classificação dos gêneros jornalísticos.

Luiz Beltrão de Andrade Lima, conhecido como Luiz Beltrão⁷⁷ (1918-1986) nasceu em Olinda, Pernambuco. Realizou seus estudos humanísticos no Seminário de Olinda e no Ginásio de Pernambuco, graduando-se em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito da Antiga Universidade do Recife, hoje Universidade Federal de Pernambuco.

Sua aproximação com a CIESPAL (Centro Internacional de Estudos Superiores de Comunicação para América Latina, em Quito) e as ideias comunicacionais difundidas por cientistas europeus e norte-americanos influenciaram a criação, em 1963, do primeiro centro brasileiro de estudos acadêmicos sobre os fenômenos midiáticos, Instituto de Ciências da Informação, mantido mediante convênio com a Universidade Católica de Pernambuco. Esse núcleo foi responsável pela formação da primeira equipe de pesquisadores dedicados sistematicamente aos fenômenos comunicacionais no Brasil e pelo lançamento da primeira revista científica da área, *Comunicação & Problemas*, publicada a partir de 1965.

Atuou como pesquisador no CEUB, Centro de Estudos Universitários de Brasília, trabalho reconhecido internacionalmente. Trabalhou também na FUNAI na

⁷⁷ MELO, José Marques de. A prima pobre das Ciências Sociais. [Entrevista concedida a] Pesquisa FAPESP. ed. 201, nov. 2012. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2012/11/12/jose-marques-de-melo-a-prima-pobre-das-ciencias-sociais/>. Acesso em: 25 jul. 2018.

assessoria de Relações Públicas, dedicando-se a avaliar o comportamento da imprensa brasileira diante da questão indígena.

José Marques de Melo⁷⁸ (1943-2018) nasceu em Palmeira dos Índios – cidade onde Graciliano Ramos foi prefeito – iniciou sua trajetória em Alagoas, na *Gazeta de Alagoas*, e depois no *Jornal de Alagoas*, dos Diários Associados. Aprendeu com Luiz Beltrão os fundamentos teóricos do jornalismo e foi o primeiro doutor em jornalismo titulado por universidade brasileira. Realizou seu pós-doutorado nos Estados Unidos com bolsa da Fapesp. Sua contribuição aos estudos em comunicação não se restringe ao Brasil, pois atuou como pesquisador/professor visitante em universidades estrangeiras. Em 1992, foi nomeado Catedrático Unesco de Comunicação da Universidade Autônoma de Barcelona.

No Brasil, trabalhou com o governador Miguel Arraes, foi militante político da Juventude Universitária Católica, ligada à esquerda católica e passou para a juventude Comunista, ligada ao Partido Comunista. Foi preso por ter trabalhado para o governador Arraes e, somente depois de superar os problemas de prisão, conseguiu concluir seus estudos de nível superior. Através de Beltrão, conseguiu uma bolsa de estudos da UNESCO para fazer o curso de pós-graduação em jornalismo que havia no CIESPAL.

Nos anos 60, em São Paulo, foi aprovado em concurso para a Escola de Comunicação da USP e presenciou a criação da ECA. Enfrentou perseguições durante o Regime Militar, inclusive respondendo a processos devido à sua metodologia de ensino. Mesmo sendo absolvido pelo Ministério da Educação, não pode retornar à docência, pois a USP se recusou a aceitá-lo. Devido às constantes perseguições, teve que sair do Brasil.

Ao regressar ao Brasil em 1979, não conseguia trabalhar, pois os órgãos de segurança impediam-no. À época, a Igreja Metodista estava instalando uma faculdade de comunicação em São Paulo e um dos pastores, conhecido de José Marques, convidou-o para ensinar na instituição. Depois de três meses, os órgãos de segurança descobriram-no; porém, o pastor os expulsou dali. O curso de pós-graduação na Metodista foi criado nessas condições, ou seja, de perseguidos e vítimas, o quadro docente era composto por pessoas exiladas por suas ideologias e convicções.

José Marques contribuiu com a criação do Centro de Pesquisa em Jornalismo para analisar o jornalismo em geral, jornais de bairro etc. Aos poucos, foram formando uma

⁷⁸ Informações retiradas do site <http://portalintercom.org.br/memoria/depoimentos/jose-marques-de-melo/perfil>. Com acesso em: 25 jul. 2018.

geração voltada ao ensino, à pesquisa e à extensão. Participou da reconstrução do Departamento de Jornalismo da USP. Também participou da criação dos *CADERNOS INTERCOM*, atual Revista *INTERCOM*. Uma das maiores contribuições do autor na pesquisa foi o estudo dos gêneros em cinco vertentes: *informativo*, *opinativo*, *interpretativo*, *utilitário* ou *de serviços* e o *diversional*, erroneamente, segundo o autor, chamado de jornalismo literário.

Em seu livro, *A opinião no jornalismo brasileiro* (1985), o autor analisa as propostas de Luiz Beltrão para o entendimento dos gêneros jornalísticos, além de examinar a bibliografia de alguns autores norte-americanos, europeus e latino-americanos sobre o mesmo tema e aponta a inadequação desses modelos para o jornalismo brasileiro. Após situar o leitor, Marques de Melo propõe nova classificação para os gêneros do nosso jornalismo, realizando uma releitura do que foi proposto por Luiz Beltrão em *A imprensa informativa* (1969), *Jornalismo interpretativo* (1976) e *Jornalismo opinativo* (1980). Em *A opinião no jornalismo brasileiro*, José Marques, ao apresentar os três gêneros jornalísticos, segundo a visão de Beltrão, identifica as diferenças entre o que é *opinativo* do que é *informativo*, destacando, como ponto central, o gênero *opinativo*, contrapondo o seu modelo ao de Luiz Beltrão.

Antes de tudo, o autor considera necessário para o entendimento dos gêneros o conhecimento do texto de Tzvetan Todorov, *Os gêneros do discurso* (1980), leitura comum entre os pesquisadores da área de linguística e literatura, e comenta:

[...] Da mesma maneira que ele [Todorov] defende a legitimidade do seu estudo no campo da literatura, entendemos fundamental a sua investigação no campo do jornalismo.

[...]

A preocupação com os gêneros jornalísticos integra-se, portanto nesse esforço de compreensão daquilo que Todorov, no plano literário, chama de ‘propriedades discursivas’. O que constitui um ponto de partida seguro para descrever as peculiaridades da mensagem (forma/conteúdo/temática) e permitir avanços na análise das relações socio-culturais (emissor/receptor) e político-econômicas (instituição jornalística/Estado/corporações mercantis/movimentos sociais) que permeiam a totalidade do jornalismo. (MELO, 1985, p. 31).

José Marques de Melo afirma que a necessidade de se entenderem os gêneros jornalísticos surgiu na prática do exercício jornalístico. Assim, as transformações culturais modificam também as formas de expressão e as adaptam a “cada universo geocultural”⁷⁹. No campo literário, os gêneros são entendidos como categorias flexíveis; não há uma

⁷⁹ MELO, 1985, p. 32.

fórmula fixa que oriente a escrita poética. Para Todorov, os gêneros discursivos se originam através dos atos de fala; é na necessidade cotidiana que eles se rearranjam e se moldam às necessidades dos falantes.

Ao concordar com o jornalista peruano Juan Gargurevich, Marques de Melo considera que os gêneros jornalísticos são entendidos como categorias abertas, isso devido ao dinamismo e à criatividade dos jornalistas latino-americanos que produzem os “gêneros híbridos”.

Haroldo de Campos em “Ruptura dos gêneros na literatura Latino-America⁸⁰”, reconhece o hibridismo como uma técnica. O hibridismo dos gêneros surge com “a crise da normatividade”, ou seja, com a ruptura dos modelos clássicos e identifica como precursor, na literatura latino-americana, Sousândrade, poeta brasileiro, com o poema *Guesa*, de 1867.

Ao trazer novamente à discussão a antiga querela sobre os gêneros literários, Haroldo de Campos busca, na literatura brasileira do século XIX, justificativas de que a crise da normatividade é anterior à Semana de Arte Moderna (1922). Para isso, examinou a escrita do poeta esquecido Sousândrade. No poema *Guesa*, o autor identifica a linguagem prosaica e convencional dos jornais incorporada à linguagem poética. Segundo o autor, o hibridismo dos gêneros surge no contexto da revolução industrial - segunda metade do século XVIII - tendo como auge a segunda metade do século XIX, período que coincide com o surgimento dos *mass média*.

A presença do hibridismo dos gêneros na América Latina é considerada por José Marques de Melo como justificava de que as classificações europeia e norte-americana e até mesmo as latino-americanas que, por sua vez, recorrem àquelas, não atendem à realidade do jornalismo brasileiro. Por isso, o autor propõe uma classificação, adotando dois critérios. O primeiro diz respeito ao agrupamento dos gêneros “em categorias que correspondem à intencionalidade”⁸¹, as quais determinam a configuração dos relatos. Dentro desta configuração, são identificadas duas vertentes: “a reprodução do real e a leitura do real”⁸²

Reproduzir o real significa descrevê-lo jornalisticamente a partir de dois parâmetros: o atual e o novo. Ler o real significa identificar o valor do atual e do novo na conjuntura que nutre e transforma os processos jornalísticos. [...] Para uma melhor compreensão do esquema, é plausível admitir que a distinção formulada se aproxima daquela dualidade de mensagens que os lingüistas chamam de denotada e conotada. Essa transposição não é contudo simples e tranquila pela

⁸⁰ CAMPOS, 1979, p. 289-305.

⁸¹ MELO, 1985, p. 47.

⁸² *Id.*, 1985, p. 32.

própria complexidade do discurso jornalístico, que pressupõe o atravessamento explícito da ideologia. Mas como esse traço é comum a qualquer discurso emitido por qualquer instituição jornalística, o sentido que permeia todas as mensagens deixa de ser opaco. Logo, o recurso denotativo ou conotativo utilizado na apreensão e expressão do real não exclui a determinação ideológica (MELO, 1985, p. 32).

Para José Marques de Melo, a reprodução do real está submetida aos critérios do atual e do novo. A descrição jornalística não se restringe a descrever os acontecimentos como eles ocorreram, mas significa “identificar o valor do atual” no seu contexto político, ideológico e cultural, de forma que não seja opaco, uma vez que se trata da linguagem jornalística. Porém, não há escrita sem ideologia.

Roland Barthes (2004, p.187-190), ao discutir em seu texto “O efeito do real”, sobre a referencialidade, reconhece sua importância para a “justificativa do dizer”, já que o “real” é também “referência essencial da narrativa histórica”. Porém, destaca que há, nas ideologias do nosso tempo, resistência da representação pura e simples do real em oposição ao sentido mítico e inteligível. Com a ruptura entre a verossimilhança antiga e o realismo moderno, Barthes identifica o surgimento de uma nova verossimilhança que “procede da intenção de alterar a natureza tripartida do signo para fazer da notação o simples encontro de um objeto e de sua expressão”.

Gilmar de Carvalho, em oposição à representação pura e simples do real, recria simbolicamente, em *Parabélum*, o contexto político, econômico, social, cultural e ideológico dos anos pós-64. O escritor afirma em entrevista: “[...] eu, um bacharel em comunicação, gostaria de dizer caso os jornais publicassem. *Parabélum* não é reportagem, é recriação.”⁸³ A fragmentação da narrativa, recurso utilizado em sua escrita, não seria o direcionamento para o encontro de sua linguagem com o seu público leitor?

Trataremos, especificamente, dessas relações no terceiro e quarto capítulos, onde examinaremos *Parabélum* como possibilidade de leitura do real, no contexto de sua produção e refletiremos o porquê dessa obra ser interpretada nos campos literário e jornalístico.

O segundo critério considerado por José Marques de Melo, em sua classificação dos gêneros, busca

[...] identificar os gêneros a partir da natureza do estrutural dos relatos observáveis nos processos jornalísticos. Não nos referimos especificamente à estrutura do texto

⁸³ **Tablóide TC**. Fortaleza, 16 de abril de 1977. [Entrevista de Gilmar de Carvalho concedida ao **Tablóide TC**. Disponível em Acervo do Escritor Cearense da BCH].

ou das imagens e sons que representam e reproduzem a realidade. Tomamos em consideração a articulação que existe do ponto de vista processual entre os acontecimentos (real), sua expressão jornalística (relato) e a apreensão pela coletividade (leitura). É por isso que visualizamos diferenças entre a natureza dos gêneros que se incluem na categoria informativa e dos que compõem a categoria opinativa. (MELO, 1985, p. 32).

Observamos que, no critério acima, o autor considera os gêneros jornalísticos nas dimensões do *real*, do *relato* e da *leitura*. Os critérios apresentados justificam sua convergência quanto à classificação genérica proposta por Luiz Beltrão: *jornalismo informativo*, *jornalismo interpretativo* e *jornalismo opinativo*. Enquanto este propõe três gêneros, José Marques de Melo afirma que no jornalismo brasileiro podem ser identificadas as seguintes classificações e subdivisões ⁸⁴:

A) Jornalismo informativo

1. Nota
2. Notícia
3. Reportagem
4. Entrevista

B) Jornalismo opinativo

5. Editorial
6. Comentário
7. Artigo
8. Resenha
9. Coluna
10. Crônica
11. Caricatura
12. Carta

Para Luiz Beltrão⁸⁵,

A) Jornalismo informativo

1. Notícia
2. Reportagem
3. História de interesse humano
4. Informação pela imagem

B) Jornalismo interpretativo

5. Reportagem em profundidade

C) Jornalismo opinativo

6. Editorial
7. Artigo
8. Crônica
9. Opinião ilustrada
10. Opinião do leitor

Ao compararmos a proposta dos dois autores, observamos que José Marques de Melo desconsidera em sua classificação o *jornalismo interpretativo*, uma vez que, segundo ele, esse tipo de jornalismo não existe no Brasil – já que sua origem é norte-americana –

⁸⁴ MELO, 1985, p.48-49.

⁸⁵ *Id.*, 1985, p. 45.

embora Beltrão justifique como interpretativo o caráter de maior profundidade do que o informativo. Para Marques de Melo, a compreensão do que é interpretativo se encontra inclusive no que ele entende como *jornalismo informativo*. O autor busca caracterizar os gêneros jornalísticos conforme a realidade brasileira.

Em nossa pesquisa, consideramos as categorias *entrevista* e *notícia* não sob o aspecto da classificação dos gêneros, mas de acordo com uma proposta de análise mais aberta para a estrutura da linguagem. Por esse motivo, incluímos a discussão de Cremilda Medina sobre a *entrevista* e a *notícia*, que analisa, em *Notícia: um produto à venda* (1978), a mensagem jornalística e suas relações com a indústria cultural e a Comunicação de Massa no cotidiano brasileiro; em *Entrevista: o diálogo possível* (1995), considera a entrevista não apenas como uma técnica, mas uma forma de comunicação humana quando entendida como possibilidade interativa.

Cremilda Medina graduou-se entre 1960-1963, no Curso de Jornalismo da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, trabalhou como repórter da extinta *Revista do Globo*, atuou em jornal, revista, rádio, publicidade e redação. Devido à sua experiência nesse campo, foi convidada a ministrar aulas no curso de Jornalismo – posteriormente Escola de Comunicação da Universidade Federal de Porto Alegre. Em 1971, iniciou sua pós-graduação na área de Comunicação em São Paulo e trabalhou na Universidade de São Paulo. Desenvolveu pesquisas acadêmicas em várias capitais brasileiras entre os anos de 1971-1975. Também foi professora da CIESPAL, trabalhou no *Jornal da Tarde*, na TV Bandeirantes, TV Cultura e *Revista Fotópica*, além de redatora no Jornal *O Estado de S. Paulo*. O primeiro livro de Cremilda Medina foi em co-autoria com Paulo Roberto Leandro, *A arte de tecer o presente* (1973)⁸⁶.

Para o aprofundamento da discussão sobre a *entrevista*, consideramos a leitura de *La entrevista, una invención dialógica* (2010), de Leonor Arfuch, que entende o conceito de entrevista como uma estrutura dialógica, conforme o dialogismo de Mikhail Bakhtin (1895-1975). Arfuch observa que entrevistador e entrevistado são personagens de uma conversação em que “todos falam o tempo todo”. A autora é professora da Faculdade de Ciências e da Faculdade de Arquitetura, Desenho e Urbanismo da Universidade de Buenos Aires, Argentina, onde também cursou graduação e doutorado em Letras, especializando-se em estudos voltados para a teoria do discurso e crítica cultural. Dentre suas inúmeras

⁸⁶ Informações sobre a autora retiradas do livro **Notícia: um produto à venda**. São Paulo: Alfa Ômega, 1978. p. XIII.

publicações, destacam-se *La interioridad pública* (1992), y *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* (2002)⁸⁷.

⁸⁷ As informações sobre a autora foram retiradas da contra capa do seu livro *La entrevista, una invención dialógica*. 1ª. ed. Buenos Aires: Paidós, 2010. Edição utilizada em nossa pesquisa.

3 PANORAMA CULTURAL E SOCIAL DO BRASIL NOS ANOS DE 1960

3.1 Anos de 1960: uma leitura dos documentos arquivados por Gilmar de Carvalho

O cenário dos anos pós-64 é marcado por transformações culturais, sociais e político-econômicas que transformaram a produção intelectual de escritores e artistas, assim como as mudanças no comportamento da juventude motivada pelo desejo de liberdade, que surgiram a partir da repercussão do Maio francês de 1968.

Edgar Morin, no prefácio à edição brasileira de *Maio de 68: a brecha* (2018, p. 11), afirma ter ficado, à época, impressionado com as proporções do movimento estudantil em diversos lugares do mundo, onde os sistemas políticos e sociais eram tão diferentes. O autor observa que “o denominador comum é que essas revoltas se erguiam contra a autoridade em diferentes sistemas (p. 11)”. Os artigos presentes no livro supracitado foram escritos entre 15 de maio e 10 de junho de 1968, momento em que aconteceram as revoltas.

Ao acompanhar as revoltas estudantis nos Estados Unidos, Polônia, Egito, Tchecoslováquia, Itália, Espanha e Brasil, Morin (2018, p. 13-14) afirma que na França o movimento - conhecido por “comuna estudantil”- não ficou nos limites da universidade, mas alcançou parte da juventude operária e secundarista, além de influenciar os sindicatos, que conseguiriam, junto ao governo, “concessões fundamentais”. A juventude estudantil buscava “mais autonomia, mais liberdade e mais comunidade”. Movidos por esse anseio, os estudantes viram nas ideologias trotskistas e maoístas uma forma de realizar suas aspirações, mesmo que tudo tenha começado com a ideia de um comunismo mais libertário. O autor acrescenta que “a política [clássica] se infiltrou através do maoísmo e do trotskismo e perverteu o movimento libertário (p. 14)”.

Em “Comuna Estudantil”⁸⁸, Edgar Morin dá o seu parecer sobre o que foi a comuna estudantil francesa:

Com efeito, a comuna estudantil é quase uma revolução por haver representado numa só revolução todas as revoluções sonhadas e por ter desafiado realmente a ordem estabelecida. Ela é rica, louca, genial como uma revolução. Como uma revolução, ela é uma explosão de utopia e de ucronia, e, contudo, bem enraizada num lugar e num tempo. Como revolução, ela é o êxtase da história. Como uma revolução, ela fez com que os indivíduos e os grupos que ela carrega se comuniquem na fraternidade e na generosidade. Como uma revolução, algumas

⁸⁸ MORIN, 2018, p. 54. Texto que compõe o livro **Maio de 68: a brecha** (2018).

vezes levou, sim, os indivíduos ao mais baixo de si mesmos, mas o mais das vezes, ao melhor [...].

[...] A comuna estudantil de Paris será talvez um modelo clássico para futuras mutações do Ocidente. (MORIN, 2018, p. 54-55).

Entendida como revolução - caracterizada como um evento que integrou outras revoluções, ou seja, o questionamento quanto ao sistema político, os valores de uma sociedade capitalista, a busca pela igualdade social - a comuna estudantil foi um momento que alterou a ordem política estabelecida de modo inesperado, pois não se esperava que um movimento encabeçado por estudantes alcançasse tamanha proporção não somente na França, mas também em outros países, como Brasil, Espanha e Egito. O autor considera o espírito da comuna um movimento fundamental para posteriores transformações no Ocidente, uma vez que estamos em constante mutação política, econômica e social.

Marilena Chauí (2018)⁸⁹, ao analisar o que foi o Maio de 1968, concorda com Edgar Morin e reconhece 1968 como um ano emblemático porque agregou acontecimentos que ocorreram antes e depois dele: a Primavera de Praga contra o totalitarismo soviético; o movimento estudantil de Berkeley contra a guerra do Vietnã; na França, o movimento estudantil “contra o servilismo das ciências sociais, curvadas às imposições da sociedade industrial capitalista” (p. 18); o início, na América do Sul, das guerrilhas com a figura emblemática de Che Guevara. Além disso, relaciona esses movimentos ao momento histórico que se passava no Brasil, como as mudanças ocorridas nas universidades brasileiras, a começar pela USP, na luta contra o autoritarismo exercido por parte dos docentes dentro das universidades, assim como o autoritarismo do regime militar sobre a sociedade.

Naquele mesmo ano, no Brasil, o MEC propunha ao governo a proibição dos grêmios estudantis, solicitando que o governo o ajudasse a organizar os estudantes “da ‘maioria democrática’ em diretórios que [neutralizassem] a ação nefasta da ‘minoría esquerdista e instruída’ que [dominava] a UNE e as uniões de estudantes secundaristas” (CHAUÍ, 2018, p. 21). Em resposta, a universidade promovia seminários, debates, mesas-redondas, cursos, conferências com a finalidade de discutir *O Capital* e “os caminhos abertos pela guerrilha urbana e no campo (p. 22)”. Em setembro de 1968, vinte e oito estudantes foram mortos, culminando na Passeata dos 100 Mil, no Rio de Janeiro. Como forma de repressão às manifestações, em dezembro daquele mesmo ano, foi promulgado o Ato Institucional n.º 5.

⁸⁹ Breve apresentação à Edição Brasileira, por Marilena Chauí. **Maio de 1968: a brecha** (2018).

Ao comentar sobre esses acontecimentos⁹⁰, Gilmar de Carvalho afirma que nesse período já era estudante da UFC, onde cursava Direito desde 1967. Relembra com muito entusiasmo a Marcha dos Cem Mil, no Rio de Janeiro, em 1968. Segundo ele, era uma resposta do Brasil aos militares, que naquele momento governavam o país. O escritor, décadas depois, afirma que não foi um militante, que não sofreu repressão e nem foi preso pela polícia, mas chegou a ter momentos desagradáveis, certa censura, na *Gazeta de Notícias*. Diante de tudo o que acontecia, relembra que conseguiu sair ileso, mesmo tendo sido representante estudantil do Curso de Comunicação, para o qual entrou em 1969, ao lado de Rosa da Fonseca - militante de esquerda, posteriormente, uma das fundadoras do *Crítica Radical* - e representante estudantil do Curso de Ciências Sociais da UFC, no final dos anos 60.

Em suas declarações, o escritor afirma:

Então, nós estávamos juntos porque a Comunicação e as Ciências Sociais funcionavam no mesmo prédio. Eu e a Rosa, talvez, tenhamos conversado pouco ou trocado poucas ideias, mas a Rosa, de certo modo, era uma baliza pra mim, era um referencial de seriedade, de luta, como tem sido até hoje, apesar de discordar de vários pontos do que eles dizem, mas eu não posso negar que são pessoas muito sérias [...] (Entrevista concedida por Gilmar de Carvalho à autora desta dissertação. 7 de maio 2019).

Gilmar de Carvalho, apesar da pouca convivência com Rosa da Fonseca, reconhece nela uma referência de força e de luta não somente dentro do movimento estudantil, mas como um exemplo de seriedade e coerência. A participação de Gilmar no movimento estudantil da UFC, como representante, contribuiu também para a formação de sua consciência política e cidadã.

O jornalista brasileiro Zuenir Ventura, em *1968: o ano que não terminou (2015)*, narra como as revoltas estudantis aconteceram no Rio de Janeiro e afirma que os acontecimentos daquele ano ficaram na memória nacional e o melhor legado dessa geração

[...] não está no gesto – muitas vezes desesperado; outras, autoritário –, mas na paixão com que foi à luta, dando a impressão de que estava disposta a entregar a vida para não morrer de tédio. Poucas – nem a efêmera geração dos caras-pintadas – lutaram tão radicalmente por seu projeto, ou por sua utopia. Ela experimentou os limites de todos os horizontes: políticos, sexuais, comportamentais, existenciais, sonhando em aproximá-los de todos. (VENTURA, 2015, p. 16).

Na tentativa de compreendermos os “horizontes comportamentais” e “sexuais” dessa juventude, recorreremos aos jornais arquivados por Gilmar de Carvalho e encontramos

⁹⁰ Entrevista concedida por Gilmar de Carvalho à autora dessa dissertação, em 7 de maio de 2019.

um artigo “Erotismo: liberdade, fuga ou alienação?”, publicado em 11 de outubro de 1969⁹¹, pelo *Jornal do Brasil*, que discute sobre a sexualidade como tema mais recorrente em todas as manifestações artísticas no Brasil, ainda sob os efeitos de 1968, e busca relacionar esse acontecimento ao que ocorria, naquele momento, em outros países.

O artigo inicia apresentando um projeto revolucionário, criado pelo governo sueco, com a aprovação das correntes religiosas locais, que revolucionaria o Direito da Família. Na Suécia, o casamento seria apenas uma conveniência comum e não mais um vínculo jurídico, econômico ou religioso. A abordagem feita pelo articulista⁹² faz uma reflexão quanto às mudanças no contexto moderno ocidental, em que havia uma “aparente ou concreta libertação sexual”, que se confrontava não apenas com os modelos tradicionais de comportamento para a mulher, mas, principalmente, desafiadora às orientações da fé cristã.

O mesmo artigo destaca que o Papa Paulo VI, à época, já havia se pronunciado com relação ao erotismo como prática frequente: “o erotismo, levado a expressões desenfreadas e detestáveis, em público, e mediante a propaganda, alcançou proporções epidêmicas e agressivas, representando uma insidiosa ameaça à dignidade humana e cristã”⁹³.

Mas o que estaria a contribuir com a crescente procura do público pelo tema da sexualidade? Uma das justificativas apresentadas defende a publicidade erótica televisiva, em que a mulher era apresentada como um objeto de prazer. Por sua vez, o público feminino buscava, nestes apelos, um modelo de poder⁹⁴.

O sexo estava em evidência não apenas na publicidade, mas também na literatura, no cinema e no teatro como uma forma de expressar a revolução do erotismo. Livros que traziam a temática do sexo eram lançados em diversas edições e se esgotavam rapidamente, o que comprovava o interesse do público leitor. Uma das edições⁹⁵ publicadas no Brasil justifica o porquê da necessidade erótica ser abordada pela literatura: “- Haverá o cuidado em apresentar nessa coleção os grandes mestres do erotismo, aqueles que buscam

⁹¹ Recorte extraído de periódico, disponível no Acervo do Escritor Cearense da BCH.

⁹² Articulista não identificado.

⁹³ Página não identificada.

⁹⁴ Parte dessa reflexão, nas palavras do articulista, apoiava-se na discussão do livro **Cultura de Massas no século XX**, de Edgar Morin (1975), edição brasileira.

⁹⁵ O artigo não cita o nome da editora e o da coleção.

no sexo o fundamento e raiz do princípio do prazer, reprimido e odiado pela hipócrita força de dominação social [...]”⁹⁶.

Quanto ao erotismo imaginário, a justificativa é a da revista norte-americana *Ramparts* que afirmava: “Eros foi domesticado; pela primeira vez na história a pornografia deixou de ser uma prerrogativa das elites e passou a ser produzida em massa”. Para complementar este pensamento, parte do depoimento de um líder estudantil norte-americano⁹⁷ a Claude Roy, de *Le nouvel observateur*, na matéria O Furor do Nu, foi transcrita no artigo:

- O movimento da juventude americana combateu e combate a guerra do Vietname (sic), a repressão política, o poder dos monopólios, a hipocrisia puritana, o racismo, todas as opressões veladas ou abertas. Os mercadores do sexo reparam um só elemento de todos os outros e dele fazem um **big business**. Mas é precisamente à parte mais frustrada, à mais hipócrita e à mais infeliz da sociedade que eles se dirigem para ganhar milhões de dólares. A juventude americana nada tem a ver com êsses pobres diabos que tanto falam de liberdade sexual, porque não sabem ser livres. (**Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 11 de out. 1969).

Na citação, o estudante desabafa e apresenta os principais objetivos do movimento em seu país e critica a exploração feita pelos “mercadores do sexo” de apenas um dos objetivos isolado, com a finalidade única de lucrar e, indiretamente, contribuir com uma visão negativa do movimento da juventude americana. Na concepção do padre Paul-Eugène Charboneau⁹⁸, também citado no artigo, a liberação sexual ainda era um fato que começava a aparecer. A ansiedade pela libertação erótica seria

[...] consequência da ‘descoberta do homem’ marcada pela passagem de uma sociedade de isolamento para uma sociedade cibernética; passagem de uma civilização pragmática, provocando, conseqüentemente, o império da matéria sobre a mente; passagem de uma sociedade tradicional, com raízes, para outra sem raízes. (**Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 11 out. 1969).

O posicionamento do padre Charboneau é direcionado por uma visão teológica que não exclui a reflexão histórica, filosófica e social, reforçando a necessidade de pensá-las de forma conjunta, numa sociedade em constante movimento. “As passagens” vivenciadas

⁹⁶ **Jornal do Brasil**. 11 de outubro de 1969. Página não identificada.

⁹⁷ Estudante não identificado.

⁹⁸ O padre Paul-Eugène Charboneau (1925-1987) foi um sacerdote, teólogo e educador canadense radicado no Brasil em 1959. Foi professor no Colégio Santa Cruz, onde foi vice-diretor de 1965 até 1987, ano de sua morte. Também foi professor na PUC-SP; no Instituto de Filosofia e Teologia de São Paulo; na Escola Paulista de Medicina; na Escola Paulista de Enfermagem e foi um dos membros fundadores da Associação de Dirigente Cristãos de Empresas (ADCE). Publicou diversos livros que abordam o pensamento cristão, filosofia, sociologia, educação e outros temas. Em 2017, o Colégio Santa Cruz, em comemoração dos 65 anos da criação do colégio, lembrou a trajetória do padre nos 30 anos de sua morte. Para maiores informações consultar a página <http://www.santacruz.g12.br/noticia/charboneau-o-boxeador-que-ensinava-pensar/>. Acesso em: 12 fev. 2019.

pelo homem também alterarão sua visão de mundo, de uma perspectiva das falsas certezas para a incerteza⁹⁹, da estabilidade aos questionamentos.

A presença desse artigo no arquivo de Gilmar de Carvalho chama-nos a atenção para algumas reflexões que estão diretamente relacionadas à obra ficcional do escritor desde o seu primeiro livro *Pluralia Tantum* (1973) e colocam-nos numa atmosfera de tensão, ruptura, incertezas, questionamentos e identificação do jovem escritor de formação jesuítica, como ele próprio afirma em entrevista:

Todo homem é ao mesmo tempo singular e Plural. Unidade diluída na universalidade do todo. *Pluralia Tantum* é a construção da fragmentação do eu e suas múltiplas facetas e ao mesmo tempo o desejo de síntese. Talvez a fuga de uma solidão que sufoca. Por último, o meu lado jesuítico, execrável, uma homenagem ao latim vulgar. (Entrevista concedida ao **Curtição do Guto e as transas de Mino**. [Fortaleza, 1973]).

O escritor reconhece que a singularidade humana não se limita a um ser exclusivo, pois cada ser humano é a continuidade do outro num universo maior. Os textos de *Pluralia Tantum* são uma tentativa de expressar parte da complexidade não apenas do escritor, mas também daqueles que se identificam com a “fragmentação”, as “múltiplas facetas”. Gilmar de Carvalho, ao escrever, sabe que os seus questionamentos sobre o homem e o mundo são partes dele e de tantos outros humanos. Em suas “múltiplas facetas”, sente a necessidade de entender a si mesmo e a solidão que o sufoca. Talvez, uma maneira de conhecer o outro como parte de si. Seus questionamentos são atribuídos às transformações de sua vida, incluindo a educação religiosa jesuítica que teve ainda na juventude.

Gilmar de Carvalho, com vinte anos de idade, compartilha não apenas dos mesmos sentimentos da juventude de sua geração, mas também das aspirações de poetas mais experientes. Uma de suas identificações foi localizada num recorte extraído de jornal, no qual há uma crônica de Carlos Drummond de Andrade.

Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), no texto *A banda*, publicado no *Diário de S. Paulo*, em 30 de outubro de 1966¹⁰⁰, comenta a composição musical *A Banda*, cantada por Chico Buarque de Hollanda, o que deixa transparecer a insatisfação do poeta com o momento político brasileiro:

⁹⁹ Morin, (2018, p. 191) comenta que nos “anos pós-68 passamos dos anos de pseudocertezas aos anos de incertezas. Passamos do mito da estabilidade, da perenidade, do progresso, da ‘civilização do bem-estar’, da ‘sociedade de consumo’, da sociedade sem crises, à problematização e ao questionamento”.

¹⁰⁰ Recorte extraído de periódico disponível no Acervo do Escritor Cearense da BCH. Dentro da coluna, onde se encontra o texto de Carlos Drummond de Andrade, há, em letras maiúsculas, o nome “Gilmar” escrito a lápis.

O jeito, no momento, é ver a banda passar, cantando coisas de amor. Pois de amor andamos todos precisando, em dose tal que nos alegre, nos reumanize, nos corrija, nos dê paciência e esperança, força, capacidade de entender, perdoar, ir para frente. Amor que seja navio, casa, coisa cintilante, que nos vacine contra o feio, o errado, o triste, o mau, o absurdo e o mais que estamos vivendo ou presenciando.

[...]

A felicidade geral com que foi recebida a passagem dessa banda tão simples, tão brasileira e tão antiga na sua tradição lírica, que um rapaz de pouco mais de vinte anos botou na rua, alvoroçando novos e velhos, dá bem a idéia de como andávamos precisando de amor. Pois a banda não vem entoando marchas militares, dobrados de guerra, não convida a matar o inimigo, ela não tem inimigos, nem a festejar com uma pirâmide de camélias e discursos de conquistas da violência. [...] Meu partido está tomado, não sou da ARENA nem do MDB, sou deste partido congregacional e superior às classificações de emergência, que encontra na banda o remédio, a angra, o roteiro, a solução. Ele não obedece aos cálculos da conveniência momentânea, não admite cassações nem acomodações para evitá-las, e principalmente não é um partido, mas o desejo, a vontade de compreender pelo amor, e de amar pela compreensão. (ANDRADE, Carlos Drummond de. *Diário de S. Paulo*. São Paulo, 30 out. 1969. 5.º Caderno p. 9).

O sentimento do poeta, aos 64 anos de idade, é a voz das pessoas que compartilhavam do mesmo desejo de liberdade para o Brasil pós-64. Para o momento de intolerância e repressão política, vivenciadas naqueles anos, Drummond via, na canção de Chico Buarque, o sonho de entendimento e compreensão para o Brasil expressos pelo poeta na palavra “amor”, que “a banda” trazia a todas as idades, rememorando o mais antigo sentido da palavra “banda”, como forma de entender a necessidade de humanização, já que naquele momento a *banda* que se destacava era a dos militares e esta era a representação de violência e repressão. O poeta não defende partido político, mas o lado de todos os que se sentem iguais a ele.

O público, à época, era conhecedor de *Pedro Pedreiro* (1965), sucesso anterior de Chico Buarque de Hollanda, conforme relata a *Última Hora* do dia 4 de outubro de 1969, o que nos leva a refletir, simultaneamente, sobre os momentos histórico e social tratados nas duas composições, mesmo que Carlos Drummond de Andrade não se refira, diretamente, à composição *Pedro Pedreiro*. A *Banda* inclui não apenas o sentimento do poeta contra a situação política, mas de sua insatisfação com a realidade social observada pelo Drummond cidadão brasileiro. A *Banda* chega ao público como um lenitivo diante da repressão, da opressão e da desigualdade social, já sentidas em *Pedro Pedreiro*, o personagem que está sempre pensando e esperando o que nunca vem.

A desigualdade social é um tema frequente nos jornais arquivados por Gilmar de Carvalho. Ainda em referência aos anos de 1960, destacamos a matéria “Da Catacumba à Cidade de Deus: a máquina de lavar roupas agoniza no asfalto”, escrita por João Rath,

publicada pela *Última Hora*, em 18 de outubro de 1969, que traz à tona a vida dos moradores da favela Catacumba e o trabalho de homens e mulheres que ajudaram a construir a Zona Sul do Rio de Janeiro. Parte dos homens eram operários e trabalhavam na própria comunidade em pequenos serviços ou dependiam do INPS, um rendimento em torno de NCr\$ 100,00. As mulheres, por sua vez, lavavam roupas, eram babás, copeiras ou cozinheiras para “as madames cariocas”. As lavadeiras faziam o serviço na própria favela, nos tanques destinados a este fim - próximos à avenida Eptácio Pessoa - com a ajuda de crianças para ganharem uma média de NCr\$ 60,00 a NCr\$ 100,00, que sustentava, muitas das vezes, uma família numerosa.

Em outros casos, as mulheres lavavam roupas em casa com a água levada por elas mesmas e por crianças de todas as idades, que carregavam até vinte litros por vez. A favela, segundo os depoimentos de Frei Celso e do Pastor Lourival de Sousa, era uma vida em comunidade em que todos buscavam ajudar uns aos outros. A preocupação dos dois religiosos, ao falarem da remoção das famílias para conjuntos habitacionais construídos pela COHAB no Bonsucesso, na Penha, Cidade de Deus e outros - devido à ampliação da avenida Eptácio Pessoa - é que a desintegração e o convívio amistoso se transformassem em revolta. A necessidade de mudança para um lugar mais adequado era confrontada com o dilema de morar longe do local de trabalho, mas a remoção aconteceria de acordo com as condições financeiras de cada morador.

O conteúdo da matéria jornalística, acima apresentado, leva-nos a refletir sobre a desigualdade social nos grandes centros urbanos do Brasil e a ampliação das favelas no Rio de Janeiro a partir dos anos 60, assim como a posterior estigmatização desses locais devido à violência e à marginalização.

Em *Parabélum*, no fragmento “Apresentação no templo”, o narrador permite que um personagem fale do nascimento de uma criança num contexto de extrema pobreza:

Esse filho me preocupa porque devido às condições de saúde pública muitas crianças morrem desidratadas. E é triste a gente ver a vida do filho se esvair nos vômitos e nas fezes apodrecidas. A água da nossa casa é contaminada porque o poço fica a menos de quinze metros da fossa. E ao lado da fossa da casa vizinha e assim por diante. Esse me preocupa também porque o preço do leite em pó está muito alto, a vida não está fácil. Depois as filas da previdência estão enormes e a gente precisa acordar de madrugada para marcar a consulta. Outro dia eu vi no jornal que morrem muitas crianças e nem quis ler o resto da notícia porque estava esperando um filho e se lesse ia ficar preocupado e não ia dar jeito. Esse filho me preocupa finalmente porque se ele conseguir se criar eu não sei se ele vai conseguir entrar para a escola e mesmo que consiga entrar não vai conseguir

chegar à universidade e depois não arranjará emprego e assim por diante. (CARVALHO, 2011, p. 38).¹⁰¹

As dificuldades financeiras, o local inapropriado para moradia, o desemprego, a falta de escolas e a mortalidade infantil são as maiores preocupações apontadas na fala do personagem, uma série de consequências da desigualdade social. Isto nos remete, em parte, não apenas à realidade dos moradores da Catacumba, mas a situações comuns nas regiões Norte e Nordeste do Brasil, onde as políticas públicas não alcançavam, e ainda não alcançam, a população em sua totalidade. A leitura dos jornais nos põe diante de um paralelo de acontecimentos, fazendo-nos refletir também sobre a situação econômica, social, política e cultural do Brasil, o que contribui para o entendimento de que pouco foi realizado em prol da sociedade, nestes quesitos, daqueles anos até o presente momento.

Outro tema destacado, ainda relacionado aos jornais deste período e de interesse do escritor, refere-se à movimentação cultural promovida por artistas brasileiros e estrangeiros. Desse período, a maior parte das publicações arquivadas por Gilmar de Carvalho são da *Última Hora*. Pela sequência das datas, observamos sua assiduidade como leitor de jornal. O escritor, em entrevista concedida à autora desta dissertação no dia 7 de maio de 2019, afirma que o seu interesse maior em acompanhar essas notícias, sobretudo relacionadas à MPB, era devido ao trabalho que fazia para a Coluna Balaio. O seu interesse pela música o levou a adquirir quase toda a coleção da Música Popular Brasileira, em discos de vinil, que posteriormente ele os copiou para CDs¹⁰². Nos jornais arquivados por ele, durante os anos 60, o que mais se destaca são notícias sobre a MPB, o cinema e o teatro.

Como destaque de um desses jornais, há uma notícia sobre a divulgação do Festival Hippie no Brasil, que aconteceria na Bahia, publicada pela *Última Hora*, em 18 de outubro de 1969. O jornal comenta a repercussão do Woodstock em Nova York, o Festival Bob Dylan na Ilha de Wight, Inglaterra, e a presença de meio milhão de *hippies* no parque de Saint Cloud, na França, antes de uma manifestação em Paris. Antes da estrutura do evento ser divulgada, as caravanas já se organizavam para se deslocarem até a Bahia, mesmo com as ameaças da polícia baiana, ao declarar que não permitiria “nenhuma reunião de *ripes* (sic)”. O Festival, primeira manifestação *hippie* de grandes proporções no Brasil, aconteceria às margens da Lagoa do Abaeté e teria a participação de Gal Costa, Mutantes, Erasmo Carlos e de outros artistas conhecidos do público jovem brasileiro. No evento,

¹⁰¹ As citações de Parábélum consideradas na análise deste trabalho são da 2.a. ed., isto é, de 2011, enquanto que as epígrafes são da edição de 1977.

¹⁰² Esse material não faz parte da documentação doada por Gilmar de Carvalho ao Acervo do Escritor Cearense da BCH.

haveria espaço também para a divulgação das “tentativas de teatro de vanguarda”, cinema e artes plásticas. O Jornal, na tentativa de conscientizar os leitores sobre o que seria o evento, alertava:

Sobretudo é importante encarar com simpatia e alegria esta manifestação de juventude e liberdade. Não olhar os rapazes e moças como marginais ou desocupados, não dar ao Festival características policiais e repressivas. Tudo vai transcorrer em calma, com som, sol, alegria e liberdade. Sem chatear ninguém nem perturbar nada. (Festival Hippie na Bahia. *Última Hora*. Roda Viva. Jornal de Nelson Motta. Rio de Janeiro, 18 out. 1969).

A iniciativa do Jornal ao esclarecer os leitores a respeito do Festival, demonstra a visão deturpada de uma parte da população sobre o movimento *hippie*, inclusive da própria polícia, o que despertava uma rejeição ainda maior dos não simpatizantes do movimento.

Outro evento bastante divulgado pela *Última Hora* foi o IV Festival Internacional da Canção, de 1969. Gilmar de Carvalho, apesar de ter ido ao Rio de Janeiro naquele ano, não foi ao Festival, mas arquivou críticas e entrevistas sobre a realização e o resultado final do evento, que naquele ano escolheu *Gotham City*, de Jards Macalé/José Carlos Capinam, como vencedora no Festival. A *Última Hora* publicou uma entrevista concedida pelos compositores ao jornalista Luiz Carlos Maciel (1938-2017), no dia 30 de outubro de 1969. Macalé e Capinam comentaram o porquê da necessidade da composição de *Gotham City* num contexto de composições musicais estruturadas, uma proposta que não buscava agradar os jurados ou até mesmo o público, que vaiou a apresentação. Para os compositores, a vaia era a reação de um público que não entendia a proposta, assim como aconteceu no Festival da Canção de 1968, em que Caetano Veloso também foi vaiado. Macalé e Capinam afirmaram que no Brasil havia uma predileção pelo que era norte-americano, mas quando se tratava de algo novo, proposto por artistas brasileiros, o público rejeitava.

Ao compararmos a composição *Gotham City* e a entrevista de Macalé e Capinam à escrita de Gilmar de Carvalho, identificamos certa insatisfação, tanto da parte dos compositores como da parte do escritor, no que diz respeito a um modelo musical e literário estabelecidos. *Gotham City* é, segundo Capinam, contestação

[...] não porque queira originalmente contestar, mas porque o tipo de proposta musical que ela faz não pode ser exercido. [...] contestou porque se impôs violentamente contra uma disposição contrária a ela. Que disposição era essa? A de que as coisas já estão definidas, que já se sabe o que é música, o que é música brasileira, etc. Quando você rompe com isso, seu trabalho passa a ser contestado, mas ele é, originalmente, apenas o exercício livre de sua criação.

-Toda essa música é o resultado de alguns conceitos mal lançados, no que diz respeito a música popular, conceitos como: comercial, facilidade de comunicação, bom gosto, etc.

[...] Eu sei que as pessoas têm um certo medo de endurecerem com uma coisa que se chamou 'inteligência'. Mas isso é para não se comprometerem com outros valores que são mais perigosos. Por exemplo: dizem que *Gotham City* tem uma letra 'inteligente'. Mas isso é para fugir de outras consequências mais radicais que a música tem, de toda a ameaça, toda negação que faz a outras manifestações do Festival. Dizem que *Gotham City* tem letra 'inteligente' para se mostrarem, também inteligentes, mas, com isso, livram-se de outras responsabilidades como a de perceber a tomada de posição que é a música. (De *Gotham City à selva das Cidades: para onde vai a vanguarda brasileira. Última Hora*. Rio de Janeiro, 30 out. 1969).¹⁰³

Havia um consenso de que a música brasileira possuía um padrão, posicionamento discordado pelos compositores na entrevista. Na tentativa de contrariar um padrão e criar algo novo e que fosse impactante, é que *Gotham City* foi criada e isso parte da crítica não entendeu, o que levou seus compositores a criticarem com a ausência de uma verdadeira recepção.

Gilmar de Carvalho, em entrevista, afirma:

- Literatura não é tudo que é escrito e depois editado, mas o que acrescenta. O resto é livro, prolixidade, babel. E só acredito numa literatura que questiona e que se questiona, que contem seu verso e reverso. Numa literatura que toma posição, que tem coragem de tomar uma posição, mas que não faz um proselitismo idiota gênero missionário que vende revista nas portas ou pichamento nos muros que amanhã estarão brancos outras vez. Uma literatura que acrescenta à própria literatura e que seja complementada pelas informações do leitor que arma o quebra-cabeças e decifra os enigmas sete vezes sete, a charada. (Entrevista de Gilmar de Carvalho concedida a Rogaciano Leite Filho. *O Povo*. Fortaleza, 8 maio. 1977. Literatura, p. 38).

A postura do escritor, ao que entende por literatura, é semelhante ao pensamento dos compositores quando se referem à Música Popular Brasileira. O seu questionamento ao próprio modo de escrever e sua crítica ao que já foi publicado por outros escritores, fazem de sua produção ficcional um “exercício livre de sua criação”, diferenciando-se por sua originalidade. Gilmar de Carvalho esperava que a crítica se posicionasse, com relação aos seus livros, de forma mais questionadora, o que não aconteceu como ele gostaria. O próprio escritor considera mais questionadora a crítica feita a *Parabélum* pelo professor e jornalista José Maria Cançado (1952-2006), no artigo “Lampião e o tecnocrata”, em que se refere à escrita de *Parabélum* e à de *O Homem da conta Minério* (1977), de Máximo Ribera, ambas publicadas em 1977. Cançado se refere à obra do escritor cearense como “uma epopéia bem contada, mas diluída por excesso de cerebralismo” e acrescenta:

¹⁰³ As citações retiradas de jornais estão conforme o antigo acordo ortográfico.

O Autor, já de espírito armado contra a ingenuidade, pretende escrever ‘uma epopéia a partir da esperança’. Mas é tal o seu esforço em purgar o conceito de herói (e outros tantos conceitos) de qualquer ilusão, é tão abrangente a sua pretensão, que ele passa a maior parte do tempo a considerar o reino infinito de possibilidades e de equívocos que tem diante de si. Por isso, acaba escrevendo algo como uma *epopéia especulativa*.

[...] passado o espanto, pouco resta além de um *artefato* literário, um desses livros derivados de outros livros, uma dessas obras nascidas através de uma partenogênese cultural. Como o Autor sabe manejar as palavras, é esperar agora que nos dê um livro só seu. (Lampião e o tecnocrata. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 3 set. 1977. Livro).

O crítico considera Gilmar de Carvalho preparado contra a ingenuidade, por isso a pretensão de criar “uma epopeia a partir da esperança”, isto é, uma sucessão de acontecimentos entendidos como especulações. O conceito de herói é tão abrangente que chega a tornar-se infinito diante das possibilidades. Depois de haver lido *Parabélum*, observa que o livro é uma leitura cultural, o esforço do escritor cearense em escrever algo novo, porém espera que isso seja concretizado em outro livro “só seu”.

Na crítica de José Maria Cançado, observamos uma leitura de *Parabélum* mais concentrada no que diz respeito à complexidade de escrita sentida pelo crítico. A obra contraria um modelo de literatura estruturalmente organizada, isto é, narrativa com tempo e espaço mais definidos e personagens desenvolvidos de forma a que o leitor pudesse melhor compreendê-los.

João Silvério Trevisan (1944-)¹⁰⁴, no ensaio “O herói e seus espelhos”¹⁰⁵(p.11), afirma que em *Parabélum* “Abre-se espaço para o romancista também pensador” e que o leitor não espere uma “leitura fácil nem leveza descompromissada. Há muita aspereza nesta narrativa distante do naturalisticamente correto que grassa no romanceiro contemporâneo [...]” (p.14). A releitura de Trevisan, três décadas após à primeira edição do livro, leva-nos a pontuar o que José Maria Cançado havia percebido em *Parabélum* como “leitura cultural”. O “romancista pensador”, identificado por Trevisan, parece se impor nas “possibilidades” – observadas por Cançado – condição que alarga o conceito de herói. A “aspereza” da narrativa reside no lugar da leveza, quando a estrutura natural é deformada, isto é, a deformação da ordem linear da narrativa.

Nas entrevistas concedidas por Gilmar de Carvalho, destacam-se sua preocupação e compromisso com a literatura que escreve, nas quais é sempre objetivo ao

¹⁰⁴ João Silvério Trevisan, um dos mais importantes escritores brasileiros, é paulista, autor de *Devassos no paraíso*, *Ana em Veneza*, *Livro do avesso*, entre outras obras fundamentais. Escreve também para cinema e teatro. (Informações retiradas da nota de rodapé de *Parabélum*, 2ª. ed. p. 11)

¹⁰⁵ Apresentação à 2ª. edição de *Parabélum*, publicada em 2011.

responder as perguntas dos entrevistadores quando o assunto é sua própria obra. Em entrevista ao *DN Cultura*, ao se referir a sua escrita, destaca a preocupação em não fazer literatura para ser consumida facilmente e ser bem aceito pelo público leitor.

- A gente não faz uma literatura de consumo fácil, como refrigerante ou como cigarro. Fazemos uma literatura que dá para refletir mais. Por trás dela não tem nenhum marketing, a gente já sabe que não vai vender. [...] De certa forma prefiro fazer uma literatura para os amigos, para os amigos dos amigos, para os parentes, para os iniciados, para quem está atento. Mas o grande público fica à margem. Esse grande público lê Gabeira e Jorge Amado, uns escritores com mais sabor de Brasil.

[...]

-Eles utilizam uma linguagem que está mais sintonizada com os estereótipos. Uma linguagem que é manipulada, que tem a ver com o discurso publicitário, com uma comunicação que não aprofunda, muito na periferia das coisas. E as pessoas se identificam com esse tipo de linguagem pois é a mesma que elas estão vendo nos comerciais de TV, nas revistas, no dia-a-dia, quer dizer, não há uma pesquisa de linguagem e fica muito mais fácil de assimilar esse tipo de literatura. São produto de Supermercado.

[...]

-Eu estou preocupado que a minha literatura descambe para isso de comercial. Eu como redator publicitário, de certa forma, fico tentado a fazer uma literatura mais fácil, mais amena, objetivando um consumo imediato.

Então eu tomo cuidado prá não fazer isso, porque isso eu já faço o dia todo na minha profissão e se fizesse isso com minha literatura, seria desastroso. (*DN Cultura*, Fortaleza 31 out. 1982, p. 4).

No contexto da indústria cultural¹⁰⁶, o escritor não pretendia escrever para vender livros, o que descartava a finalidade comercial e uma maior aceitação pelo público leitor. Mesmo assim, escrevia para os seus poucos leitores, como um modo de resistir à publicidade livresca. Ao mencionar Fernando Gabeira e Jorge Amado, deixa claro que esses escritores tinham maior alcance por escreverem dentro de um padrão bem aceito, o da identificação com a linguagem publicitária, que correspondia às expectativas do público leitor. Ou seja, os escritores escreviam o que os leitores esperavam ler, por isso a comparação das obras aos produtos de supermercado.

Gilmar de Carvalho, conhecedor das intenções da linguagem publicitária, atentava para não cair no erro de fazer de sua literatura um produto. O consumo imediato poderia atribuir à escrita certa efemeridade. O ofício de escritor não poderia ceder à atividade publicitária, o que ele já fazia diariamente. O escritor se manteve firme no intento de escrever para que o leitor descobrisse os caminhos para a interpretação, talvez a

¹⁰⁶ O conceito de indústria cultural é apresentado por Edgar Morin em *Cultura de Massas no século XX: o espírito do tempo*, 1975, o qual examinaremos na próxima seção.

necessidade, em algumas décadas, de um distanciamento, tanto por parte dos leitores como também da crítica, para que isso pudesse ser melhor compreendido.

Em entrevista, ao opinar, a pedido nosso, sobre a produção literária no Brasil nos últimos anos, na ficção narrativa e na poesia, Gilmar de Carvalho afirma:

Eu acho que na contemporaneidade, dos autores vivos, do movimento que a gente tem pós Clarice, que morre em 77, pós Rosa, que morre antes, eu penso que a gente tem uma ficção muito voltada pro cotidiano, coisa muito coloquial e que não tem uma experimentação mais de linguagem. Eu gosto muito dessa ideia de empurrar a linguagem pra um outro limiar, sabe? A literatura ser essa ferramenta que empurra a linguagem pra outros limiares. Aí a gente vai ver umas coisas que parecem tão bobas. Comecei a ler alguns autores pra me sentir mais informado e desisti. Prefiro ler os autores que já conheço e continuam me dizendo coisas, me mostrando coisas mesmo depois de ter lido tantas vezes aqueles textos. Talvez, a última poeta tenha sido Ana Cristina Cesar [...]. (Entrevista concedida por Gilmar de Carvalho à autora desta dissertação. 7 maio 2019).

Observamos que o escritor tem um posicionamento crítico com relação à linguagem ficcional. Uma literatura voltada para o cotidiano descaracteriza a complexidade da linguagem, entendida pelo autor, como “outros limiares”, a extensão da linguagem, ou seja, o que continua “dizendo” e “mostrando”, coisas novas e com profundidade, mesmo depois de lidos inúmeras vezes.

Sobre a crítica de Cançado, mencionada anteriormente, observamos que o crítico se arrisca a ter que simplesmente elogiar Gilmar de Carvalho. Isso nos leva a refletir ainda sobre o trecho da entrevista de Capinam, quando se refere ao tipo de crítica que se ocupava em dizer que “Gotham City [tinha] letra ‘inteligente’ para se mostrarem, também inteligentes”. Por outro lado, percebemos também que o autor de *Parabélum* não foi bem compreendido por alguns escritores. Em 2005, ao ser entrevistado por Saulo Lemos¹⁰⁷ (p. 226), afirma que José Maria Cançado detonou *Parabélum* nessa crítica. Além deste, Gilmar destaca que seu livro foi lido por Antônio Torres que devolveu o exemplar “com uma carta dizendo que ele estava esperando um novo Juarez Barroso e o que tinha chegado pra ele era muito estranho. Em outras palavras ele não gostava do que ele tinha recebido, ele não ia escrever”¹⁰⁸.

¹⁰⁷ A entrevista faz parte da Dissertação de Mestrado de Saulo Lemos, publicada em livro em 2005.

¹⁰⁸ Esta referência a Antônio Torres está relacionada à recusa do pedido que Gilmar de Carvalho fez a ele para que escrevesse a apresentação da primeira edição de *Parabélum*.

No ano posterior à publicação de *Parabélum*, o *Bazar & Patota Divina*¹⁰⁹ homenageou a obra publicando algumas citações de mais relevância naquela ocasião e que foram extraídas de outros suportes. Verificamos que alguns dos comentários se destacam ao reconhecer na obra um valor cultural que outros leitores críticos não conseguiram enxergar.

Na demonstração de alguns aspectos socioculturais dentro da nossa pesquisa, vem-nos a preocupação de esclarecer que nossa abordagem, apesar de não assumir um viés sociológico, não pode excluir o aspecto social do estudo de *Parabélum*, uma vez que Gilmar de Carvalho demonstra interesse por temas dessa natureza e isto pode ser entendido como traço marcante na(s) personalidade(s) do herói.

Sobre essas possíveis relações, mas com ressalvas de que a literatura não explica os fenômenos sociais e tampouco que a sociologia determina tais fenômenos dentro da literatura, Antonio Candido, em seu ensaio “Literatura e a vida social”¹¹⁰, discute, inicialmente, sobre os frequentes equívocos metodológicos nos estudos que relacionam sociologia e literatura.

Candido, conhecedor das duas áreas em questão, esclarece que a sociologia, na perspectiva dos estudos literários, é uma disciplina auxiliar e não uma explicação dos fenômenos literários. Porém, não há como separar os fatores socioculturais de uma obra literária, por isso a importância de uma orientação metodológica que direcione as etapas necessárias à pesquisa:

É difícil discriminá-los, na sua quantidade e variedade, mas pode-se dizer que os mais decisivos se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação. O grau e a maneira porque influem estes três grupos de fatores variam, conforme o aspecto considerado no processo artístico. Assim, os primeiros [estrutura social] se manifestam mais visivelmente na definição da posição social do artista, ou na configuração dos grupos receptores; os segundos, [valores e ideologias] na forma e conteúdo da obra; os terceiros, [técnicas de comunicação] na fatura e transmissão. Eles marcam, em todo o caso, os quatro momentos da produção [...] (CANDIDO, 2000, p. 20).

Como se trata de um direcionamento e não de uma regra a ser seguida numa ordem inalterada, buscamos compreender de que forma os três elementos iniciais da investigação das influências socioculturais, discutidos por Antonio Candido, esclarecem nosso entendimento para a criação poética de Gilmar de Carvalho.

¹⁰⁹ Patota Divina, segundo Gilmar de Carvalho, foi uma expressão criada por Cláudio Pereira, um grande animador cultural em Fortaleza, já falecido. Mais detalhes sobre Cláudio Pereira encontram-se na primeira entrevista concedida por Gilmar de Carvalho à autora desta dissertação, anexada ao final dessa dissertação.

¹¹⁰ Um dos ensaios que compõe o livro **Literatura e Sociedade**. 8. edição. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

Na observação concreta dos documentos que constam seu arquivo pessoal, percebemos que “a estrutura social” em sua escrita é manifestada por intermédio da insatisfação do escritor com relação aos eventos históricos, políticos, sociais e culturais correspondentes ao período de sua produção ficcional, o que direciona também a interpretação do leitor aos aspectos ideológicos “na forma e conteúdo da obra” e o modo, ou seja, a forma como os recursos da linguagem são explorados pelo escritor no momento de sua criação poética.

Esses fatores se delineiam, na escrita de Gilmar de Carvalho, num período que compreende o seu contato com as primeiras histórias - as quais ouviu contar quando criança - suas preferências de leitura, sua dupla formação jesuítica e universitária, simultaneamente às atividades de pesquisas sobre cultura, e, posteriormente, o exercício jornalístico e a docência em Comunicação Social.

3.2 *Cultura de massas*¹¹¹: a chegada da tevê ao Ceará nos anos 1960

Os estudos de Edgar Morin¹¹² voltados para cultura de massas levam-nos a compreender parte das transformações sociais, permitindo-nos traçar um paralelo com os anos de 1960-1970, décadas que delimitam a escrita e a publicação dos dois primeiros livros de ficção de Gilmar de Carvalho, num contexto da chamada Indústria Cultural, fenômeno estudado pelos dois autores¹¹³.

A partir das reflexões de Morin e de Gilmar de Carvalho, observamos que a Indústria Cultural tem maiores efeitos no Brasil com a chegada da televisão em setembro de 1951. Esse veículo de informação adentra o território brasileiro pelos estados do Sudeste e, posteriormente, nas outras regiões, conforme destaca Gilmar de Carvalho (2004, p. 11-12)

¹¹¹ O conceito de “cultura de massas” discutido em nossa pesquisa está fundamentado no estudo de Edgar Morin, em **Cultura de Massas no século XX: o espírito do tempo**. Volume I. Trad. de Maura Sardinha. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1975. Devido à complexidade da discussão proposta por Morin, não contemplaremos em nossa pesquisa todos os elementos abordados em seu livro.

¹¹² Os dois livros destacados nessa pesquisa são **Cultura de Massas no século XX: o espírito do tempo**. Volume I. 3. ed. 1975 e **Cultura de Massas no século XX: necrose**. Volume 2. 3. ed. 2006.

¹¹³ A indústria Cultural é abordada por Gilmar de Carvalho em *A televisão no Ceará: consumo, lazer e indústria cultural* (1985), antes da realização de seu mestrado, mas à época havia iniciado a carreira docente no Curso de Comunicação Social na UFC.

¹¹⁴, “pelas mãos de Assis Chateaubriand”, ganhando expansão no país a partir de 1959, com as inaugurações da TV Piratini, em Porto Alegre, a TV Rádio Clube do Recife, em 1960, e, no mesmo ano, em Salvador, a TV Itaporan e a TV Ceará em Fortaleza nesta sequência. Ainda em 1960, os sinais de tevê chegavam a Brasília e Curitiba. Em Belém, isso aconteceria somente um ano depois.

A primeira remessa da antena de instalação da TV Ceará veio de Nova York, Estados Unidos, sendo de procedência inglesa, e a outra parte foi comprada de uma instalação usada da Rádio Itacolomy, de Belo Horizonte, que também havia sido importada dos Estados Unidos. O funcionamento da televisão no Ceará se efetiva a partir das experiências em rádio e a primeira qualificação dos profissionais foi ministrada por Péricles Leal, em 1960, que depois seguiu para Belém, onde repetiu a experiência.

Com o funcionamento da TV Ceará, lojas, bancos e outros serviços passam a anunciar seus serviços na tevê, o que antes era feito nos jornais, “num verdadeiro quem é quem de comércio, indústria e serviços cearenses da época” (CARVALHO, 2004, p.27). Embora houvesse um projeto maior de dominação cultural com a entrada da tevê no Brasil, observamos que a TV Ceará se mostrou imponente em sua curta trajetória, de 1960-1980, à não submissão dos “enlatados” da indústria cultural. Mas o que seriam a indústria cultura e a cultura de massas?

Edgar Morin (1975, p. 17) aponta que o impulso capitalista contribuiu para as invenções da técnica industrial. “[...] sem o impulso prodigioso do espírito capitalista, essas invenções não teriam conhecido um desenvolvimento tão radical e maciçamente orientado”. A partir desse impulso, surge a indústria cultural, que se desenvolve em todos os setores da sociedade sejam eles estatais ou privados.

O termo “cultura de massas” tem como origem o contexto norte-americano, na década de 30 do século XX. Essa cultura é entendida, segundo Morin (1975, p. 154), como o “produto das técnicas modernas”. Por meio destas técnicas, os problemas da vida individual, da vida privada, comuns às classes burguesas, passam a ser uma realidade para a nova classe assalariada.

As necessidades da nova camada salarial surgem com as novas possibilidades do bem-estar individual adquirido pela força de trabalho. Porém, o novo indivíduo, aos poucos,

¹¹⁴ **A televisão no Ceará: consumismo, lazer e indústria cultural.** 2. ed. Fortaleza: OMNI Editora Associados, 2004. A primeira edição foi publicada em 1985.

perde o elo com sua ancestralidade, tornando-se cada vez mais privado do passado, uma vez que os padrões de consumo o individualizam e o generalizam num “devir acelerado”¹¹⁵.

O novo modelo econômico ocidental do século XIX, o capitalismo industrial, dando forma ao capitalismo individual, delineou a sociedade de massas do século XX no ocidente. A economia capitalista esforçou-se ao máximo para homogeneizar e fabricar “uma cultura para a nova camada salarial”¹¹⁶. Ou seja, a nova cultura ao possuir um denominador comum entre idades, sexos, classes e povos, aboliu qualquer tipo de fronteiras e não apenas adentrou, mas alterou o estilo de vida das pessoas através da publicidade.

Edgar Morin¹¹⁷ afirma que a base da cultura de massas é a felicidade; porém, nos anos de 1967-1969, essa mesma sociedade passa da mitologia da felicidade para a problemática da felicidade. A utopia olímpica é substituída pela utopia concreta da massa. Ou seja, a felicidade vivenciada por estrelas e astros do cinema é substituída pelos dramas de pessoas comuns e reais, a partir do momento em que os problemas da vida privada, como a crise do amor, do erotismo, da relação entre pais e filhos, são destacados para fora do lar como um acontecimento concreto e não mais uma projeção cinematográfica.

A cultura de massas faz parte de uma segunda industrialização, a “industrialização do espírito¹¹⁸”, que se processará nas imagens e nos sonhos do homem ocidental e o cinema, inicialmente, será o impulsionador desse fenômeno, seguido pelas ondas sonoras do rádio e da imagem televisiva. Com o surgimento dos “olimpianos”, ou seja, dos astros do cinema, o herói trágico é recriado pela indústria cultural como um herói simpático para atender a um desejo individualizado do espectador. Logo, o final trágico é modificado para o *happy end*. A felicidade do herói e o seu final feliz são projeções “das necessidades individuais que emergem”¹¹⁹ na cultura de massas.

O autor afirma que, em 1955, o cinema deixa de ser a base da cultura de massas, quando ocorrerá a ampliação da indústria cultural para a indústria do lazer e das férias. A nova tríade do pequeno paraíso é a casa (lugar de conforto, bem-estar e *status*), o automóvel e a televisão. O espaço do lar fecha-se para si e abre-se para o mundo através do aparelho televisivo. A realização do individualismo burguês mostrou-se insuficiente para garantir a

¹¹⁵ **Cultura de Massas no século XX: o espírito do tempo.** Volume I, 1975, p. 156-157.

¹¹⁶ **Cultura de Massas no século XX: o espírito do tempo.** Volume I, 1975, p. 40.

¹¹⁷ **Cultura de Massas no século XX: necrose.** Volume 2. Colaboração de Irene Nahoun. Tradução de Agenor Soares Santos. 3ª. edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 110-112.

¹¹⁸ **Cultura de Massas no século XX: o espírito do tempo.** Volume I, 1975, p.9.

¹¹⁹ **Cultura de Massas no século XX: o espírito do tempo.** Volume I, 1975, p.76.

felicidade e a satisfação individual. “O bem-estar, para aqueles que o adquiriram, não é mais uma promessa infalível de felicidade”¹²⁰.

Para Gilmar de Carvalho, a nova tríade, na atualidade, é a casa, o celular e o celular, pois, uma vez que *smartfone* passou a ser tudo. Ou seja, “é rádio, é TV, é gravador, é jornal é cinema”¹²¹. Analisando a discussão de Edgar Morin e comparando-a às colocações de Gilmar de Carvalho, observamos o quanto o aparelho celular tornou-se indispensável na vida das pessoas, chegando a substituir o aparelho de TV. O autor relembra quando 99% dos televisores foram ligados, no Brasil, para o acompanhamento do último capítulo da telenovela *Irmãos Coragem*, transmitida pela TV Globo em 1971, uma estatística impossível para os dias de hoje.

Em seu livro, *A televisão no Ceará*, o autor nos conta como o aparelho de tevê era apreciado ainda nos anos 60, quando a TV chegou ao Ceará. Comenta que foi “televizinho”, pessoa que assistia aos programas de TV na casa dos vizinhos. No seu contato com a TV Ceará, primeiro canal televisivo a funcionar no Ceará, o escritor, entre os anos 1962-1963, ainda garoto, saía do Colégio Santo Inácio com outros colegas, e ia ao local onde era produzida a programação televisiva em Fortaleza e recorda:

Não poderia imaginar a importância daquelas visitas e o eco que elas teriam em minha formação e até na minha opção profissional.

Todos os dias eu estava lá, conferindo cenários, sentindo o cheiro forte da tinta e conhecendo os artistas que ensaiavam. Impressionava-me o calor (equatorial) e as luzes dos refletores.

Visitas que contavam com a cumplicidade do pessoal que trabalhava na TV, que fingia não ver aqueles meninos curiosos (estávamos longe da barbárie e do *apartheid* social que as elites brasileiras implantavam no país).

A TV foi o meu olimpo ou, como diria Manuel Bandeira, meu primeiro alumbramento. (CARVALHO, 2004, p. 7-8).

O autor relata com encanto sua experiência de ver o funcionamento de uma emissora. O que mais lhe chamava a atenção eram os cenários e os artistas que ali ensaiavam as peças, e os comerciais - que seriam encenados ao vivo, antes da chegada do videotape - bem como a simplicidade que os aproximava, a eles e aos seus colegas, do elenco da TV Ceará, fato contrário ao que acontecia no restante do Brasil naquela época. Aquele contato, considerado bastante positivo, contribuiria, em décadas mais tarde, para a escrita do livro que se tornaria um registro importante para a história da televisão no Ceará. Um registro que narra a história de uma emissora que sucumbiu diante do novo cenário televisivo dominante,

¹²⁰ **Cultura de Massas no século XX: necrose**. Volume 2, 2006, p. 120.

¹²¹ Entrevista de Gilmar de Carvalho concedida à autora desta dissertação, em 7 de maio de 2019.

imposto pelo Sudeste, e devido às perseguições durante o Regime Militar, que acusou a TV Ceará de ser uma subversão comunista.

Além disso, o escritor vê a extinção do Canal 2 como um projeto de dominação cultural da

[...] chamada Indústria Cultural [que] passou a ser considerada enquanto investimento, e o mercado latino-americano, alvo, desde o início dos anos 40, de ofensivas intervencionistas, sob a chancela de boa vizinhança e cooperação, prestava-se como o campo mais propício a esse esquema de dominação.

Além do equipamento, era uma modalidade de vender programas enlatados. A prática está aí para mostrar o acerto dessa política. (CARVALHO, 2004, p. 11).

Gilmar de Carvalho identifica o que Edgar Morin destacou nos volumes I e II, dedicados à *Cultura de Massas*, ao tratar da dominação norte-americana como um projeto de dominação cultural na América Latina. Por meio da “política da boa vizinhança”, entre Brasil e Estados Unidos, o plano de dominação cultural foi concretizado no Brasil.

Na década de 60, a população de Fortaleza, segundo o censo, era de 514.828 habitantes. A média de aparelhos de tevê vendidos por dia era no total de três, demonstrando que aquisição desses aparelhos não era popularizada,

Mas a cidade adquiria televisores pelo crediário e ampliava o raio de ação do canal 2. Televisores públicos eram instalados. Astros e estrelas eram reconhecidos nas ruas. O carinho seria proporcional à rejeição. O que estava sendo refletido nesse espelho (mágico) talvez não satisfizesse às fantasias. Nossa tevê falava cearense, nossos atores e atrizes eram gente comum, e a Estância não era Hollywood.

Mas a maior vingança foi a indiferença ou o esquecimento que envolveu toda a atividade desenvolvida pela TV Ceará.

Levantada a concessão, retirado o cristal, selados os transmissores, caiu o mais profundo silêncio sobre o canal pioneiro. Em termos de memória coletiva, é o que os autores chamam de buraco. Parte de nossa cultura, significativa, não sofreu o processo natural de transmissão. O imaginário que a tevê propôs esgotou-se, para sempre, na vivência de uma geração. Como se não houvesse escrita e aqueles instantes, para nossa frustração, estivessem condenados a ficar no lado avesso do espelho. (CARVALHO, 2004, p. 43).

Pelas palavras de Gilmar de Carvalho observamos que a cidade buscava entrar na Era da tevê e a prova disso eram as instalações de televisores públicos. Os atores e atrizes se diferenciavam dos de Hollywood, falavam o linguajar dos cearenses e havia, diante disso, tanto a identificação dos telespectadores com a programação exibida, como também a resistência contra a dominação cultural, projeto que já se expandia no país. O fim da TV Ceará, poeticamente narrada pelo autor, demonstra que o trabalho de seus profissionais representava uma ameaça para o sistema, já comprometido com a indústria cultural.

Daqueles anos, restaram apenas as memórias daquela geração, recolhidas e registradas por Gilmar de Carvalho, em seu compromisso de contribuir com a cultura cearense.

O livro mencionado nos mostra que a curta existência do Canal 2 se contrapõe às imposições da indústria cultural, que buscava condicionar a massa televisiva, mesmo que a programação atendesse, em parte, às expectativas dos seus patrocinadores. A televisão cearense ainda estava “longe de refletir a importância [...] como negócio e como lazer”, afirma (CARVALHO, 2004, p. 40), mas os cenários cultural, político, social e econômico, dos anos seguintes à criação e fundação da TV Ceará, delimitariam os rumos da comunicação cearense. Para o autor, os grupos multinacionais passaram a interferir muito mais no mercado brasileiro nos anos de 1960 e

A televisão, por tudo o que representa como vitrine, e reprodutora de discursos ideológicos, não poderia ficar fora dessa investida.

A grande campanha encetada pelos *Associados* contra a presença de capitais estrangeiros na comunicação brasileira vai significar a capitulação final. Estava perdida a guerra.

[...]

Do ponto de vista gerencial, a centralização da produção no eixo Rio/São Paulo foi uma cartada decisiva, em termos de sobrevivência. O videoteipe para as estações regionais entraria dentro de um esquema de diluição de custos e maior funcionalidade operacional.

Dentro dessa perspectiva, tornava-se inócuo todo e qualquer discurso de defesa da publicidade de cultura, e das diversidades regionais. Nada disso fazia sentido diante da questão mais grave do lucro. (CARVALHO, 2004, p. 124-125).

A televisão se impunha como veículo de informação na propagação dos discursos vigentes dos anos 60-70 e era necessária a unificação desses discursos numa sociedade projetada para o consumo. A centralização do eixo Rio/São Paulo e o surgimento do videoteipe contribuíram para a efetivação dos desmontes das Estações. O projeto da indústria cultural foi realizado claramente na diminuição dos custos e maior funcionalidade operacional, suplantando de uma vez a diversidade de cada região. Em nome dos avanços, o que mais importava era o lucro.

Gilmar de Carvalho não se opõe aos avanços tecnológicos, pois, como ele mesmo afirma “inevitavelmente, [eles] seriam implantados”(p.125), mas destaca, de forma crítica, que “O que não se lutou foi pela reserva de espaços para a programação local, para a questão social do emprego, e contra a castração de uma criatividade”.

A implantação dos avanços continua sendo observada pelo escritor na atualidade. Com o advento da Internet, instalou-se uma crise da mídia impressa estendendo-

se à mídia televisiva. Segundo ele, sua colaboração com o jornal impresso tem diminuído porque já não é tão solicitado pelos jornais. Por outro lado, não vê isso com pessimismo, pois tem buscado ampliar novos horizontes de pesquisa na área da comunicação, no trabalho que realiza com o fotógrafo Francisco Sousa, em viagens pelo Nordeste e Norte brasileiros. Apesar da crise, a mídia impressa, observa Gilmar de Carvalho, nunca deixará de existir, mesmo que não possa competir com a instantaneidade da internet e de outras mídias. Sempre haverá espaço para o aprofundamento de questões¹²².

Ao mesmo tempo, pontuou uma preocupação com relação às redes sociais, ao que é publicado excessivamente por internautas, pois ainda não temos uma legislação que assegure a dignidade das pessoas que passaram a ter a vida exposta a partir do acesso à Internet. Por outro lado, considera que, de alguma forma, as pessoas passaram a protagonizar mais. Ou seja, não querem mais apenas absorver informação, mas também produzir e emitir conteúdo. Mas, perguntamo-nos, até que ponto essa produção e emissão de conteúdo pode interferir, de forma positiva, numa sociedade em que os índices de analfabetismo são grandes.

Gilmar de Carvalho chama-nos a atenção para o fato ocorrido nas últimas eleições presidenciais no Brasil, em que o presidente eleito fez sua campanha pelas redes sociais, através dos *fake news*. Diante disso, observamos que maior parte dos brasileiros nas décadas em que o rádio e, posteriormente, a TV era influenciada pelos conteúdos transmitidos por esses canais. Na atualidade, esse prestígio passou a ser das redes sociais, o que nos demonstra um cenário cultural não muito diferente das décadas anteriores. Uma nova questão surge diante desses acontecimentos: como entender, na atualidade, a relação das novas massas com a indústria cultural?

Na seção a seguir, discutiremos outro desdobramento da indústria cultural, o mercado erótico, a partir dos anos 60, que era explorado não apenas pelo cinema, mas também pelas revistas masculinas que passaram a ser editadas no Brasil, como protótipos das revistas norte-americanas.

3.3 Erotismo: um dos temas destacados pelos jornais arquivados por Gilmar de Carvalho

¹²² Entrevista anexada ao final da dissertação.

Edgar Morin (1975, p. 106-107)¹²³, ao discutir a respeito de um dos desdobramentos das necessidades da cultura de massa, o erotismo, afirma que a libido sobre o corpo feminino, na cultura de massas, passa a ser erotizada até mesmo em objetos de natureza não erótica, como os aparelhos eletrodomésticos e os produtos cosméticos anunciados pela tevê. A imagem da mulher, associada ao consumo destes produtos, faz “o [seu] papel [de] desejável, para ser desejada pelas mulheres, apelando para seu desejo de serem desejadas pelos homens” (p. 106). Assim, “o impulso erótico” se estende dos produtos para o cuidado com o corpo aos produtos para a alma, como “jornais, revistas e filmes”.

O artigo “Erotismo: liberdade, fuga ou alienação?”, discutido na seção que abre este capítulo, identifica a questão do erotismo como um tema recorrente nos anos de 1960 no Brasil e a preocupação da Igreja Católica em orientar os seus seguidores para que não enveredassem pelo caminho da moda erótica, difundida pelos meios de comunicação.

Na leitura dos jornais arquivados por Gilmar de Carvalho, observamos que o erotismo é um tema recorrente não apenas na sociedade dos anos 60, mas estende-se aos anos de 1990, o que comprova a ampliação do seu mercado. Mesmo nos anos de repressão política dos anos pós-64, havia publicações de revistas masculinas no Brasil e um público leitor disputado pelos editores. Gilmar de Carvalho afirma¹²⁴ que nunca entendeu muito bem a dinâmica da repressão porque, ao mesmo tempo em que determinadas palavras do cotidiano eram censuradas nos jornais, havia abertura para o mercado erótico, mesmo que com as ressalvas de não mostrar explicitamente parte íntimas do corpo feminino, o que o escritor considera como hipocrisia. Em sua análise, haverá maior abertura desse mercado no final dos anos 60, mas a questão homoafetiva terá mais espaço na mídia impressa no final da década de 1970, com o surgimento do jornal *O Lampião*, em 1978, do qual foi correspondente no Ceará.

O Jornal *O Povo*, em 22 de março de 1997¹²⁵, publicou a matéria¹²⁶ “Nos calcanhares de Larry Flynt¹²⁷”, destacando a repercussão das revistas masculinas no Brasil, traçando um histórico desde a sua chegada, ocorrida durante a ditadura militar, até os anos

¹²³ **Cultura de Massas no século XX:** o espírito do tempo. Volume I.

¹²⁴ Entrevista concedida por Gilmar de Carvalho à autora desta dissertação, em 7 de maio de 2019.

¹²⁵ *O Povo*, sábado, Fortaleza – CE, 22 de março de 1997. Matéria de Capa p. 6-7.

¹²⁶ Matéria escrita pelo jornalista Rodrigo de Almeida.

¹²⁷ Larry Flynt (1942-), norte-americano, foi criador da revista *Hustler*, de cunho pornográfico, nos Estados Unidos, em 1974.

de 1990. Segundo os dados apresentados, esse mercado movimentava mais de 30 milhões de reais nos anos 90. O marco foi 1969, quando surgiu a *Ele & Ela*, num mercado que, até aquele momento, só conhecia os *catecismos*¹²⁸, de Carlos Zéfiro. A *Ele & Ela* foi criada para ser apreciada pelo casal. Com as concorrências, ou seja, a entrada de mais revistas eróticas no mercado, o conteúdo da *Ele & Ela* foi alterado de modo que o ‘ele’ aumentava e o ‘ela’ diminuía. A partir daí, os conteúdos passaram por uma transformação, tornando-se mais específico para o público masculino.

As principais concorrentes eram a *Status* (1974), uma versão da *Playboy* americana, e a *Homem* (1975). O editorial de estreia da *Status* dizia

[...] que ela procurava levar ao público masculino toda a fantasia erótica que ele [o homem] não encontrava no seu dia-a-dia. O forte da revista era despir a mulher que o homem estava acostumado a ver no cotidiano. O plano deu certo mais de uma década. A revista trazia não apenas mulheres (praticamente) despidas, mas matérias de variedades [...]. (**O Povo**. Fortaleza, 1997, p. 6. Entrevista concedida a Felipe Araújo).

A exploração da fantasia erótica era o novo atrativo para o público masculino. Despir não apenas no sentido de retirar a roupa da mulher, mas criar uma fantasia para além do que o homem estava acostumado a ver no dia a dia.

Com relação à revista *Homem*, a matéria afirma (p.6) que ela surgiu em 1975, com o primeiro número dedicado a uma diversidade de temas, como futebol, livros, artes plásticas, MPB, música erudita e as “coelhinhas” entre as principais atrações. Em 1977, essa revista passou a chamar-se *Playboy*, já que maior parte de sua pauta era extraída da *Playboy* americana.

Segundo o editor da revista, Ewald Filho,

[...] O leitor encontra[va] na *Playboy* os assuntos mais diversos e, talvez por isso mesmo, alcançamos um público que vai desde um jovem de 18 anos a um senhor de 60. [...] podemos dizer que se trata de um homem inteligente. (**O Povo**. Fortaleza, 1997, p. 6. Entrevista concedida a Felipe Araújo).

Nesta afirmação, observamos a intenção do mercado erótico tanto em alcançar o público que acabava de entrar na maioridade, quanto o idoso de 60 anos. Se antes a sexualidade era considerada tabu, ao que parece, segundo a afirmação do editor, não somente os jovens tinham interesse por este tipo de consumo, como também os homens mais velhos, e era necessário investir para atender a esse mercado.

¹²⁸ Carlos Zéfiro (1921-1992) ilustrou e publicou histórias eróticas em quadrinhos, no Brasil, entre os anos 1950-1970, as quais ficaram conhecidas por “catecismos”. Algumas de suas criações estão disponíveis no site <http://carlozefiro.com/capas3.php>. Acesso em: 28 ago. 2019.

Outro destaque é uma concorrente da *Playboy*, a *Sexy*, que, naquele momento, buscava “desbancar” a “absoluta” [*Playboy*], incluindo em suas páginas conteúdos para um público mais jovem, “mais sacana, [fugindo] da caretice e não [fotografando] as mulheres como se fotografa uma geladeira”, palavras de Edson Arantes, editor da *Sexy*. A revista dava mais espaço às entrevistas de “sacanagens”. Segundo ele, o trabalho que fazia era diferenciado, uma vez que “não [eram] filhotes da Playboy” (p.6).

Lira Neto (1963-), jornalista e escritor cearense, colecionador da revista *Hustler*, em seu artigo “Pornográficos, graças a Deus¹²⁹”, destaca que “o erotismo é tão antigo quanto o próprio homem”, e destaca a existência do erótico desde as gravuras nas paredes das cavernas às diversas culturas ocidentais e orientais, como os hindus, árabes, chineses, gregos e a fusão da religião com o erotismo nessas civilizações. O argumento que surge, a partir do artigo de Lira Neto, é como o erotismo pode ser entendido pelo pensamento judaico-cristão ocidental: luta do corpo contra o espírito, num esforço para que este domine o primeiro e o homem possa se aproximar de Deus. Enquanto que para os hindus a realização através do corpo da pessoa amada é uma forma de alcançar o divino, o cristianismo, ao banir o erotismo do sagrado, converteu-o em luxúria. No entanto, a própria *Bíblia*, em *Cantares de Salomão*, demonstra poeticamente o erotismo entre o homem e a mulher, mesmo que alguns dos cristãos não o admitam.

Diante das questões aqui tratadas, como entender o destaque do erotismo na sociedade de massa, confrontando-o com os ensinamentos cristãos? Talvez, possamos justificá-lo pelo motivo da proibição. Ou seja, de que o erotismo entendido como uma transgressão contrária ao cristianismo destaque, ao mesmo tempo, a resistência de um desejo oculto. O mercado do sexo, valendo-se dessa “fraqueza humana¹³⁰”, explora os desejos reprimidos e transforma-os em produto, principalmente, por meio dos recursos áudio visuais, o que para Edgar Morin¹³¹ (1975, p. 108) seria o esforço do erotismo da cultura de massas “[...] para reconciliar a alma e o Eros”. Diante disso, visualizamos na sociedade dos anos 60 e das décadas posteriores o fracasso do mito individual da felicidade¹³², que sucumbe nas diversas formas de consumo oferecidas pela indústria cultural.

¹²⁹ Artigo publicado em *O Povo*, 1997, p. 12.

¹³⁰ NETO, Lira. *O Povo*. Fortaleza, 1997, p. 12.

¹³¹ *Cultura de Massas no século XX: o espírito do tempo*. Volume I.

¹³² *Cultura de Massas no século XX: necrose*. Volume 2. 2006, p. 121.

4 LEITURA E ESTUDO DE *PARABÉLUM*

PRIMEIRA PARTE

4.1 Apresentação da obra e enredo de *Parabélum*

Após quatro anos da publicação do seu livro de estreia, *Pluralia Tantum* (1973), Gilmar de Carvalho lançou a primeira edição de *Parabélum*, obra considerada pelo próprio escritor como umas das mais importantes de sua trajetória na escrita ficcional.

A escrita e a publicação de *Parabélum* se deram num momento em que a História do Brasil foi marcada por uma série de crises política, econômica, ideológica e cultural. Como é sabido, na década de 1970, o país estava sob o regime da ditadura militar instaurada desde o golpe de 1964. Segundo Gilmar de Carvalho, o primeiro nome do livro, antes da primeira edição, foi *Intentona: um projeto de romance pop* porque “trazia o conceito que reforçava a experimentação de *Parabélum*. A palavra intentona era associada à tentativa comunista de chegar ao poder¹³³.

Parabélum foi lançado, oficialmente, no dia 15 de julho de 1977, no Simwal Arte às 20:30h em Fortaleza. Outras três ocasiões marcaram o lançamento do livro: 24 de agosto de 1977, às 20h, no Auditório da UVA¹³⁴ em Sobral, cidade onde nasceu o escritor; e o relançamento em 21 de setembro do mesmo ano no Instituto de Arquitetos do Brasil e no Recife¹³⁵. Em 2011, *Parabélum* foi reeditado pelo Armazém da Cultura, contendo a última frase “não editou o AI-5”, trecho retirado na primeira edição, devido ao risco de ser confiscado pela censura.

Como enredo do romance, encontramos a história de um herói ou libertador que é anunciado ora através de profecias do Antigo Testamento, ora com passagens dos Evangelhos do Novo Testamento. O herói de *Parabélum* é uma tessitura das histórias da tradição popular, dos feitos de personagens que ganharam destaque no cenário ocidental, contados pela história oficial, mas também é um herói que se identifica com as lutas do povo.

¹³³ Trecho extraído de correspondência da autora da pesquisa com o escritor.

¹³⁴ Universidade Estadual Vale do Acaraú.

¹³⁵ Consultar ANEXO F – fotografias.

As fases da vida do personagem, como o nascimento, a infância, a fase adulta que compreendem a atuação pública, a iniciação e as façanhas são uma releitura de personagens como Ulisses, Moisés, Sócrates, João Batista, Jesus Cristo, Dom Sebastião, Che Guevara, Lampião (o rei do Cangaço), e pessoas que sofreram perseguições e torturas durante o regime militar, no período pós-64, como o estudante secundarista Edson Luís de Lima e o jornalista Vladimir Herzog, os quais o leitor reconhecerá pelas descrições na narrativa.

Seu nascimento é anunciado pelos meios de comunicação, como o rádio, a televisão, o jornal impresso e as revistas em circulação. A anunciação de sua vinda ao mundo é semelhante ao nascimento de Jesus Cristo, como nos relata os Evangelhos do *Novo Testamento*, no entanto o contexto é latino-americano.

A criança nasce com 51 cm e quase três quilos, de parto normal. “É uma criança muito viva”¹³⁶ e tem um diário de bebê, igual ao das crianças de sua época, contendo as seguintes informações: “O meu nome é *** e vim ao mundo dia *** de *** do ano de ***”¹³⁷. Os três magos, que levaram presentes ao recém-nascido, são guiados por uma estrela que os levará até o herói, que pode ter nascido no Nordeste brasileiro, num conjunto habitacional popular.

Mais adiante, ele é apresentado no templo e tem uma infância parecida com a de muitas crianças brasileiras do Nordeste, que sofrem fome e muitas delas morrem. É esta “A matança dos inocentes”¹³⁸, em *Parabélum*. Ao se perder dos pais, um anúncio é divulgado pelo alto-falante, enquanto uma música intercala a chamada sobre o menino desaparecido, que atende por nome “herói”. O menino é encontrado “Entre os Doutores”¹³⁹, diante de um juizado de menores, ao ser flagrado cometendo pequenos delitos. Em sua trajetória, o herói se identifica com a parábola do Filho Pródigo, narrada pelos *Evangelhos*, porém ele não será apenas um dos filhos, mas os dois. Na releitura da parábola bíblica, os pais também são pródigos, quando saem de casa e abandonam os seus filhos.

Na fase adulta, o herói se encontra diante de um entrevistador¹⁴⁰ e é quando passamos a conhecê-lo melhor. A complementação de quem ele é encontra-se no fragmento

¹³⁶ CARVALHO, 2011, p. 37.

¹³⁷ *Id.*, 2011, p. 37.

¹³⁸ Título do fragmento de *Parabélum*, p. 42.

¹³⁹ Título do fragmento de *Parabélum*, p. 47.

¹⁴⁰ Fragmento “Entre os Doutores -2”, p. 57-79.

“O herói diante dos espelhos”¹⁴¹, onde o destino do personagem é questionado ante “faca ou espelho”. O herói passará por provações que são narradas em “A travessia do deserto”¹⁴², semelhante ao que aconteceu nas guerrilhas latino-americanas.

O fragmento “Iniciação” narra como o herói se tornou assassino e usa pela primeira vez a parábélum, semelhante ao que aconteceu com Lampião, cujo pai foi morto por um fazendeiro. A partir daí, o herói forma um bando e passa a ser um justiceiro, mas, em “Confirmação”, ele contraria essa versão e confessa que o seu pai morreu de velhice, opondo-se ao Lampião, conforme é conhecido no Nordeste brasileiro. Para ele, os heróis são uma criação de um povo carente de heróis e ele se opõe ao conceito de herói convencional.

Nos demais fragmentos, são narradas as histórias que dele se ouviu contar pela tradição oral, como suas fugas, as perseguições da polícia, as traições e os medos que ele enfrentou e o seu encontro com Padre Cícero, que o aconselhou a deixar a vida do crime.

Em suas fugas, o local onde ele se esconde é no bordel de J. Matias Fernandes, “dono talvez, do primeiro bordel homossexual de Fortaleza, que ficava em Parangaba”¹⁴³. O herói vivencia as injustiças de um poder autoritário, que pode ser situado entre as décadas de 60 e 70. O final da obra, ao contrário da estrutura da narrativa tradicional, não tem um desfecho. O leitor se depara com versões para o desaparecimento do herói.

4.2 O que é a entrevista?

A entrevista, gênero cultivado por diversas áreas do conhecimento, como as ciências sociais, a psicologia e o jornalismo, em suas origens identifica-se com os *Diálogos* de Platão, datados, aproximadamente entre 399 a.C. e 387 a.C., marco do caminho da conversação como forma de alcançar o conhecimento. Considerada como “uma velha forma de indagação”, conforme Leonor Arfuch¹⁴⁴ (2010, p. 19), a entrevista jornalística tem ocupado um lugar privilegiado entre os gêneros midiáticos devido a sua versatilidade que vai do informativo, ao científico, ao político e ao íntimo, conservando sua característica

¹⁴¹ Título do fragmento de *Parabélum*, p. 71-73.

¹⁴² Título do fragmento de *Parabélum*, p. 74.

¹⁴³ **O Povo**. Fortaleza, 6 set. 1997. Caderno Vida e Arte p. 5B.

¹⁴⁴ A primeira edição do livro *Entrevista, una invención dialógica*, de Leonor Arfuch, foi publicada em 1995 pela editora Paidós: Barcelona, Buenos Aires e México. Coleção: Papeles de Comunicación/8; Dirigida por J.M. Pérez Tornero y Pilar Sanagustín.

essencial que é “[...] uma espécie de renovação cotidiana do contato personalizado com o mundo, com uma realidade que a revolução tecnológica faz cada vez ir além e mais ao alcance das mãos”¹⁴⁵. (ARFUCH, 2010, p. 19, tradução nossa). A renovação deste gênero se realiza por meio da linguagem dos meios de comunicação e de todo o material informativo que é divulgado pela imprensa e pelas mídias¹⁴⁶, permitindo, assim, sua expansão à medida que a tecnologia alcança novas proporções. Deste modo, os elementos que caracterizam a entrevista são: sua materialidade (linguagem), a cena comunicativa em que se realiza a entrevista, o encontro de dois ou mais interlocutores e os sentidos do diálogo cara a cara¹⁴⁷.

Para fundamentar teoricamente sua discussão, Leonor Arfuch cita o conceito de “dialogismo” de Mikhail Bakhtin:

Para Bakhtin, toda enunciação é dialógica, ou seja, supõe-se sempre um interlocutor, presente, ausente ou imaginado e, por esta razão, o atributo principal de todo enunciado é o seu caráter de *destinado*, ou seja, modulado pela ‘presença’ do outro. O destinatário, na medida em que argumenta para persuadi-lo, responde a si mesmo antecipadamente, como forma de adiantamento de suas próprias objeções – ‘tal como eu imagino a mim mesmo’ – a partir de uma hipótese sobre sua própria capacidade de compreensão¹⁴⁸. (ARFUCH, 2010, p. 27, tradução nossa).

Ou seja, toda enunciação é realizada para um interlocutor, independentemente de sua existência ser realidade ou recriação. Toda e qualquer enunciação é modulada pela “presença do outro”. Por isso, antes de emitir um enunciado, o que emite é também um destinatário, pois, para persuadir e fazer-se entender ao outro, há que responder, antecipadamente, a si mesmo. Ao projetar sus objeções, o emissor põe à prova o próprio entendimento. A autora entende que esta possibilidade se concretiza através da recepção, pois esta é um processo

[...] ativo e simultâneo, em que a sequência lógica é que ‘um fala e o outro escuta’, para, mais adiante, haver a inversão desta sequência. Mas, na realidade, o que acontece é que todos ‘falam’ o tempo todo – numa contínua associação de imaginar, recordar, pensar, avaliar enquanto um dos envolvidos nas falas afirma[...].¹⁴⁹ (ARFUCH, 2010, p. 27, tradução nossa).

¹⁴⁵ “[...] una especie de renovación cotidiana del contacto personalizado con el mundo, con una realidad que la revolución tecnológica hace cada vez más lejana e inasible”. ARFUCH, 2010, p. 19.

¹⁴⁶ ARFUCH, 2010, p. 25

¹⁴⁷ ARFUCH, 2010, p. 26.

¹⁴⁸ “Para Bajtín, toda enunciaciões dialógica, es decir, supone siempre un interlocutor, presente, ausente o fantesado, y por lo tanto, el atributo principal de todo enunciado es su carácter de *destinado*, modulado por la ‘presencia’ del otro, el destinatario, en la medida en que argumenta para persuadirlo, le responde por anticipado, se adelanta a sus objeciones – ‘tal como yo me lo imagino’- a partir de una hipótesis sobre su capacidad de comprensión”.

¹⁴⁹ “[...] activo y simultaneo, donde si bien la secuencia lógica es que ‘uno habla y el outro escucha’, para luego invertir los términos, en realidad ocurre que todos ‘hablan’ todo el tiempo - ese continuo asociativo en que uno imagina, recuerda, piensa, evalúa mientras alguien dice [...]”.

Diante da compreensão de dialogismo, Leonor Arfuch considera os gêneros discursivos cotidianos como simples ou primários, a saber: o diálogo, a conversação e os registros familiares. Ou seja, os discursos orais. Já os secundários ou complexos são de preferência escritos – incluem-se as variedades: jornalísticas, literárias, oficiais, midiáticos, etc. A entrevista é incluída nesta classificação que, para a autora, é sem dúvida um dos grandes gêneros jornalísticos-midiáticos, mas também é susceptível a ser literatura ou, até mesmo, discurso científico, isso dependerá das formas, das funções, das temáticas abordadas ou dos enunciadores¹⁵⁰. Segundo Arfuch, a entrevista possui uma estrutura dialógica, o que permite a expansão narrativa e isto contribui para que haja aproximação entre a entrevista e a conversação cotidiana. A partir desse entendimento, há certa relação entre a conversação e a literatura, incluindo alguns dos elementos canônicos do texto literário, como autor, narrador, personagem, tempo, espaço e ritmo da narração¹⁵¹.

Cremilda Medina, em seu livro *Entrevista: o diálogo possível* (1995, p. 8)¹⁵², observa que “a entrevista é uma técnica de interação social, de interpenetração informativa, quebrando assim isolamentos grupais, individuais, sociais; pode também servir à pluralização de vozes e à distribuição democrática da informação”, sendo usada por diversas áreas do saber, como a psicologia, a assistência social, a sociologia, psiquiatria, psicanálise e por pesquisadores.

Em seu estudo, que é uma contribuição para o aperfeiçoamento da técnica da entrevista no contexto das escolas de jornalismo brasileiras nos anos de 1980, Medina destaca que a entrevista alcança o leitor ou o telespectador, no caso da entrevista televisiva, quando há identificação dos seus envolvidos (fonte de informação – repórter – receptor) e interligação “numa única vivência”¹⁵³. O posicionamento de Cremilda Medina é semelhante ao de Leonor Arfuch, quando destaca que a entrevista só se realiza como gênero

¹⁵⁰ ARFUCH, 2010, p. 29.

¹⁵¹ Arfuch (2010, p. 48-49) não aprofunda a discussão sobre os núcleos da narrativa literária. Incluiremos, ao longo da nossa discussão, as considerações do Professor Vítor Manuel de Aguiar e Silva, com a finalidade de melhor entendermos as transformações do gênero romance e relacioná-las ao que pretendemos, que é a compreensão das relações dos gêneros literários com a entrevista nesta seção.

¹⁵² Cremilda Medina publica a primeira edição de seu livro em 1986, pela Editora Ática, Série Princípios. Ou seja, antes da primeira edição do livro de Leonor Arfuch. Diante da discussão proposta por Cremilda Medina, observamos que a autora tem por base teórica alguns dos estudos da Psicologia Social, estendendo - a às Ciências Sociais e ao Jornalismo, com ênfase para os estudos de Edgar Morin em **A entrevista nas Ciências Sociais** (1973), Leonor Arfuch tem por base o dialogismo de Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975), em **Estética de la creación verbal** (1982). Ambas autoras compreendem a entrevista como possibilidade, um jogo de linguagem que envolve a identificação com os seus envolvidos.

¹⁵³ MEDINA, 1995, p. 5-6.

comunicativo por meio da identificação do receptor com o tema e a situação propostos pelo entrevistador e entrevistado.

Medina atribui à entrevista a característica de diálogo, contrapondo-a ao de monólogo:

Os atuais meios de divulgação acentuam a incomunicação. Um batalhão de propagandistas atua na formação e controle da opinião pública. Estamos longe da rede de comunicação em que se resgate a presença da pessoa, se abram canais para os testemunhos anônimos. O diálogo é democrático; o monólogo é autoritário. O primeiro interpreta as vozes dos grandes movimentos populares do século XX; o segundo satisfaz ao jogo da livre expressão, plataforma do liberalismo, nos séculos XVIII e XIX. (MEDINA, 1995, p. 7).

A autora destaca que os meios de comunicação, naquele momento histórico, contribuía para a incomunicação, uma vez que não havia abertura para a fala do outro, ou seja, dos anônimos, uma forma de criticar a acessibilidade dos meios de comunicação apenas para a fala de determinadas autoridades. Por isso, Medina enfatiza que o diálogo é democrático, pois o modelo de comunicação no Brasil atendia ao autoritarismo, fundamentado no estilo de comunicação dos séculos XVIII e XIX.

A discussão de Cremilda Medina, inicialmente, sustenta-se a partir do pensamento de Martin Buber, *Do diálogo e do dialógico* (1982), filósofo que entende o diálogo como interação humana criadora, em que “[...] ambos os partícipes do jogo da entrevista interagem, se modificam, se revelam, crescem no conhecimento do mundo e deles próprios”¹⁵⁴.

Apesar de reconhecer a contribuição dos estudos de Charles Nahoum¹⁵⁵, Medina discorda deste estudioso da Psicologia Social por não incluir, em sua análise sobre a entrevista, os comunicadores. A autora afirma que a visão de Nahoum é limitada, pois considera a entrevista classificada em três troncos, a saber: “[...] reconhecer fatos (os propriamente ditos, como se entende a notícia na teoria tradicional do jornalismo, e sentimentos ou comportamentos tornados também como fatos); informar; motivar”¹⁵⁶.

Referindo-se ainda à Psicologia Social, Medina menciona outros autores que se dedicaram a explorar o gênero entrevista no acompanhamento terapêutico. Destaca as contribuições de Martin Buber, que elevou a complexidade da técnica da entrevista a um nível ontológico, e de Carl Rogers resgata, por sua vez, a entrevista não-impositiva de Edgar

¹⁵⁴ MEDINA, 1995, p. 8.

¹⁵⁵ *L'entretien psychologique*. Paris, Press Universitaires de France, 1958.

¹⁵⁶ NHOUM *apud* MEDINA, 1995, p. 9.

Morin, na década de 1960, que “[...] retoma esta contribuição ao refletir sobre a entrevista na rádio e na televisão”¹⁵⁷. É a partir das técnicas da *entrevista extensiva* e da *entrevista intensiva*¹⁵⁸ que Morin destaca sua preferência pela segunda em seus estudos sobre comunicação. Afirma Cremilda Medina¹⁵⁹ ao citar Edgar Morin: “A entrevista, evidentemente, se funda na mais duvidosa e mais rica das fontes, a palavra. Ela corre o risco permanente de dissimulação ou da fabulação”. Isto é, a matéria de que é feita a entrevista é a palavra, sendo assim, há o risco do “fingimento” ou da “imitação”.

Sobre a entrevista não-diretiva, afirma Morin:

Antes de tudo, ela dá a palavra ao homem interrogado, no lugar de fechá-lo em questões preestabelecidas. É a implicação *democrática* da não-diretividade; em segunda, ela pode ajudar a viver, provocando um desbloqueio, uma liberação; enfim, ela pode contribuir para uma auto-elucidação, uma tomada de consciência do indivíduo. (MORIN *apud* MEDINA, 1995, p. 13).

Identificamos, neste trecho, que a não-diretividade permite que uma pessoa, ao ser interrogada, tem espaço de fala para ir além dos questionamentos preestabelecidos e isto contribui para que o indivíduo tenha autonomia de descobrir a si mesmo, a partir de suas próprias afirmativas.

Medina menciona a subdivisão da técnica da entrevista proposta por Edgar Morin em quatro tipos (a *entrevista-rito*, a *entrevista anedótica*, a *entrevista dialógica* e as *neoconfissões*). Dentro deste direcionamento, Morin entende-as em duas tendências: a *espetacularização* e a *compreensão* (aprofundamento). Medina afirma que essas subdivisões categóricas surgem à medida que o jornalismo e a comunicação coletiva envolvem estilos de abordagem e aproveitamentos dinâmicos da entrevista. Assim, os subgêneros da *espetacularização* se organizam em: *perfil do pitoresco*, *perfil do inusitado*, *perfil da condenação* e *perfil da ironia intelectualizada*. Os subgêneros da *compreensão* (aprofundamento) são: *entrevista conceitual*, *entrevista / enquete*, *entrevista investigativa*, *confrontação – polemização* e *perfil humanizado*¹⁶⁰.

Ao fazer esses apontamentos, Cremilda Medina demonstra certa preocupação em compreender a técnica da entrevista no jornalismo brasileiro, pois, segundo a autora, no Brasil, à época dos anos de 1980, os estudos nesta área ainda não tinham avançado. Enquanto os profissionais das Ciências Sociais eram preparados teoricamente para lidar em

¹⁵⁷ MEDINA, 1995, p. 11.

¹⁵⁸ Edgar Morin utiliza o termo “entrevista não-diretiva”.

¹⁵⁹ MEDINA, 1995, p. 11.

¹⁶⁰ *Id.*, 1995, p. 14-18.

situações de entrevista, os profissionais dos cursos de Comunicação tinham um “[...] certo preconceito quanto à teorização, como se esse campo específico não tivesse submetido às mesmas características da reflexão sobre o fazer”¹⁶¹. *Entrevista: o diálogo possível*, nas palavras da própria autora, é uma tentativa de contribuir para o aperfeiçoamento da técnica na prática jornalística.

Medina se concentra em discutir os problemas enfrentados, diariamente, pelos jornalistas, como a falta de investimentos para a formação profissional, o tipo de imprensa brasileira nas mãos de grandes empresários que controlavam a informação, a depender dos seus interesses políticos. Deste modo, os jornalistas que trabalhavam para tais empresas não desfrutavam da liberdade de fazer um jornalismo autêntico. Nestas condições, a informação era vista como um produto, não exercendo o seu papel social. Sobre isto, a autora direciona uma discussão mais aprofundada em outro livro, *Notícia: um produto à venda* (1978).

Diante desta problemática, a entrevista está submetida ao controle da informação por aqueles que a manipulam e distancia-se dos anseios da sociedade. Quando Cremilda Medina cita o autoritarismo durante a ditadura militar pós-64, observamos que a informação divulgada pelo rádio e pela TV, no Brasil, não condizia com as reais necessidades do povo brasileiro, em que trabalhadores, professores e estudantes foram às ruas em protesto contra o regime autoritário. Isto nos leva a refletir sobre o atual momento dos grandes meios de comunicação do nosso país, concentrados nas mãos de empresários que têm buscado mascarar os escândalos políticos, o desemprego e a crise econômica do Brasil.

A exemplo disso, relembramos de entrevistas realizadas por determinados apresentadores de TV, sem formação jornalística, cujo objetivo é apoiar um modelo político que satisfaça aos seus interesses pessoais. O entrevistado apenas responde àquilo que o beneficia, como aconteceu no dia 5 de maio de 2019, em que o empresário e apresentador Silvio Santos “questionou” o presidente da República, Jair Bolsonaro, (PSL), sobre a Reforma da Previdência, enquanto o público só o aplaudia, já que se tratava de um programa de auditório. Observamos que se trata de um “diálogo” ensaiado entre um empresário e um presidente que aspiram aos mesmos ideais, com um padrão de vida distinto do da maior parte da população.

4.3 Entrevista, uma forma de diálogo em *Parabélum*

¹⁶¹ *Id.*, 1995, p. 20.

A complexidade da narrativa literária, especificamente a do romance, é discutida por Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1939-),¹⁶² contemplando seu surgimento e suas transformações no decorrer da história ocidental europeia. Segundo o autor, o romance é um gênero que ganhou destaque no final do século XVIII, mas mormente, a partir do século XIX, na Europa, não tendo como origem a cultura greco-latina. Antes de ter o significado de gênero literário, tal qual o conhecemos hoje, o termo romance denominou a língua vulgar *romance*, estendendo-se ao sentido literário para designar as composições redigidas nessa mesma língua. Primitivamente, o romance foi composição de cunho narrativo em verso e, posteriormente, em prosa.

No período medieval, o romance, relacionado com as canções de gesta, era lido e recitado e ocupava-se das aventuras de um personagem apresentado com caráter descritivo-narrativo. Com o decorrer da história ocidental, o romance ganhou novas formas com o estilo barroco - no século XVII - e picaresco entre os séculos XVI e XVII, na literatura espanhola.

No século XIX, o romance se destaca pela diversidade de gêneros que vão desde o ensaio e as memórias até a crônica de viagens. Esforçando-se para representar a vida cotidiana “[...] quer para a criação de uma atmosfera poética, quer para a análise de uma ideologia”¹⁶³, o universo romanesco é ampliado com as “experiências humanas perturbantes pelo seu caráter abismal, estranho e demoníaco”¹⁶⁴, através da literatura de escritores, como Dostoievski, Tolstói e Flaubert. O romance moderno aparece com a dissolução da perspectiva romântica e pretende não apenas contar uma ‘história’, mas “[...] aspira a ser ‘observação, confissão, análise’, que se revela como ‘pretensão de pintar e homem ou uma época da história, de descobrir o mecanismo das sociedades e finalmente de pôr os problemas dos fins últimos’ ”¹⁶⁵.

Após o momento áureo, no século XIX, no qual o romance se afirma como gênero literário prestigiado, surge, nos primeiros anos do século XX, uma nova proposta de romance, aparecem os romances de análise psicológica que, segundo Vítor Manuel, são representados por Marcel Proust, Virgínia Woolf e James Joyce, que propõem “grandes romances de dimensões míticas” e Kafka, que “dá a conhecer os seus romances simbólicos e

¹⁶² “O romance: história e sistema de um gênero literário”. In: **Teoria Literária**. 8. ed. 3. reimpressão. Vol. I. Livraria Almedina; Coimbra, 1990. p. 671 -786.

¹⁶³ SILVA, 1990, p. 682-683.

¹⁶⁴ *Id.*, 1990, p. 683.

¹⁶⁵ *Id.*, 1990, p. 677-678.

alegóricos”. A partir daí, há uma renovação dos temas, “[...] exploram-se novos domínios do indivíduo e da sociedade, modificam-se profundamente as técnicas de narrar e de construir a intriga, de apresentar as personagens. Sucedem-se o romance neo-realista, o romance existencialista, o *nouveau roman*”¹⁶⁶.

O *nouveau roman* “conduz ao seu grau extremo” o “processo de deterioração do personagem”¹⁶⁷, que é uma metáfora da crise do próprio homem subjacente às necessidades de seu tempo.

[...] Sob a influência da psicologia de Ribot, do intuicionismo de Bergson e das teorias de Freud, o romancista descobre que a verdade do homem não pode ser apreendida e comunicada pelo retrato de tipo balzaquiano, inteiriço, sólido nos seus contornos e fundamentos. Não é possível definir o indivíduo como uma globalidade ético-psicológica coerente, expressa por um ‘eu’ racionalmente configurado: o ‘eu’ social é uma máscara e uma ficção, sob os quais se agitam forças inominadas e se revelam múltiplos “eus” profundos, vários e conflitantes.

Esta crise da noção da pessoa, imediatamente explicável pela influência exercida em largos setores intelectuais e artísticos pela psicanálise e pela psicologia das profundidades, tem uma matriz mais profunda e deve situar-se num contexto mais amplo: trata-se de uma consequência e de um reflexo da crise ideológica, ética e política que vem minando a sociedade neocapitalista dos nossos dias, dominada por uma tecnologia cada vez mais tirânica, regida pelo ideal do consumo crescente de mercadorias e serviços e comandada por uma capital cada vez mais anônimo, mais identificado com gigantescos empreendimentos técnico-económicos de carácter multinacional e, por isso mesmo, cada vez mais brutalmente desumano. Nesta sociedade tecnoburocratizada, carente de motivações éticas profundas, onde o homem sofre e não reage, onde a reificação vai implacavelmente alastrando, o romance não poderia retratar personagens segundo os moldes e os valores da sociedade burguesa e liberal dos séculos XVIII e XIX. (SILVA, 1990, p. 708-709).

O aprofundamento das questões de natureza humana passa a permear a criação das obras literárias. Para o delineamento dos personagens é necessária a observação do homem em crise, ou seja, o homem fragmentado, os “eus” em conflito, que é também o reflexo da sociedade contemporânea dentro de um novo formato político, econômico e ideológico, que exige uma demanda dentro das expectativas de uma ordem mundial em que o indivíduo é descaracterizado e sente-se paralisado ante sua realidade. Não há como o romance desconsiderar as questões pertinentes ao tempo e ao espaço nos quais é produzido. O discurso e a linguagem estão expostos e, de alguma forma, submetidos aos movimentos da história e das necessidades humanas.

Chama-nos a atenção, em *Parabélum*, o nome do protagonista “herói”. Observamos, no texto de Vítor Manuel, que parte da caracterização do personagem principal é a denominação de “protagonista ou herói”, já pelo nome, uma denominação genérica, o

¹⁶⁶ SILVA, 1990, p. 684.

¹⁶⁷ *Id.*, 1990, p. 707.

que nos leva a refletir sobre o protagonista do romance de Gilmar de Carvalho como um personagem representativo no contexto latino-americano. De acordo com Vítor Manuel, o personagem é um elemento estrutural na constituição da narrativa romanesca. Sem personagem, não existe narrativa, “[...] pois a função e o significado das ações ocorrentes numa sintagmática narrativa dependem primordialmente da atribuição ou da referência dessas ações a uma personagem ou a um agente”¹⁶⁸. Mas qual o conceito de herói e como ele é recriado por um escritor numa determinada literatura?

[...] O conceito de herói está estreitamente ligado aos códigos culturais, éticos, ideológicos, dominantes numa determinada época histórica e numa determinada sociedade.

Em dados contextos socioculturais, o escritor cria os seus heróis na aceitação perfeita daqueles códigos: o herói espelha aos ideais de uma comunidade ou de uma classe social, encarnando os padrões morais e ideológicos que essa comunidade ou essa classe valorizam. No neoclassicismo, o herói inscreve-se sempre num espaço ético-ideológico privilegiado, sendo impensável a existência de um herói que, pela condição social, pela sua psicologia, pelo seu comportamento moral, etc., viesse pôr em causa os valores socioculturais institucionalizados e aceites pelos grupos sociais hegemônicos. (SILVA, 1990, p. 700 -701).

O conceito de herói é indissociável dos fatores sociais, culturais, ideológicos e éticos de um grupo dominante. A criação do herói, por um escritor, observa a aceitação por parte dos grupos os quais o personagem representa. Ou seja, é necessária a identificação e a aceitação dos códigos. Os heróis serão criados a depender dessas circunstâncias e, na literatura, observamos a configuração do herói em distintas épocas.

No neoclassicismo, verifica-se um perfil de herói que não se opõe aos valores com os quais ele se identifica e representa. O personagem pícaro é o herói que se opõe ao modelo tradicional, ou seja, questiona e rompe com os paradigmas impostos pelos grupos dominantes e valoriza os aspectos marginalizados, conforme pontua Vítor Manuel:

Noutros contextos históricos e sociológicos, pelo contrário, pode ser valorizada por um movimento artístico, por um grupo de escritores ou até um escritor isolado, a transgressão dos códigos prevalentes numa dada sociedade: o herói, em vez de se conformar com os paradigmas aceites e exaltados pela maioria da comunidade, aparece como um indivíduo em ruptura e conflito com tais paradigmas, valorizando o que a norma social rejeita e reprime [...]. Nestas condições, o herói assume o estatuto de *anti-herói*, já verificável nos romances picarescos, tornou-se frequente na literatura romântica e pós-romântica, sendo bem reveladora de um grave dissídio que se estabelece entre o escritor e a sociedade em que este se situa.

A escolha e a caracterização do herói constituem assim um problema do emissor, mas *também* um problema do receptor, pois é na interação do texto com o leitor empírico, condicionada por múltiplos factores textuais e extratextuais, que se conforma a imagem do herói. [...] Os leitores de uma determinada época ou de um

¹⁶⁸ SILVA, 1990, p. 687.

determinado grupo social podem identificar-se admirativa, simpática ou catarticamente com um herói que suscite, aos leitores de outra época ou de outro grupo sociocultural, um distanciamento irónico ou mesmo uma acentuada animadversão. (SILVA, 1990, p. 700 -701).

Assim, o herói assume a postura de anti-herói por caminhar em direção contrária. A caracterização do herói não depende apenas do seu criador, mas da recepção do leitor que, ao ler, atualiza e acrescenta novas características ao herói.

Em *Parabélum*, o fragmento “Entre os doutores - 2” nos põe diante de uma sequência de indagações sobre a vida do herói. Esse fragmento complementa um fragmento anterior também intitulado “Entre os doutores”¹⁶⁹. Neste, o primeiro encontro do personagem com os possíveis doutores é, em parte, uma releitura dos Evangelhos do *Novo Testamento*, onde é narrado o episódio em que Jesus se perde dos pais e, mais adiante, será encontrado com os doutores no Templo. O herói também se identifica com a situação de meninos que se perdem dos pais diariamente nas ruas das grandes cidades, mas também há a possibilidade do abandono cometido pelos próprios pais. Como um menor abandonado, o herói é levado pela polícia para depor devido às infrações cometidas e, posteriormente, levado ao juizado de menores. Há outras duas possibilidades de destino para o personagem: ter alcançado o título de doutor, um bacharel apto a exercer múltiplas profissões, ou uma pessoa comum que procura o padre para confessar -se. Assim, o personagem, ao longo do romance, é uma sequência infinita de várias possibilidades e não um ponto fixo em que se possa afirmar ao certo sua personalidade.

Em “Entre os Doutores - 2”, o herói é um adulto sendo questionado por um entrevistador¹⁷⁰. As perguntas¹⁷¹ enumeradas são:

1. Qual o traço principal do seu caráter?
2. Qual a qualidade que aprecia num homem?
3. A qualidade que prefere numa mulher?
4. O que mais aprecia nos seus amigos?
5. Qual o seu principal defeito?
6. Qual sua ocupação preferida?
7. Qual o seu sonho de felicidade?
8. Qual seria sua maior desgraça?

¹⁶⁹ Ver *Parabélum*, 2011, p. 47-56.

¹⁷⁰ Durante a leitura do romance, descobrimos que o entrevistador se chama “professor”, conforme observamos no fragmento “Revéillon”, p. 161-163.

¹⁷¹ CARVALHO, 2011, p. 57-61.

9. O que desejaria ser?
10. Onde desejaria viver?

Observamos, nesta sequência, que o entrevistador questiona o entrevistado com perguntas mais ligadas à vida pessoal, a fim de entender o caráter e a intimidade do seu interlocutor. O herói responde simultaneamente aos questionamentos de forma fragmentada e, ao mesmo tempo, plural. Identificamos, em suas respostas, que ele se identifica com um somatório de personagens, heróis da história e da literatura, mas também uma pessoa pública que fala em nome do coletivo, no sentido histórico, cultural e, quanto ao filosófico, sobre a condição limitada de ser um humano. Em resposta à primeira pergunta afirma: “[...] Sou o somatório de vários heróis narrado a partir de uma perspectiva de desmitificação”¹⁷².

A complementação da primeira resposta pode ser observada nas respostas 4 e 6, quando o personagem se refere à formação do bando, o que desmistifica sua personalidade de herói e acentua sua identificação com as questões políticas e históricas de seu tempo, bem como sua fala em nome do povo.

[...] A formação do bando, por exemplo, vai mostrar que a gente sempre se aproxima daqueles com quem se tem afinidade. E eu não poderia ter afinidade nunca com gente preconceituosa, moralista, burra, conservadora. Fui programado para não registrar essa gente. Muito menos gente carreirista, testa de ferro, que acha que está no poder, censor e toda espécie de dedo-duro. Exijo dos meus amigos um mínimo de sofisticação, excesso de simplicidade cansa, e que sejam bem elaborados em observância às regras elementares de construção do personagem, como um método proposto por Stanislavski.

[...]

Mas e não vai ser uma pessoa só a dar o berro, alguém vai ouvir meu grito porque ninguém negará a crise e a contradição. Trago sete espadas e nenhuma procuração para falar em nome de um povo, mas o que eu sei fazer é lutar, essa é minha ocupação preferida. [...] Desde que nasci estou sempre lutando, embora digam que a causa é perdida. (CARVALHO, 2011, p. 58-59).

A aproximação do herói com as pessoas se distancia da realidade dos estereótipos convencionais de nossa sociedade, caracterizadas pelo personagem de “gente preconceituosa, moralista, burra, conservadora”, assim como aqueles que aspiram ao poder em benefício próprio. A exigência para tornar-se amigo do herói é que se tenha sensibilidade para entender as necessidades do outro em suas diferenças. O conservadorismo, o preconceito e o moralismo são rechaçados de sua personalidade porque há também a identificação do personagem com o homossexual, segundo observamos pelo título do fragmento “A casa de J. Matias Fernandes” que, segundo Gilmar de Carvalho, tenha sido

¹⁷² CARVALHO, 2011, p. 57.

“dono talvez, do primeiro bordel homossexual de Fortaleza que ficava em Parangaba”¹⁷³. O herói exige ainda que os seus amigos sejam bem elaborados, de acordo com o conceito de personagem desenvolvido por Stanislavski, o que demonstra também suas predileções de leitura. Por outro lado, sabe que sua concepção de vinda ao mundo foi para falar e lutar em nome de seu povo, o que o identifica como libertador¹⁷⁴.

Trechos das citações acima podem ser comparadas às que foram publicados pelo jornal *O Povo*, em 19 de junho de 1977, uma espécie de autobiografia:

Eu, Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho

[...]

PRINCIPAIS MOTIVAÇÕES - A própria barra é um desafio para que a gente vá levando e abrindo caminho em meio a diferença, a repressão e ao medo.

[...]

ÓDIOS INCONFESSOS – Aprendi muito cedo que ódio inconfesso depois arrebenta sob a forma de úlcera, seborreia e outros sintomas. Meus ódios são confessáveis: gente burra, preconceituosa, testa-de-ferro, dedo duro. Os mesmos ódios do meu personagem, o herói do *Parabélum*.

[...]

MEDOS ABSURDOS – O de que as pessoas se esqueçam de berrar ou de que se acostumem às viseiras e às mordanças e algemas. E depois perguntem: mas por que logo eu?

ORGULHOS SECRETOS – Um certo atrevimento que vem da convicção de que sei o que quero e resistirei lutando. (*O Povo*. Fortaleza, 19 jun. 1977, p. 30).

No ano em que publicou *Parabélum*, Gilmar de Carvalho se apresenta mais próximo de seu personagem e isso pode ser examinado nas palavras do próprio autor quando se refere ao contexto em que vive, “[...] em meio a diferença, a repressão e ao medo” e nos traços de sua personalidade semelhante à do herói, quando fala dos “ódios inconfessos”, “medos absurdos” e “orgulhos secretos”. Isto se revela com uma projeção do escritor na existência de seu personagem¹⁷⁵.

Na resposta à pergunta de número 2, o herói, na continuação de sua entrevista em *Parabélum*, destaca:

No autor desta proposta de romance admiro a obstinação de ter status literário e de deixar a marca de sua passagem pela terra, esses grafites desesperados. Admiro também sua persistência de sentar-se todo dia e dar corda e dizer vai ser gauche e me compor como se fosse uma colcha de retalhos. Nos leitores, admiro o esforço de submeter-se a esse *ludus* e a exercitar-se diante de malabarismo verbal, às vezes muito pretencioso. É muito mais fácil ler um best-seller. E alguém já disse que muitos autores escreveram para não serem compreendidos e eu percebo que caí no

¹⁷³ *O Povo*. Fortaleza, set. 1997. Vida e Arte. p. 5B.

¹⁷⁴ O herói não é um tipo de libertador que fará milagres e salvará o povo da opressão e da miséria. No fragmento “A multiplicação dos pães e dos peixes”, p. 194-198, o próprio personagem afirma isto.

¹⁷⁵ Traremos especificamente desta questão na seção a seguir desta dissertação.

conto da metalinguagem. A qualidade que eu mais admiro em mim mesmo, personagem masculina, é a intensidade com que eu me envolvo nas peripécias e a duração do meu mergulho. (CARVALHO, 2011, p. 57).

O personagem fala do autor e como o observa no seu exercício diário de escrita sua “obstinação de ter status literário”. Esse trecho dialoga com a entrevista realizada com Gilmar de Carvalho¹⁷⁶, ao relatar sobre os inícios de sua escrita ficcional:

[...] quando eu comecei a escrever e a publicar, eu tava muito interessado em ser legitimado, [em como as pessoas iriam ver o meu trabalho], “olha que escritor interessante que surgiu, olha ele mora em Fortaleza, mas o que ele escreve tá antenando com o mundo, com o Brasil, com algumas formas de expressão”. Então, eu trabalhei muito nesse sentido. [...] Eu tinha realmente essa preocupação. Hoje em dia, eu tô muito tranquilo em relação a isso porque eu acho que era dum tempo em que a gente se sentia, e se sente hoje ainda, mas bem menos, marginalizado, achava que a produção brasileira de qualidade vinha toda do Sudeste, o que a gente fazia aqui era regional, sabe? não contava, o mercado não se interessava, as pessoas não iam escrever sobre isso. Então, era quase que uma induta para mostrar que a gente tava vivo e que não era só eu, tinha um grupo de pessoas que faziam Comunicação e que foram meus amigos, meus colegas [...].

A citação retirada do próprio romance e a outra da entrevista com Gilmar de Carvalho se apresentam como uma confissão intimista entre personagem e escritor. A feitura do herói é reconhecida por ele mesmo como uma “colcha de retalhos”, ou seja, através dos discursos que se delineiam através de interferências no exercício da leitura e da escrita, o que nos põe diante de um personagem que se projeta como leitor, conhece o público que vai ler sua história e parece reconhecer o autor que a escreveu. No trecho “vai ser gauche”, há íntima relação da escrita de Gilmar de Carvalho com a poesia de Carlos Drummond de Andrade, observada tanto em seu arquivo pessoal, como nas suas declarações, em entrevista concedida a nós no dia 7 de maio de 2019, que é também, de acordo com a citação, uma preferência de leitura do personagem. O herói observa o esforço do leitor para entender a “colcha de retalhos”, o “malabarismo verbal” que constituem a narrativa. Assim, personagem, autor e leitor “[caem] no conto da metalinguagem” e isso é admirado pelo herói que, em parte, assemelha-se a um crítico que analisa a recepção de uma leitura.

A tentativa de criar uma nova proposta de romance é reconhecida tanto pelo personagem como pelo autor, a tentativa “de deixar a marca de sua passagem pela terra”, conforme observamos nos trechos acima destacados. Em entrevista¹⁷⁷, em 1973, ano de lançamento de *Pluralia Tantum*, observamos como Gilmar de Carvalho responde ao seu entrevistador:

- Pluralia Tantum é um livro para o povo como povo gosta?

¹⁷⁶Entrevista concedida por Gilmar de Carvalho à autora desta dissertação, em 7 de maio de 2019.

¹⁷⁷**Curtição do Guto e as transas de Mino.** [Fortaleza, 1973].

Arte para o povo pressupõe um paternalismo falso. Não tenho pretensões a best - seller, também não quero ser autor sem público. É preciso que o trabalho tenha alguma ressonância, discreta. Em *Pluralia Tantum* tentei ser coerente comigo mesmo, é o que sei fazer de melhor no momento.

- E depois de *Pluralia Tantum*?

Não sei de nada do amanhã. Vou continuar escrevendo, talvez outro livro dentro de uns três anos. Ler e reler as coisas que gosto, estar com meus amigos, e sair da vitrina, toda pessoa tem direito a sua intimidade, e deve preservá-la como território e soberania. Continuar e viver.

[...]

Já quis ser personagem e autor (de renome). Hoje, tudo o que eu quero é muito pouco. Descobri que quem nasceu para ser Gilmar de Carvalho pode atingir uma dimensão maior, e escrever. Dezoito horas de minha vida nunca dariam uma odisséia, eu sou muito igual a todo mundo, uma pessoa transeunte que escova os dentes toda manhã. E torce Ferrim.

As declarações contidas nessa entrevista nos levam a observar o posicionamento do escritor que antecipa a fala do herói de *Parabélum* e cuidado com sua forma de escrever diante do fenômeno do *bestseller*. Por outro lado, não objetivava ser “um autor sem público”. Sabia que continuaria a escrever depois da publicação do primeiro livro, mas isso se daria de modo natural, não com a intenção de tornar-se famoso, “[não tinha] pretensões a *bestseller*, um detalhe que observamos na fala do herói. Gilmar de Carvalho declara que “quis ser personagem e autor”. Porém, não gostaria de fazer de sua vida uma narrativa extraordinária, já que se considerava uma pessoa comum.

Na entrevista, em 2019, ao nos responder se o *bestseller* ainda fazia sucesso, Gilmar de Carvalho afirmou:

- Não. Faz não. Tem algumas pessoas que gostam de ler os tijolões, aqueles livros, mas acho que hoje se encontra um outro tipo de *bestseller*, uns livros com uma pegada mais jovem, como se fossem feitos pra jovens, mais descolados, mais descomprometidos. A gente faz uma leitura tão descartável [trecho inaudível]. Não coloco isso na categoria da nostalgia não. Eu acho que vem sendo feito coisas boas na dança, pelo grupo do teatro, pelo grupo do cinema. Mas acho que a literatura não tá conseguindo acompanhar. Algumas pessoas insistem: por que você não volta a fazer ficção? Eu tenho medo. Faz muito tempo que eu parei, mais de trinta anos. Um medo de fazer coisa datada, sabe? Vintage. Uma coisa fora do lugar, fora do mundo, fora do tempo. (Entrevista concedida por Gilmar de Carvalho a autora desta dissertação, em 7 de maio de 2019).

Depois de 42 anos da publicação da primeira edição de *Parabélum*, Gilmar de Carvalho identifica um novo modelo de *bestseller* direcionado ao público jovem da atualidade. Em sua afirmativa, observamos certo fracasso da tentativa do mercado em publicar literatura que tenha um valor artístico e estético de maior expressividade. Gilmar de Carvalho não deixa de apontar, com sinceridade, sobre sua escrita e não deseja escrever ficção, pois teme produzir “uma coisa fora do lugar, fora do mundo, fora do tempo”, que já não são os mesmos. Sua preocupação atual é outra, a de registrar os anônimos da tradição

popular que, segundo ele, talvez tenham “uma contribuição mais sincera, mais forte” para a sociedade.

Na entrevista publicada em 1973, o escritor, ainda jovem, avalia sua existência como igual a de tantas outras pessoas. No entanto, a profundidade das suas palavras destaca um mergulho em si mesmo como forma de questionar o mundo e a busca por justificativas para a complexidade da existência humana, como observamos nos textos que compõem *Pluralia Tantum*. O livro, segundo o escritor, é “[...] uma homenagem a quem se sentir homenageado por ele”¹⁷⁸.

Em *Parabélum*, no fragmento em questão¹⁷⁹, o herói responde à pergunta de número 8:

Que importância poderia ter minha desgraça diante do mundo? Eu sou apenas um homem e minha desgraça é igual a desgraça de todos os humanos. Tudo será sentido se considerado a partir de uma perspectiva do plural. A minha dor pode valer um poema, uma canção intimista, um grito de desespero aos ouvidos de um mundo indiferente. A soma de todas as desgraças é que teria a força de uma denúncia de nossa própria condição. Eu me diluo num afresco de violência, fome, sufocação, contradição, tortura. Eu sou um personagem falante, com a consciência do mundo e a disposição para a luta. Minha maior desgraça teria sido não despertar para essas coisas ou me considerar o centro de um mundo eternamente rodando em torno de um eixo e onde não há mais lugar para a dor de uma pessoa caber num livro. (CARVALHO, 2011, p. 60).

Neste trecho, o personagem faz uma reflexão sobre o grau de importância da sua desgraça e qual a utilidade dela para o mundo. Para ele, não há nenhuma diferença entre ele e os seus semelhantes, é igual a “todos os humanos”. Podemos entender a palavra “desgraça”, utilizada pelo herói, uma metáfora do sentimento de dor. Ou seja, a dor de sua existência é somada à dor de viver de todos os seres humanos, por isso ela só terá sentido “a partir de uma perspectiva do plural”. Através da fala do herói, identificamo-nos com suas incertezas e descobrimos que os tempos não mudaram tanto. Observamos que ele fala da sua desgraçada condição, que é semelhante às nossas angústias, nos contextos histórico, social, político, econômico e cultural latino-americano, dos quais o Brasil faz parte. O herói afirma que sua maior desgraça “teria sido não despertar para essas coisas ou [considerar-se] o centro de um mundo eternamente rodando em torno de um eixo e onde não há mais lugar para a dor de uma pessoa caber num livro”.

Parabélum não é apenas um romance sobre a América Latina, pois abrange questões universais, como o sentimento que une os humanos, a certeza de que somos

¹⁷⁸ *Curtição do Guto e as transas de Mino*. [Fortaleza, 1973].

¹⁷⁹ Fragmento “Entre os Doutores – 2”.

mortais. Gilmar de Carvalho responde ao entrevistador à pergunta “Imortal, imortal é melhor e não faz mal”?¹⁸⁰:

Suponho ser o sonho de todo humano e ao mesmo tempo a inveja da dimensão de Deus, que é a própria idéia de tempo. Perdurar, enfim. Deixar sua inscrição, marca da passagem pela terra, e ao mesmo tempo justificativa. A história, por exemplo. Imortalidade, no entanto, totalmente desvinculada da idéia de academias e fardão.

As palavras do escritor se assemelham às de seu personagem em resposta à pergunta de número 5 em *Parabélum*:

[...] Não sou contra o espontâneo, devo é ter inveja de uma das qualidades atribuídas a Deus chamada onipotência. É uma raiva filha da puta de saber que todo mortal está sujeito ao erro. Eu cobro muito de mim e não perdo a menor falha ou qualquer hesitação. Dos outros eu nunca espero demais porque não acredito muito em nada ou em ninguém. (CARVALHO, 2011, p. 59).

A condição de humano incomoda o personagem, que gostaria de ser onipotente e perfeito. Por isso, o tempo todo exige de si mesmo para não errar, mesmo sabendo que está sujeito a isto. Porém, não aceita tal condição. Por outro lado, entende que não pode depositar suas expectativas no outro, pois tem receio de decepcionar-se. Na entrevista destacada¹⁸¹, ele admite que a mortalidade é uma questão que todos os homens não conseguem aceitar. A dimensão de Deus é ser imortal, assim, a ideia de tempo para Ele não é a mesma que a dos humanos. Gilmar de Carvalho vê, como única forma de imortalização para o homem, a história e o seu legado para a humanidade, o que se difere da ideia da imortalidade acadêmica.

Sobre o seu sonho de felicidade, a resposta do entrevistado¹⁸² à pergunta de número 8, é uma reflexão sobre a existência humana:

Já sonhei com muitas coisas e deixei escapar muita coisa da vida porque me perderia na contemplação. O sonho é uma das formas da loucura e todo sonho seria pesadelo ou o pânico de um sentimento de culpa pelas nossas omissões. O sonho também pode ser aquilo que nos recusamos a modificar porque talvez seja mais cômodo deixar que as coisas aconteçam e elas nunca vão acontecer sozinhas. Felicidade seria estar atento e não deixar escapar um instante que não seja vivido intensamente. Ou saber que a gente pode interferir nas coisas e no rumo que tomam as águas. E só o homem é capaz de pensar nessas coisas. Felicidade deve ser essa certeza de que nós podemos refletir sobre nós mesmos, como se estivéssemos diante de um espelho e apesar de toda a dor é isso que nos faz homem. (CARVALHO, 2011, p. 59-60).

Para o personagem, o sonho é uma forma de loucura, podendo ser entendido como pesadelo ou pânico devido à nossa incapacidade de realizá-lo; por isso, o sentimento de culpa que cada um de nós carrega pelas oportunidades que deixamos passar. O outro

¹⁸⁰ **Curtição do Guto e as transas de Mino.** [Fortaleza, 1973].

¹⁸¹ **Curtição do Guto e as transas de Mino.** [Fortaleza, 1973].

¹⁸² Personagem herói.

significado para o sonho é a recusa causada pelo comodismo, a espera de que os acontecimentos obedçam a uma ordem natural. A felicidade, para ele, é viver intensamente cada momento, com a consciência de que o homem é capaz de transformar os rumos do mundo, bem como a própria história através de suas escolhas.

A entrevista, em *Parabélum*, nos põe diante da leitura de *Sentimento do Mundo*, livro de poemas de Carlos Drummond de Andrade publicado pela primeira vez em 1940. Destacamos parte do poema “Mundo Grande¹⁸³”:

Não, meu coração não é maior que o mundo.
É muito menor.
Nele não cabem nem as minhas dores.
Por isso gosto tanto de me contar.
Por isso me dispo,
por isso me grito,
por isso frequento os jornais, me exponho cruamente nas livrarias:
preciso de todos.

[...]

Tu sabes como é grande o mundo.
Conheces os navios que levam petróleo e livros, carne e algodão.
Viste as diferentes cores dos homens,
as diferentes dores dos homens,
sabes como é difícil sofrer tudo isso, amontoar tudo isso
num só peito de homem... sem que ele estale.

[...]

Meu coração não sabe.
Estúpido, ridículo e frágil é meu coração.
Só agora descubro
como é triste ignorar certas coisas.
(Na solidão de indivíduo
desaprendi a linguagem
com que homens se comunicam.)

[...]

(ANDRADE, 2012, p. 69-70).

A primeira estrofe do poema destaca que no coração humano não cabem as dores do mundo, nem mesmo as suas próprias dores. Ao contar o que sente, o eu que fala no poema o faz na tentativa de amenizar seu sofrimento. Seu desabafo pode ser sentido não apenas através do que ele diz, mas também no que lê nos jornais e nas livrarias. Ao ler, identifica-se com a dor do mundo. Na segunda estrofe destacada, o sentimento se intensifica pela consciência de que as dores são muitas, pois é a dor da humanidade, como afirma Edgar

¹⁸³ ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do Mundo**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Morin (2000, p. 36): “o todo que está nas partes e as partes que estão no todo”¹⁸⁴, e a difícil tarefa do homem em compreender a complexidade da vida. No último trecho, há o sentimento de tristeza de quem ignorou a dor do mundo e ela é agora a sua “maior desgraça”¹⁸⁵.

Ao relacionarmos as entrevistas concedidas por Gilmar de Carvalho a respeito de sua vida intelectual e de sua produção ficcional, assim como o texto literário em si, observamos que não há como separar vida e obra de um escritor no estudo de uma composição poética. Entretanto, é necessário, antes de tudo, compreendermos essa questão sob o entendimento da crítica literária dos anos 60 e 70, do século passado, que passa a considerar o conceito de *escritura* em contraposição ao conceito de *criação* em que a presença do *autor* é anulada (destruição da presença) como subjetividade na obra.

João Adolfo Hansen¹⁸⁶ apresenta a noção de *autor-presença* estudada pela crítica literária da segunda metade do século XVIII, em que [...] o autor começou a ser produzido “[...] como um efeito infinito da interpretação, que passou a executar a intenção

¹⁸⁴ MORIN, Edgar. **Os setes saberes necessários à educação do futuro**. Tradução de Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya; revisão técnica de Edgard de Assis Carvalho. – 2. ed. – São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2000.

¹⁸⁵ Termo usado pelo herói de **Parabélum**.

¹⁸⁶ In: Jobim, José Luis. (Org.) *Palavras da Crítica*. RJ: Imago, 1993. João Alfredo Hansen, em seu texto “Autor” (1993), esclarece-nos, através de um estudo filológico, as palavras *auctoritas*, *auctor*, *scriptor* e *actor* para que compreendamos, posteriormente, os conceitos para os termos *autor* e *escritor* no contexto da crítica literária realizada por Roland Barthes (1915-1980) e por Michel Foucault (1926-1984). Conforme o estudo de Hansen, em torno da compreensão para o que hoje entendemos os dois termos mencionados, há uma variedade de significados que têm como base a cultura latina, o que acentua a complexidade da discussão produzida pela crítica literária no que se refere às obras e à sua autoria entre os séculos XVIII -XX.

A palavra *autor*, em língua portuguesa, deriva do latim, da forma acusativa *auctore (m)* que, por sua vez, é um substantivo declinado “com a desinência de agente derivado do verbo latino *augere*, ligado à raiz indo – irânica *awg-*, */força/*, com o significado de */ produzir a partir de si mesmo/*, em latim arcaico, e de */crescer/*, em latim clássico”. Além de significar “o que faz crescer, surgir e produzir”, este último termo também significa “produção como privilégio dos deuses”, quando entendido por “suas relações com os termos *augur*, */áugure/*, *augustus*, */consagrado pelo áugure/e auxiliium/*, */auxílio/*, a noção de promotor; o que promove”.

O termo *auctoritas*, em latim, desde o período itálico, com o significado de “/autoridade/ e /autoria/ parece pertencer à língua religiosa e do direito”. Na retórica, *auctoritas* tem o significado de “autoridades das edificações públicas”, ou seja, autoridades que mantinham as medidas das edificações públicas e que respondiam por elas, como um modelo a ser utilizado por outros. Observamos que nas três situações a mesma palavra é utilizada de forma diferenciada, que vai desde um sentido religioso, ganha um sentido no contexto de prática de compra e venda e, por último, à noção de uma autoridade que detém o conhecimento matemático nas construções públicas.

O termo *scriptor* designa a atividade artística de narrar (no sentido de não apenas narrar, mas também de representar, já que envolve arte e mimese) sendo a narrativa própria ou não, ou, ainda, a atividade de enviá-la de forma escrita. Ao *auctor*, por sua vez, está designada a atividade de editar o discurso que é próprio, mantendo sua autoridade de autoria. Há outra possibilidade que se associa a palavra *auctor*. Ou seja, a palavra “*actor* / *ator*/, do verbo *agere*, / ‘agir’, fazer /, na perspectiva retórica, em que *actor* é um nome descritivo do orador (poeta) que, na ação, imita um *auctor* ou modelo do gênero de seu discurso”.

oculta das obras em termos daquilo que o autor nelas teria expressado sem saber, como uma reflexão potenciada”. Isto é, o autor punha, numa obra, suas intenções expandidas por reflexões, que seriam interpretadas infinitamente. Assim, o *autor* passa a ser compreendido como uma sobreposição ao modelo da Retórica para os gêneros dos *auctores*¹⁸⁷. Para Hansen, a novidade desta mudança é a colocação do *artista* como originalidade de *autor*, em que

[...] a originalidade fundamenta a noção de *autor* como ilimitação da experiência, posto em contato com o Espírito, como um augusto, áugure que promove a unificação do mundo dividido e a divisão do mundo unificado, gênio no limiar da loucura, da profecia, herói marginal das altas profundezas. (HANSEN, 1993, p. 18.19).

A noção de *autor* é modificada pela originalidade em que a sua “ilimitação, em contato com o Espírito”, posiciona-se como “um áugure”, ou seja, como “um promotor da presença augusta dos deuses”¹⁸⁸, capaz de unificar o que está dividido e dividir o que está unificado, pois, agora, dotado de uma característica reservada aos deuses, está acima da concepção clássica de *auctor*, que possuía uma técnica e a exercia como *artífice*. A noção de *autor*, como presença divina nas obras, segundo a concepção romântico-positivista, “[...] é a presença do artista na obra, que se anula como produto, substituído pela aura da criação como fetichismo da mercadoria”¹⁸⁹.

Em contraposição, tanto ao entendimento clássico, quanto ao romântico, com relação ao *autor* como originalidade e subjetividade, é que a crítica francesa das décadas de 60-70 buscou entender que a atividade de transformação textual é

[...] um processo contínuo, propõe-se a apagar toda origem; nela, o ‘eu’ é efeito, aparecendo apenas como suposto pela pluralidade de intervenções móveis que não cessam de transformar-se, enquanto o antigo sujeito da criação, assassinado, desaparece pela forma pronominal de um “tu”, destinatário-leitor investido de função autoral produtiva. (HANSEN, 1993, p. 29-30).

O “processo contínuo”, que busca “apagar toda origem”, é denominado, por Roland Barthes, de *escritura*. O “eu” não é mais um sujeito, mas efeito que desaparece diante do leitor, que tem função autoral. A *escritura* anula o *autor*. Sobre isso, Roland Barthes discute em seu ensaio “La mort de l’auteur” (1968). Hansen, ao citar o artigo de Barthes, afirma: “[...] a escritura, como destruição de toda origem, também destrói toda identidade, a começar pela do corpo que escreve. Como se constrói fora de toda função que

¹⁸⁷ HANSEN, 1993, p. 18-19.

¹⁸⁸ *Id.*, 1993, p. 18.

¹⁸⁹ *Id.*, 1993, p. 19.

não seja a do seu próprio exercício, quando a escritura começa, o autor entra na sua própria morte”¹⁹⁰.

Gilmar de Carvalho, leitor de Roland Barthes¹⁹¹, em sua produção ficcional entende a “pluralidade” segundo a discussão do crítico francês, e isto é identificado na primeira obra publicada pelo escritor cearense, ou seja, *Pluralia Tantum*. Neste, Gilmar de Carvalho observa uma relação intimista de sua parte, mas que não diz respeito somente a ele, uma vez que os textos de *Pluralia* são “fragmentação do eu e suas múltiplas facetas e ao mesmo tempo o desejo de síntese”¹⁹². Observamos que “o autor do discurso é um pronome, ou sujeito gramatical, não uma pessoa substancial”¹⁹³.

Na análise realizada em *Parabélum*, há certa identificação do “eu” como efeito, em que as intervenções realizadas no texto são transformadas, tanto pela anulação do autor na *escritura* do seu personagem herói, como através da identificação do “destinatário-leitor” em sua “função autoral produtiva”. Esse processo é observado através das entrevistas concedidas por Gilmar de Carvalho anteriormente mencionadas neste capítulo.

A discussão de João Alfredo Hansen¹⁹⁴ se junta, em nossa pesquisa, à discussão de Leonor Arfuch, pois, para esta, o entrevistador e o entrevistado são personagens de uma conversação em que “todos falam o tempo todo”¹⁹⁵, nesse jogo de discurso em que estão envolvidos um interlocutor, esteja este presente ou ausente, isto é, uma possibilidade fictícia. Como observamos, o leitor também faz parte dessa conversação, uma vez que o herói se dirige também a ele e isto interfere, de algum modo, na recepção de *Parabélum*.

¹⁹⁰ *Id.*, 1993, p. 30-31.

¹⁹¹ Na coleção de jornais de Gilmar de Carvalho, doada ao Acervo do Escritor de Cearense da Biblioteca de Ciências Humanas, há diversos textos, de autoria de terceiros, sobre a crítica de Roland Barthes, material publicado pelo *Jornal do Brasil* e outros periódicos de circulação nacional na década de 1970. Em 2004, Gilmar de Carvalho publicou no jornal **Diário do Nordeste**. Fortaleza, 9 de ago. de 2004, p. 5, Caderno 3, o artigo “O Prazer do Texto”, no qual o escritor e jornalista relembra do seu encontro com a obra de Roland Barthes (1915-1980), vinte e quatro anos após a morte do escritor, afirmando que *O Prazer do Texto* chegou às suas mãos intermediado por um português, namorado de sua sobrinha Lise que a presenteou com este livro. Afirma o escritor: “[...] Foi uma descoberta. Eu me achava imerso no trabalho e sobrava pouco tempo para me reciclar”. No texto, Gilmar de Carvalho faz uma síntese de todos os livros que ele conseguiu ler de Roland Barthes e deixa-nos implícito que tudo o que produziu e também o que leu depois desta série de leituras, estão ligados à obra do escritor francês. Finaliza o seu artigo de forma poética ao fazer: “Se Elvis não morreu, Barthes muito menos. É só ter olhos para ver e ouvidos para ouvir estrelas e mais estrelas que brilham nestes céus encobertos de fuligem dos grandes centros, ameaçados pelo buraco de ozônio e pela metonímia que prevalece no discurso jornalístico (ou publicitário) como este lamento, elegia para um semiólogo apaixonado pelo que escrevia e vivia. Barthes, ‘pierrot, le fou’ de um vasto mundo. A despedida com um ideograma retirado do ‘Império dos Signos’. O Oriente é bem ali...”.

¹⁹² Entrevista concedida ao *Curtição do Guto e as transas de Mino*. [Fortaleza, 1973]

¹⁹³ HANSEN, 1993, p. 31, referindo-se à crítica de Roland Barthes.

¹⁹⁴ Texto “Autor” (1992).

¹⁹⁵ ARFUCH, 2010, p. 27.

Afirma Hansen, ao citar Barthes,

[...] o autor é dado como passado de seu próprio texto, numa relação de antecedência semelhante à de pai e filho. Levando-se em conta o processo linguístico da enunciação, porém, na escritura o autor não é mais um sujeito de que o discurso seria um predicado: o único tempo da escritura é o da enunciação – o presente da leitura – como um aqui-agora de códigos. Logo, a enunciação de qualquer discurso não teria outro conteúdo (enunciado) senão o do ato mesmo pelo qual ela se profere. Não sendo mais a expressão de um produtor, nem a representação de um real preformado, o discurso é o *traço*, como um produto, de uma inscrição sem origem; logo, sem subjetividade e sem profundidade. (HANSEN, 1993, p. 31).

Sobre a atuação do leitor Leonor Arfuch afirma:

O leitor não somente atualiza um texto pelo ato material da leitura, mas, sobretudo, pelos sentidos que lhe são permitidos, um diálogo com o que o texto traz em si. Apesar de que a própria leitura esteja sujeita a certas competências históricas que determinam como se deve ler, sempre existe a liberdade de alterar os códigos e ler os signos de outro modo.¹⁹⁶ (ARFUCH, 2010, p. 31-32, tradução nossa).

Na primeira citação, o autor é colocado, quanto ao seu discurso, numa relação de antecedência, por isso, na enunciação, o autor não é mais posto como o sujeito de onde parte o discurso, ou seja, na relação gramatical de sujeito e predicado. O tempo em que se realiza a *escritura* é o momento em que acontece a enunciação, entendida “como um aqui-agora”. Deste modo, o conteúdo da enunciação não pode ser outro, pois, se assim fosse, o conteúdo da enunciação seria a representação de quem produz o discurso e “a representação de um real preformado”, na relação de dependência entre sujeito e predicado. A *escritura*, ao anular o *autor*, retira deste a subjetividade e a profundidade. Desta forma, o discurso é entendido como “uma inscrição sem origem”, isto é, sob o ponto de vista da destruição da presença.

Na citação de Arfuch, observamos que a atualização de uma leitura se dá pela recepção. Nesta não é considerado apenas o ato de ler o que está diante dos olhos, ou seja, as letras que compõem as palavras, sua materialidade, mas um processo que desperta significados e que se realiza ao longo da leitura. Por mais que um texto seja constituído por outras competências, a liberdade de interpretação deve prevalecer, desde que não haja deturpação da natureza de uma proposta. Relacionando as duas citações, observamos que o “aqui-agora” do discurso se realiza pela recepção/participação dos seus envolvidos. Não há uma regra fixa no momento de uma enunciação, seja esta escrita ou falada, que delimite o

¹⁹⁶ “El lector no solo actualiza un texto por el acto material de la lectura, sino sobre todo por los sentidos que le ortoga, un diálogo con lo que el texto trae. Apesar de que la lectura misma está sujeta a ciertas competencias históricas que determinan como debe leerse, siempre existe la libertad de alterar los códigos y leer de outro modo, en outra clave”.

turno de quem deve falar, pois, um enunciado não se realiza apenas através do ato de proferir verbalmente, pois todos projetam enunciados enquanto falam e também quando ouvem.

Em nossa leitura de *Parabélum*, entendemos que o personagem, ao ser entrevistado, é uma figura pública que se apresenta à sociedade pelo seu discurso sobre a literatura, a história, a filosofia e a compreensão que ele tem sobre o mundo e a vida e o “destinatário-leitor”, por sua vez, pode se reconhecer e identificar-se também com ele na realização da leitura. Hansen (1993, p. 32), ao retomar as palavras de Barthes, afirma:

Anulada a presença do autor, destruída a representação, também se torna impertinente ‘decifrar’ qualquer texto. Historicamente, lembra Barthes, o reino do autor foi também o do crítico intérprete. Na escritura, contudo, a crítica tem muito a ‘desembaraçar’ mantida a metáfora do texto como ‘tecido, mas nada para interpretar: como uma rede, a escritura pode ser seguida em todos os seus fios, urdiduras e tramas, mas não tem origem, e seu sentido compara-se aos buracos das malhas, diferencial, posicional, vazio da infinitude de código. [...] A escritura marca-se como prática transgressiva, basicamente; assim, desloca-se para o leitor a função autoral, que deve realizar um sentido à custa da morte do autor como presença. Tal leitor é ‘um qualquer’, uma casa vazia indiciada por um pronome pessoal e sujeita a múltiplas apropriações que, tendo uma função escritural, de *scriptor*, tem uma função produtiva. (HANSEN, 1993, p. 32).

Para Barthes, destruída a representação, não há como existir decifração, pois o autor foi anulado pela *escritura*¹⁹⁷. O pedestal de autor é o mesmo para o crítico e para o intérprete. Ou seja, Barthes utiliza o termo “crítico” e não “autor”, no processo da *escritura*, assim o crítico “desembaraça” e não “interpreta”, já que a palavra texto significa “tecido”, formado por tramas, fios e urdiduras, impossível de sua origem ser localizada, já que todos se encontram unidos como se fossem um só. A *escritura* não é para o autor, mas para o leitor na sua função autoral e escritural de *scriptor*. Ou seja, “aquele que exerce a arte de narrar qualquer coisa própria ou alheia ou que a envia de forma escrita”¹⁹⁸, conforme apresentada pelo estudo filológico de Hansen.

Observando a proposta de Roland Barthes e relacionando-a às considerações de Leonor Arfuch¹⁹⁹, sobre o caráter polifônico da linguagem, identificamos um ponto de ligação entre eles, no que se refere à falsa ideia de que o sujeito é a fonte de sua palavra. Arfuch afirma:

[...] falamos não a partir de uma absoluta solidão, mas a partir de uma trama sociocultural, *somos falados*, dirá a psicanálise, porém, a linguagem nos precede e

¹⁹⁷ O conceito de *escritura*, segundo Roland Barthes, em *O Grau Zero da Escritura*, foi discutido no segundo capítulo desta dissertação.

¹⁹⁸ HANSEN, 1993, p. 17.

¹⁹⁹ ARFUCH, 2010, p. 48.

nos impõe suas marcas – desde o nosso nome – e, ainda mais, não apenas somos sujeitos dotados de razão, mas também do inconsciente. Uma segunda conclusão que poderíamos extrair é que a linguagem possui uma sabedoria acumulada em seus usos históricos, uma riqueza de significados que se atualizam em novos contextos. Também a mesma ideia dessa heterogeneidade, dessa trama polifônica de vozes, que nos faz sensíveis ao que, no plano dos textos, define-se como *intertextualidade*: o modo como os discursos dialogam entre si, dos diferentes rastros de uns nos outros, as afiliações, as migrações, as dívidas e os empréstimos.²⁰⁰ (ARFUCH, 2010, p. 48, tradução nossa).

O sujeito, em sua individualidade, não é um ser absoluto, a linguagem é a origem do homem e nela estão as marcas de sua trajetória como humano. Na condição de sujeitos somos, ao mesmo tempo, dotados de razão e do inconsciente pela própria linguagem. Nesta está o conhecimento da existência humana e é nela em que se atualizam todos os discursos, sejam estes coletivos ou individuais, por intermédio da intertextualidade.

As repostas do herói na entrevista são, o tempo todo, enunciações da *escritura* e do destinatário-leitor, na sua função de *scriptor*, isto é, de crítico, que busca desembaraçar as tramas, os fios e as urdiduras de *Parabélum*. Observaremos, na seção a seguir, a perspectiva do autor, em entrevista, que fala como se fosse seu personagem.

4.4 Entrevista em *Parabélum*: 40 anos depois²⁰¹

Para esta discussão, consideramos o fragmento “Entre os Doutores -2” e sua relação com uma entrevista concedida por Gilmar de Carvalho em 17 de novembro de 2017, ocasião em que foram comemorados os 40 anos da primeira edição de *Parabélum*. A

²⁰⁰ “[...] hablamos no desde una absoluta soledad, sino desde una trama sociocultural, *somos hablados*, dirá el psicoanálisis, en tanto el lenguaje nos precede y nos impone sus marcas – desde nuestro nombre – y más aún, en tanto no solamente somos sujetos de razón, sino también del inconsciente.

Una segunda conclusión que podría sacarse es que el lenguaje atesora una sabiduría acumulada en sus usos históricos, una riqueza de significaciones que se actualizan en nuevos contextos. También la idea misma de esa heterogeneidad, de esa trama polifónica de voces, nos hace sensibles a lo que, en el plano de los textos, se define como *intertextualidad*: el modo en que dialogan entre sí los discursos, las diferentes huellas de unos en otros, las afiliaciones, las migraciones, las deudas y los préstamos”.

²⁰¹ Em 10 de junho de 1975, dois anos antes do lançamento da primeira edição de *Parabélum*, Walter Gomes publica, na *Tribuna do Ceará*, uma entrevista concedida por Gilmar de Carvalho. As perguntas foram retiradas do fragmento “Entre os Doutores -2”, sendo que o entrevistador é Marcel Proust. O autor de *Parabélum*, em correspondência com a autora deste trabalho, em 22 de março de 2014, afirmou que “[...] circulava, antigamente, um questionário atribuído ao romancista francês Marcel Proust. Parece que Proust respondeu uma vez a este questionário. Era uma coisa meio boba, que se sustentava pelo fato de ter sido respondida pelo autor de *Em busca do tempo perdido*.”

entrevista foi realizada com a presença de um pequeno público interessado em conhecer a obra do escritor e de alguns leitores²⁰².

Os questionamentos têm como finalidade a atualização de algumas das questões histórica, política e social no contexto brasileiro, em 2017, e como o herói responderia aos questionamentos quarenta anos depois de primeira edição do livro. A partir de determinados trechos de entrevistas do próprio autor, transferidos ao seu personagem, de nossa leitura dessas entrevistas e o conhecimento da obra poética de Gilmar de Carvalho, entrevistamos o autor em situações parecidas às do herói, com o objetivo de compreendermos o seu posicionamento diante de um outro contexto histórico, 40 anos após o lançamento de *Parabélum*.

A análise destes questionamentos está fundamentada nas considerações de Leonor Arfuch (2010, p. 63) que justifica tal experiência nas seguintes palavras: [...] “se o romance apresenta seus personagens como reais, a entrevista faz viver os seus sujeitos ‘de carne e osso’ como personagens (tradução nossa)”²⁰³. Isto é, o personagem existe como ficção dentro do que é verossímil, enquanto que a entrevista permite uma atuação mais concreta e real, pois está submetida ao “aqui e agora” daquele que a concede. Assim, o protagonismo se realiza não somente pelo discurso, mas também pela presença do entrevistado diante de um entrevistador. Mas quem são os personagens da entrevista? Para Arfuch, há uma lista de inúmeras faces que inclui artistas, políticos, cientistas, esportistas, presidentes, mas também podem ser

[...] testemunhas, acusados, heróis por um dia, representantes de uma voz marginal. Sua autenticidade depende, paradoxalmente, da ficcionalização: seu “ser” é o parecer-se, ou seja, uma atuação, uma gestualidade, uma vestimenta apropriadas segundo o “tipo” e, até, uma encenação em consonância. A demonstração de afetividade os faz aptos como modelos para o conjunto e a imagem do herói ou heroína e isto está ligado aos valores contemporâneos: a eficiência, a audácia, a vocação, o êxito e a fama. Assim, as possibilidades de localizações oferecem, com a familiaridade do acostumado, uma aproximação das instâncias de decisão e de notoriedade, da intrincada rede do fazer público, institucional, da sutil distinção das profissões, das trajetórias, das atividades e de suas variações.²⁰⁴ (ARFUCH, 2010, p. 51, tradução nossa).

²⁰² Não anexamos a entrevista a esta dissertação em respeito aos direitos autorais de algumas pessoas da plateia que entrevistaram fazendo perguntas e comentários na ocasião. Consideramos apenas alguns dos trechos da fala de Gilmar de Carvalho, os quais julgamos mais importantes para a discussão a que nos propomos nesta seção.

²⁰³ “[...] si la novela presenta a sus personajes como reales, la entrevista hace vivir a sus sujetos ‘de carne y hueso’ como personajes”.

²⁰⁴ “[...] testigos, acusados, héroes por un día, representantes de una voz marginal. Su autenticidad depende, paradójicamente, de la ficcionalización: su ‘ser’ es el parecer, es decir, una actuación, una gestualidad, una vestimenta apropiadas según el “tipo”, y hasta una escenografía acorde. La mostración de afectividad los hace aptos como modelos para el conjunto y la imagen de héroe o heroína está ligada a los valores contemporâneos:

O entrevistado é um personagem que fala em nome de um determinado grupo e isto contribui, de certo modo, para a ficcionalização de sua fala através da transferência ou projeção do seu discurso. Ou seja, falar é uma maneira de representar, parecer ou aproximar-se da realidade do outro, mas isso está submetido a uma identificação do público para com o entrevistado que pode se dar por meio dos gestos, do comportamento, da afetividade das falas e situações. São os aspectos positivos que darão autenticidade ao modelo que representará uma coletividade.

Com base neste entendimento, o escritor, pessoa pública, constrói sua linguagem, seja esta denotada ou conotada, através de sua identificação com os discursos de outros emissores e de situações históricas, sociais e culturais. Isto é, através de suas experiências, há identificação com o outro, a quem ele representa.

O início da entrevista com Gilmar de Carvalho foi marcado por uma declaração contemporânea conhecida por nós, brasileiros, durante o governo do vice-presidente Michel Temer (PMDB), vice-presidente da chapa Dilma Rousseff, do Partido dos Trabalhadores (PT), nas eleições presidenciais de 2014. O autor declarou “- Antes de ser herói, eu quero dizer uma frase que o herói não diria, porque o herói foi gerado em 1977. Eu queria dizer Fora, Temer!”. Ao dizer essas palavras, o autor de *Parabélum* se refere ao fato de o livro ter sido escrito e publicado num momento de repressão política, durante a ditadura militar, e, ao mesmo tempo, atualiza o seu posicionamento numa situação em que o autor confronta a falta de liberdade de expressão do seu personagem que não pode se posicionar contra o AI-5. No momento da declaração de Gilmar de Carvalho, o público o aplaudiu, como forma de aprovação e identificação com o protesto do escritor diante da situação política do Brasil em 2017, em que a presidente Dilma Rousseff sofreu o processo de “*impeachment*” em 2016.

Os questionamentos propostos, que tentam aproximar Gilmar de Carvalho da realidade ficcional, não são uma tentativa de provarmos que o autor é o herói de *Parabélum*, mas de observamos algumas das situações em que a transferência de discurso do autor aparece na criação do seu personagem. Verifiquemos que a afirmação do escritor deixa claro

la eficiencia, la audacia, la vocación, el éxito, la fama. Así, el abanico de las ubicaciones ofrece, con la familiaridad de lo acostumbrado, una aproximación a las instancias de decisión y de notoriedad, a la intrincada red del quehacer público, institucional, a la sutil distinción de las profesiones, las trayectorias, los trabajos, las derivas”.

que a frase “Fora, Temer” não seria dita pelo herói, pois seu personagem foi gerado²⁰⁵ em 1977.

Outra observação importante, para que evitemos equívocos na compreensão das categorias autor e personagem, está no fragmento “Cronologia”²⁰⁶, última parte do livro, onde parte da trajetória da vida adulta do personagem pode ser entendida dentro de uma cronologia histórica entre as décadas de 1930-1960, o que assegura a existência do herói como um personagem de ficção, descartando-se, assim, a possibilidade de confundi-lo com Gilmar de Carvalho, que detém os direitos autorais do livro.

A partir de uma pauta que compunha a entrevista naquele momento, perguntamos ao autor: “Hoje, como você avalia o seu caráter? Acrescentaria mais algum herói a esse somatório?” Essa pergunta foi realizada a partir da primeira pergunta que está no fragmento entre as páginas 57-61 da segunda edição de *Parabélum*. O autor, tomando para si a pergunta, respondeu:

- Não. Hoje, eu acredito que preferia dizer que eu sou um herói sem caráter como o Macunaíma. O que me incomodava muito, numa certa literatura, que eu lia, que a gente lia, até quarenta anos atrás, era um personagem construído de uma forma muito eloquente, sabe. Um personagem muito bem acabado. Eu queria exatamente ser, (risos), já que sou eu que tô falando, ser um personagem conflitante, ser um personagem com muitas crises, sabe. Eu não queria ser um personagem maravilhoso, certinho que, no final, resolveria tudo, né? Tanto não resolve nada, [que] o livro tem catorze desfechos, a pessoa escolhe o desfecho que for mais conveniente. Então, [eu queria] acabar com essa história de herói, como a gente... um dia espero que a gente acabe com esse conceito, que me incomoda muito, de celebridade. (Entrevista concedida por Gilmar de Carvalho à autora desta dissertação, em 17 de novembro de 2017).

Examinando este trecho, observamos que quem fala é o autor, pois comenta sobre o seu projeto de compor uma narrativa diferente da que ele e outras pessoas costumavam ler à época em que *Parabélum* foi escrito e publicado. Ao sentir-se insatisfeito com um modelo de herói proposto pela literatura, surge a necessidade de criar um personagem conflitante. Em seguida, de modo descontraído, faz de conta que é o personagem quem fala e comenta como gostaria de ser, mas, ao final de sua resposta, muda o direcionamento da fala e volta a referir-se à criação do personagem de *Parabélum*.

O conceito de herói mencionado por Gilmar de Carvalho, na entrevista acima, é destacado na própria narrativa no fragmento “Sobre os heróis”.

²⁰⁵ A palavra “gerado”, neste contexto, é entendida como “publicado”. *Parabélum* foi publicado em 1977, mas sua criação é um projeto que é concretizado pelo amadurecimento da escrita ficcional do escritor.

²⁰⁶ Este fragmento será examinado na segunda parte deste capítulo da dissertação, em “Notícia em *Parabélum*”.

A colocação do personagem na postura de herói tem a finalidade de esgotar o mito do herói onipotente e onipresente e onisciente. E também de antecipar um dia remoto para leitores e aficionados das histórias em quadrinhos em que as façanhas serão atribuídas ao povo. Trata-se de um enfoque propositadamente romântico e cujo desfecho é antevisto na primeira página que funciona como thriller dos vários quadros de sua vida e ação.

[...]

Inútil tentar impor um herói impresso, mas a tradição oral conta e reconta histórias. Que passam de boca para ouvido e outra boca até que todos saibam. As várias partes da mesma história se arrumam ou as várias histórias viram uma história só. História que se conta não é mais a mesma, fica sendo outra história e depois outra. E depois outra: mudam intenções e palavras. Ele era um homem forte. Eu disse que era baixo e até magro. E quanto ao cavalo ele passou a pé. Era bom ou melhor era perverso. (CARVALHO, 2011, p. 85-86).

O trecho destacado complementa a resposta de número 1 do fragmento “Entre os Doutores -2”, quando o personagem é questionado com relação ao seu caráter. Em “Sobre os heróis”²⁰⁷, encontramos uma justificativa mais desenvolvida para a criação do herói. Observamos que sua feitura é uma sobreposição aos conceitos bastante explorados pelas narrativas da história e da literatura, como o próprio escritor menciona em sua entrevista²⁰⁸. São acrescentadas à existência do herói as histórias em quadrinhos, que destacam a figura de um herói que resolve os problemas de seu povo, o que nos faz lembrar dos heróis do cinema norte-americano, como o Batman e o Homem Aranha, heróis que ganharam certo prestígio na cultura de massa. Por outro lado, observamos uma crítica direcionada ao povo que não consegue ser herói de sua própria história.

Na continuidade da entrevista com Gilmar de Carvalho, perguntamos-lhe: “falando-se em escrita e recepção, como você vê o público leitor de *Parabélum* e o seu escritor?” Ele afirmou que era um público pequeno, mas que se sentia feliz por ter poucos leitores, pois o livro não fazia parte da lista dos mais lidos à época em que foi publicado, dando, como exemplo, o *Meu pé de laranja lima* (1968), de José Mauro de Vasconcelos, bastante conhecido, mas que ninguém se lembrava mais dele naquele momento. Ao contrário de *Parabélum* que, em 2017, estava sendo homenageado por um grupo de leitores que reconheciam sua importância.

A pergunta seguinte se referia ao feminismo, já que no livro o herói é questionado sobre o que admirava numa mulher. Gilmar de Carvalho respondeu que sua preferência sexual não o fazia ser misógino e que sempre viu a ascensão feminina como algo necessário à sociedade. Acrescentou que o feminismo, na atualidade, tem sido importante

²⁰⁷ Fragmento de *Parabélum*, p. 84-87.

²⁰⁸ Entrevista concedida por Gilmar de Carvalho à autora desta dissertação, em 17 de novembro de 2017.

para a conquista e a autonomia das mulheres nos espaços públicos e que se trata de uma causa muito maior do que “[...] uma luta pra não usar bob, não é luta pra tirar sutiã, queimar sutiã, como foi nos anos 60, 70”.

Quando questionado sobre a chegada de uma mulher à Presidência da República, afirmou:

Eu vi com muita satisfação e fiquei até o fim a favor da presidente Dilma. Acho a Dilma uma mulher séria, honesta e digna. Inventaram uma desculpa de pedalada e não sei de quê. Na verdade, mais um golpe de direita. Um golpe de direita sem os militares ostensivamente, né? Sem os tanques nas ruas, como em 1964, sem todo o acirramento que agregou 68, mas um golpe também. E será sempre golpe e vai ser escrito como golpe, por mais que tentem, através da retórica, chamar de outras coisas.

Na atualização deste questionamento, a resposta do escritor se refere à sua satisfação quanto ao governo da presidenta Dilma Rousseff, a quem admira pela honestidade, seriedade e dignidade. Gilmar de Carvalho se demonstra contrariado com o *impeachment* de Dilma e relaciona esse acontecimento ao golpe militar de 1964. Para ele, a história se repete no cenário político brasileiro, algo semelhante ao que aconteceu em 1964.

Outras perguntas feitas ao herói, personagem de *Parabélum*, estão organizadas no fragmento “Entre os Doutores -2” da seguinte forma:

[...] qual sua cor preferida? sua flor? seu pássaro predileto? os autores que prefere na prosa? seus poetas preferidos? os heróis de ficção que mais admira? as heroínas de ficção? quais seus compositores preferidos? e os pintores? quais são seus heróis na vida real? e suas heroínas históricas?

Últimas perguntas: quais os nomes que você prefere? o que detesta acima de tudo? quais os caracteres históricos que mais despreza? qual o feito militar que mais admira? qual a reforma que mais admira? que dons naturais gostaria de ter? como gostaria de morrer? qual a situação atual de seu espírito? quais as fotos que lhe inspiram maior indulgência? qual o seu lema? (CARVALHO, 2011, p. 61).

Desta sequência consideramos, na entrevista com Gilmar de Carvalho, as seguintes perguntas: “qual a reforma que você mais admira”, “qual a situação atual de seu espírito” e “qual o seu lema”, que atualizadas ficaram: 1) “Falando-se da situação política do Brasil e das medidas tomadas pelo atual governo, como você analisa as reformas trabalhista, já em vigor, e a previdenciária, que ainda está por vir? 2) Nesse momento, depois de tudo o que foi dito aqui, qual a situação atual de seu espírito e qual o seu lema?”

Gilmar de Carvalho demonstrou insatisfação diante da reforma trabalhista que, segundo ele, é um desmonte da legislação trabalhista, mais uma forma de o patrão dominar os seus empregados. Do mesmo modo, a reforma da previdência que, nas suas palavras “parece ainda mais criminosa”, pois retira o direito das pessoas de ter aposentadoria depois

de trinta anos de trabalho com carteira assinada, isto é, com sessenta anos de idade. O escritor demonstra certa preocupação com as pessoas que estão e, também, com as que não estão no mercado de trabalho e acrescenta: “Então, a penalização das pessoas [é] para reforçar um projeto das elites, que sempre foi um projeto perverso, um projeto egoísta que não é um projeto que visa ao bem comum, mas um projeto que visa o enriquecimento de poucos”²⁰⁹.

Diante da situação atual, demonstra-se incomodado com a desigualdade social e a exploração, sentimento semelhante ao de seu personagem, conforme observamos no terceiro capítulo desta dissertação.

Sobre o seu estado de espírito no contexto de 2017, afirmou:

[...] às vezes, eu me sinto um pouco incomodado, assim ... eu digo que estou bem, mas como é que eu posso estar bem, se o país está péssimo, certo? Mas eu acho que a gente também... não posso assumir e me sobrecarregar de todo o sofrimento. Acho que se a gente tem lucidez, se a gente pode dizer pra algumas pessoas que as coisas não deviam ser assim, não podem ser assim, que a gente tem que dar um basta, tem que fazer alguma coisa. Eu acho que a gente já tá lutando com um foco. Então, juro que me incomoda, sabe. Eu estar bem,[...] quando eu sei que muitas pessoas, nesse momento, não só nesse momento, mas desde o golpe de 2016, essas pessoas estão voltando pra linha da miséria e a gente tem uma dificuldade muito grande que leva ao acirramento da violência, que não se resolve com mais policias militares, não se resolve com o Raio tá na área.

Os acontecimentos históricos, políticos e sociais interferem no estado de espírito de Gilmar de Carvalho, uma vez que ele se sente parte da sociedade em que vive. Estar bem, para ele, não é uma questão individual, envolve uma harmonia social que parece distante, mas que pode ser reanimada quando se tem a consciência de que as coisas precisam mudar. O que mais o incomoda são a miséria e a violência, problemas de natureza social que deveriam ser resolvidos de outras formas, como distribuição de renda de modo igualitário, criação de escolas de tempo integral e não com a ostensiva presença de policiais armados nas ruas da cidade.

Questionado sobre o seu lema, mencionou uma frase do Tropicalismo “É preciso estar atento e forte e não temos tempo de temer a morte”, que dialoga com a pergunta “Qual sua ocupação preferida?”²¹⁰, em que o herói, personagem do livro, responde: “[...] Desde que nasci estou lutando, embora digam que a causa é perdida”.

²⁰⁹ Entrevista de Gilmar de Carvalho concedida à autora desta dissertação no dia 17 de novembro de 2017.

²¹⁰ CARVALHO, 2011, p. 59.

No fragmento “Entre os Doutores -2, nós, os leitores de *Parabélum*, observamos que o personagem não responde a todos os questionamentos feitos pelo entrevistador, o que nos leva à seguinte indagação: por que o herói não respondeu a todas as perguntas? Leonor Arfuch (2010, p. 88-89) afirma que na entrevista as estratégias de auto-representação e os relatos de vida não podem ser analisados de forma separada. Parte da complexidade da entrevista está atribuída aos pontos de vista e ao protagonismo, tanto da parte do entrevistador, como da parte do entrevistado.

Nem sempre as declarações podem ser compartilhadas, pois, por diversas vezes, estão envolvidas questões de natureza ética. A entrevista, assim como os outros gêneros discursivos, não é apenas uma colocação ordenada de acontecimentos. A entrevista, entendida como narração, não é simplesmente uma mera contação do que aconteceu, mas uma forma inteligível de se dizer algo, uma construção que envolve relações de causalidades, casualidades e interpretações.

Arfuch destaca, ao citar Paul Ricouer, *Temp y récit* (1983) e Hayden White, *El contenido y la forma* (1992), que a *forma* da narração é que dá sentido aos acontecimentos históricos. Pois, se assim não fosse, os acontecimentos não passariam de uma arbitrariedade do calendário. Ao complementar suas considerações sobre a entrevista, Arfuch cita Noé Jitrik, *Historia e imaginación* (1995), afirmando que a entrevista, nas sociedades contemporâneas, também tem ocupado o lugar das memórias:

Aqui, o biográfico se articula, sem maior problema, à atualidade ou a uma determinada série histórica, inclusive põe em sintonia o pessoal com o documental. Aquele que recorda, seja espontaneamente ou de modo induzido pelo entrevistador, pode focalizar fatos e situações que vão além da própria experiência e formam parte da memória coletiva. Mas esta ‘contação regressiva’ nunca está dissociada do presente da enunciação, dessa volta sobre o ‘aqui e agora’, que caracteriza os relatos midiáticos²¹¹. (ARFUCH, 2010, p. 89, tradução nossa).

Neste ponto, a entrevista se articula ao biográfico e isto contribui para que determinadas situações sejam atualizadas no momento de fala do entrevistado. Ao recordar, o entrevistado prioriza acontecimentos e situações que dizem respeito não somente à sua individualidade, mas o faz para que suas experiências sejam entendidas como experiência

²¹¹ “Aquí, lo biográfico logra articularse sin mayor problema a la actualidad o a una serie histórica determinada, incluso pone en sintonía lo personal con lo documental. El que recuerda, de manera espontánea o inducida por el entrevistador, puede focalizar en hechos y situaciones que van más allá de su propia experiencia y forman parte de la memoria colectiva. Pero esta ‘cuenta regresiva’ nunca está dissociada del presente de la enunciación, de esa vuelta sobre el ‘aquí y ahora’ que caracteriza a los relatos mediáticos”.

coletiva. Na entrevista de Gilmar de Carvalho²¹², a enunciação do personagem é atualizada pelo escritor, ao contextualizar o momento político dos anos pós-64 com os acontecimentos entre os anos 2016-2017.

Algumas das respostas às perguntas do fragmento “Entre os Doutores - 2”, estão diluídas nas narrativas de *Parabélum*, como observamos em outro fragmento do livro, “A aparição da mulher”²¹³:

Dentre as heroínas da ficção o herói admira Odette de Crécy empunhando um buquê de catleias e tendo sob o véu flores dessa mesma orquídea. E uma flor pode pender murcha de um vaso sem água. Ou sem perfume reduzida à condição de natureza morta e como tal impressa e entronizada numa parede de sala de jantar. Ou Marguerite Gauthier encarnada sob a forma de Greta Garbo, com as camélias daquela tosse de ontem e a brancura dos lírios da parábola.

[...]

Dentre as heroínas da história, o herói admira Joana d’Arc que ouviu estranhas vozes e se fez guerreira, Iansã. Para salvar Orleans *assiégé* e coroar na catedral de Reims o rei Carlos VII. E morrer na fogueira em Rouen e num oratório e numa peça de Paul Claudel.

[...]

Dentre as heroínas da vida real o herói admira e depois ama e mais que isso se apaixona por Maria Deia. A que teve um sonho e no sonho um anjo dizia: foge com o homem que anda rondando tua casa e guerreando. E cumpre a profecia, ou seja, foge e antes decepa a flor porque a raiz extravasa um jarro. (CARVALHO, 2011, p. 102-104).

As perguntas que direcionam as respostas destacadas nesse fragmento são: “[...] qual sua cor preferia? Sua flor? [...] os heróis de ficção que mais admira? as heroínas de ficção? [...] quais são os seus heróis na vida real? e suas heroínas históricas?”²¹⁴ Alguns nomes de personagens femininas da literatura, da história, da memória popular e do cinema são citados. Destacam-se Odette Crécy, personagem de Marcel Proust no livro *Em busca do tempo perdido*, a personagem Marguerite Gautier, encenada por Greta Garbo, atriz sueca, que se destacou no cinema americano, durante a Idade de Ouro de Hollywood, no filme *Camille* (1936), Joana d’Arc, heroína francesa que, através das visões que recebia do arcanjo Miguel, ajudou Carlos VII a defender a França do domínio da Inglaterra, e Maria Deia, cangaceira e mulher de Lampião, sendo mais conhecida pelo nome Maria Bonita. A justificativa pelas preferências por heroínas está na sua resposta a pergunta de número 3, “A qualidade que prefere numa mulher”, do fragmento “Entre os Doutores - 2”.

²¹² Entrevista concedida por Gilmar de Carvalho à autora desta dissertação, no dia 17 de novembro de 2017.

²¹³ CARVALHO, 2011, p. 101-105.

²¹⁴ Fragmento “Entre os Doutores - 2”.

Gostaria que as mulheres deste livro tivessem consistência e se delineassem como pessoa. Mas são muito vagas e nem chegam a ser um esboço. Passo a palavra para as feministas e digo que *women are beautiful*. Eu queria era uma mulher de verdade que quando a gente se agarrasse fosse para valer. E que topasse qualquer parada e não fosse Amélia. Minha mãe é uma figura omissa e minha mulher é mais um símbolo e também não chega a ser mãe de Telêmaco, meu filho. A que mais se aproxima é Tânia. Todas elas têm um ponto positivo, a ausência de cosméticos. E revelamos todos a dificuldade de um autor em se relacionar com as pessoas apesar de seis anos de psicanálise. As mulheres deste livro, que é a minha vida, usam máscaras e são infláveis como bonecas de vinil. (CARVALHO, 2011, p. 58).

O herói gostaria que as personagens femininas de sua história tivessem uma personalidade mais delineada, ou seja, mulheres decididas, corajosas, iguais às personagens históricas e literárias que ele admira. No entanto, parece se frustrar, porque não consegue ver nelas o ideal desejado. Então, ele “passa a palavra para as feministas”, enquanto ele diz “mulheres são lindas”, como se essa fosse a única afirmativa que ele tem certeza. Da mesma forma que ele busca fugir do conceito de herói “bem acabado”, espera que o conceito de mulher seja outro, que contrarie a “figura de mulher omissa”, “mulher como símbolo”, talvez, este último, sinônimo para castidade ou sexualidade exigida pela sociedade. O personagem tem um filho, chamado Telêmaco²¹⁵, o que nos leva a observar certa identificação com Odisseu, cuja esposa se chamava Penélope, conhecida pela astúcia ao enganar os pretendes que planejavam desposá-la na ausência de Odisseu no palácio. Outra mulher é Tânia, que é apenas mencionada em *Parabélum*²¹⁶. O herói observa que a única característica comum a todas as mulheres, as quais ele menciona, é que elas não usam cosméticos. A mulher admirada pelo personagem é a que se posiciona como protagonista nas situações, mas afirma que tem dificuldades em se relacionar com as pessoas. De alguma forma, mesmo com essa barreira de relacionar-se, ele se identifica com as mulheres, por elas usarem máscaras.

Retornando ao comentário sobre a transferência de parte do discurso do autor²¹⁷ para o seu personagem, observamos que essa recorrência não se limita ao fragmento “Entre os Doutores - 2”. Na leitura de *Parabélum*, o leitor observa no fragmento “O herói diante do espelho” certo conflito nos enunciados, desta vez, com a participação de um narrador²¹⁸, que questiona a escrita de um autor que escreve a narrativa. O narrador, em sua tentativa de

²¹⁵ Na *Odisseia*, narrativa grega atribuída ao poeta Homero, Telêmaco é filho de Odisseu com Penélope.

²¹⁶ Em *Resto de Munição*, livro escrito a partir do que sobrou de *Parabélum*, há referência sobre essa personagem.

²¹⁷ O autor, Gilmar de Carvalho. Desta feita, a discussão tem por base os conceitos de “autor” e “narrador” propostos por Vítor Manuel de Aguiar e Silva, em “O romance: história e sistema de um gênero literário” In: *Teoria Literária*. 8ª. ed. 3ª. reimpressão. Vol. I. Livraria Almedina; Coimbra, 1990, p. 685-695.

²¹⁸ Criação fictícia de um autor textual, conforme destaca o texto de Vítor Manuel.

interferir na história, busca uma solução que convença o autor²¹⁹ a mudar o destino do herói diante do dilema “faca ou o espelho”²²⁰. Desta vez, autor e narrador participam do conflito, que é encontrar um destino para o herói.

[...]

E se o autor mata o personagem e o retira da história, será tarde. Ele esteve nas páginas anteriores e no umbral da porta. E primogênito, algum leitor poderá segui-lo e identificá-lo.

O destino transcende o ato da escrita. E esta é uma atitude profundamente mágica: a modelagem e o sopro. O tentar te captar através das palavras e te capturar. O encantamento profundo. Essa bruxaria que desmistifica sua própria poção e fórmula.

[...] E o autor interfere na narrativa, personagem ele mesmo de uma aventura e de uma travessia. E te visita na cama onde contas as nuvens carneirinhos e os números do teu langor e da tua cabala, setenta vezes sete. Mas é o autor que se retira deixando o personagem provisório e sonâmbulo.

Outra vez o herói se confunde, o que é comum no território das narrativas e se decide no espelho. E no primeiro deles vê seu rosto inteiro no espelho e caricia seus contornos. É assim que ele se apresenta ao mundo, ansioso e belo. O espelho sonega respostas porque não é mágico. E o que o espelho informa: as imagens das idealizações podem estar numa folha de papel e no que está sendo escrito.

O autor sente uma dor profunda que vem da certeza de se saber humano e vulnerável a todos as dores. Mas o herói tem o espelho diante de si e não pergunta nada.

A segunda moldura sustenta um espelho quebrado e o rosto se decompôs no jogo que eu gostaria de armar. E prenuncia desgraça. Um fragmento caiu no meu olho esquerdo e uma gota de sangue pousou nas linhas de minha mão cigana. E o alvo foi o centro da lágrima, espiral de onde partem todos os raios e coriscos. O herói se sentia uno. E cada frase escrita a seu respeito é uma manifestação de dor, uma forma de pranto. Sei o destino do herói, o mundo e as veredas. E não posso poupá-lo da vida que se tornou autônoma. Quando ele chorou, eu disse: vai. Poderia sonegá-lo?

O terceiro espelho era uma moldura colada numa parede caiada e não refletia o mundo. E se o herói quisesse poderia começar por esse espelho e partir para o primeiro, porque isso não é *ludus*, é mistério. E ele não precisa do espelho e não precisa do autor. Como o autor não precisa do medo para escrever estas coisas que não seriam reveladas sem o vento, sem a lua e sem a coragem de afrontar o sono²²¹. (CARVALHO, 2011, p. 72-73).

Neste trecho, observamos três possibilidades para o destino do herói e este parecer vida própria à medida em que suas façanhas se destacam. O autor, agora observado pelo narrador, vê-se na impossibilidade de interferir no destino do personagem, pois, agora, o “destino transcende o ato da escrita”. O autor parece estar preso ao herói e à expectativa do narratário, por isso, sente-se impossibilitado de dar um final trágico ao personagem. A morte

²¹⁹ O autor textual que, segundo Vítor Manuel, não pode ser confundido com o autor empírico, ou seja, o autor de carne e osso.

²²⁰ CARVALHO, 2011, p. 71.

²²¹ Optamos por citar esse trecho de forma mais longa para que pudéssemos observar, na própria narrativa, os elementos destacados na discussão.

do herói se torna uma impossibilidade, porque seu destino passa a depender da vontade não apenas do narratário, a quem o narrador dirige o seu discurso, mas ao leitor empírico, que reconhecerá o herói em outras partes do livro.

Diante do espelho, o personagem verifica os traços fisionômicos do seu rosto²²² e busca as respostas de que precisa para sua jornada. É “ansioso e belo” que ele se apresenta ao mundo, mas o espelho nada lhe diz, porque a magia dos contos de fada não existe. Ele é um herói fora dos padrões convencionais da literatura e suas idealizações estão na escrita de alguém que escreve a narrativa. Neste momento, nós, os leitores empíricos²²³, observamos que o narrador se identifica com a história que está sendo contada, assim como o autor textual.

A segunda moldura sustenta o espelho quebrado, representação da fragmentação da imagem do personagem. As palavras desnudam sua alma. Suas dores e os seus medos são revelados no momento em que ele está sendo gerado pelas mãos de um autor. E este o entrega ao mundo e às suas paixões, que já não pode negar ao herói o caminho a ser trilhado. O terceiro espelho é uma possibilidade que o personagem vê para seguir sua jornada e encontrar o seu destino, como se o personagem não dependesse da escrita do autor para existir e o autor, por sua vez, não dependesse de um personagem para escrever. O fragmento “O herói diante do espelho” não apresenta a decisão do personagem e tampouco o que o autor e o narrador decidem para ele. Mais adiante, no fragmento “Sanfona e bandôlion”²²⁴, encontramos a decisão do herói no trecho:

Três, quatro, oito. E explodem as paixões O espelho ou faca: o dilema. O herói prefere a faca. E reconstituiu uma história de crime: faca rasgando carnes em explosão de salmoura. Lâminas retalhando pedaços vivos de uma consistência humana, uma dimensão maior de autonomia preservada. Faca dissecando corpos, os rituais de conhecimento, de cerimônia.

Então, perícia de cortes aprofundados, técnica de sondar os abismos interiores de um animal abatido, vísceras. (CARVALHO, 2011, p. 109-110).

²²² A busca pela identificação do rosto é uma constante em *Parabélum*. Em “Nova versão do rosto”, há uma longa reflexão do personagem sobre a feitura de seu próprio rosto, mas o que surge são vários questionamentos de como será feito esse rosto, se a partir de outros rostos ou se de palavras. Assim, o novo rosto não será novo, porque será rostos de outros rostos, que se fundiram e transformaram-se em síntese de todos os humanos.

²²³ SILVA, 1990, p. 685-695, considera como leitor empírico o leitor real, ou seja, aquele que lê o texto. Vítor Manuel deixa claro que o leitor empírico não pode ser confundido com o narratário, que é o destinatário intratextual do discurso narrativo, a quem o narrador conta a história. Assim, o narratário é uma entidade fictícia assim como o narrador. Ambos são construções fictícias de um autor textual. Este, por sua vez, diferencia-se do autor empírico, isto é, o autor real de carne e osso que, no caso de *Parabélum*, é Gilmar de Carvalho. Aqui, observamos certa semelhança com a escrita de Clarice Lispector que, na dedicatória de *A hora da estrela* (1977), cria um autor textual para escrever a história da personagem Macabéa, o autor textual, que por sua vez, cria o narrador, Rodrigo S.M.

²²⁴ CARVALHO, 2011, p. 108-110.

O herói tem autonomia ao escolher a faca. Diante do espelho, ele explode em suas paixões ao decidir pelo caminho do crime. Nesta pequena citação, observamos dois significados para o termo “faca”. O primeiro é no sentido denotativo, o objeto cortante usado pelo herói em suas práticas transgressoras. O outro pode ser entendido no sentido figurado, uma metáfora para a “palavra”, arma, forma de conhecimento por meio da linguagem e da reflexão, capaz de levar-nos ao discernimento do espírito e da (alma) do homem, o que nos lembra *Hebreus* 4:12:

Porque a palavra de Deus é viva, e eficaz, e mais cortante do que qualquer espada de dois gumes, e penetra até ao ponto de dividir a alma e o espírito, juntas e medula, e é apta para discernir os pensamentos e propósitos do coração”.²²⁵

No trecho destacado de *Parabélum*, “faca” substitui “espada de dois gumes”, uma escolha do próprio personagem. Diante do espelho, ele “reconstituiu uma história de crime: faca rasgando carnes em explosão de salmoura”. O uso da faca destaca as histórias de crimes cometidas por Lampião, da arma que corta o que é visível, enquanto que a “espada de dois gumes”, segundo a linguagem bíblica, é capaz de cortar todas dimensões da estrutura humana e não apenas o que se vê, isto é, o corpo, a matéria perecível. Mas, pelo uso da faca, o “herói” se reconhece como transgressor e busca questionar-se pela linguagem, a forma “mais eficaz” para o autoconhecimento. O título do romance de Gilmar de Carvalho é intencional, pois *Parabelúm* significa palavra feito arma.

O outro fragmento que complementa “O herói diante do espelho” é “Perseguição pelas forças legais”. Enquanto no primeiro, em que o narrador e o autor estão frente ao dilema “faca ou espelho”, no segundo fragmento o herói é um personagem do teatro de bonecos em que o público espera o clímax da encenação:

Prender o cabra na hora da função (o povo tomou partido desde que se esboçou o duelo das intenções) seria o fim dos bonecos. Nós que pagamos dois cruzeiros no portão queremos mais peleja e a vitória de Virgulino antes do aplauso que não veio. Porque é o anticlímax matar um herói ou o artista antes do aplauso num final infeliz e precipitado de drama alinhavado. Não seria Virgulino um super-herói a ser evitado nas apresentações mambembes dessa troupe?

Virgulino seria a inviabilidade do herói assassinado em pleno palco após renhido combate. Como a deixa para enrolar as cortinas e guardar tudo num surrão de estopa, os apetrechos. E eis a companhia: o dono sozinho. Amanhã será outro lugar para o drama de hoje. Pois essa história é reinventada cada dia. Como este livro vem seguindo o curso de uma vida que se renova a cada porrada. (CARVALHO, 2011, p. 141).

²²⁵ BÍBLIA. N. T. Hebreus. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia de Genebra**. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009, p. 1649.

O público, que pagou para assistir à apresentação do grupo teatral, não aceitou a captura de Virgulino pelo “polícia fardado”²²⁶. O narrador observa a reação do público em que o herói ou o artista²²⁷ tenha um final infeliz nas histórias narradas ou encenadas. É inviável matar o protagonista em pleno palco a contragosto dos espectadores. Mas a história precisa ser reinventada todos os dias, assim como o livro que está sendo escrito.

Mais adiante, o autor textual dá o seu parecer quanto à encenação:

Tudo é inverossímil nesse episódio, uma artimanha do autor para encaixar este relato num projeto de romance sobre guerrilhas. Porque o polícia saiu de cena carregado nos ombros pelo vencedor impune. E ao final do quinto round não haveria aplauso e não haveria contagem de tempo e o gongo não chamaria os adversários para a sequência da luta sem revanche.

Mas como proclamar vitorioso aquele que vai morrer no epílogo do instante seguinte? Estavam perdidas as forças legais sem o comando do polícia bêbado. E Lampião retornaria à condição de legenda intocada na memória triste de seu povo e rebanho. (CARVALHO, 2011, p. 143).

O desfecho inverossímil da peça teatral é justificado pelo autor, uma maneira de “encaixar” o relato “num projeto de romance sobre guerrilhas”. O desfecho verossímil é que o herói saiu “vencedor impune” e o polícia desmoralizado. No entanto, parece não ter valido a pena que o protagonista tenha saído vitorioso, pois o destino de Lampião será a morte.

O fragmento “Réveillon”²²⁸ chama-nos a atenção, por nos colocar diante de um primeiro contato de entrevista com o herói, através da tentativa de um personagem chamado “professor”, que vai em busca do personagem no bordel de J. Matias Fernandes. O professor sabe que o herói está naquele local, mas o herói receia em encontrá-lo porque teme delação. O texto nos leva a inferir que o professor é estrangeiro e tem interesse em conhecer o herói e em entrevistá-lo. Essa inferência nos remete a Benjamin Abraão Botto, fotógrafo libanês, que registrou parte do cotidiano de Lampião no cangaço.

Em *Parabélum*, o professor escreve uma monografia sobre o herói. O narrador, ao contar a história, questiona se o encontro acontecerá. Enquanto diversas pessoas festejam o réveillon, na casa de J. Matias Fernandes, o professor insiste em falar com o herói. Neste fragmento, que se encontra deslocado da sequência narrativa, estão as primeiras perguntas do entrevistador e as respostas do entrevistado. Desconfiado do professor, o herói é rápido ao responder, mas antecipa o que responderia na entrevista que se encontra no fragmento

²²⁶ CARVALHO, 2011, p. 140.

²²⁷ “Artista” é uma denominação bastante usada pelos espectadores do cinema e da TV para referir-se ao personagem principal de um filme, o herói, o protagonista.

²²⁸ CARVALHO, 2011, p. 160-163.

“Entre os Doutores -2”, ao falar “[...] minha dor é a de todo este povo, minha tristeza não vale uma linha deste livro que você está escrevendo quando morre gente de fome”²²⁹. Esta afirmação do personagem demonstra sua sensibilidade ante as necessidades que o seu povo enfrenta.

Na sequência, o herói fala das marcas que leva no seu corpo. Perguntamo-nos se essas marcas seriam somente da perseguição ao cangaço pelos volantes ou se seria uma alusão aos que se opunham ao regime militar pós-64. O professor percebe que o herói não quer se expor e desiste de questioná-lo. Assim, o protagonista foge, enquanto o novo ano é festejado entre abraços e marchinhas de carnaval. Algum programa de televisão afirma que aquele ano será um novo tempo para a “história da humanidade”. O narrador conclui, de forma crítica, que não há nada de novidade, a história parece se repetir, “heróis fugindo pelas portas da salvação e professores registrando nos livros as vidas que não quiseram viver”.

Durante a leitura de *Parabélum*, observamos que a composição do livro está “organizada” em fragmentos que, por sua vez, “se nutrem de micro-histórias”. Isto é, o livro é feito de narrativas que incluem diálogos, relatos, acontecimentos históricos e políticos, crítica a criação poética e reflexões filosóficas, de modo diluído. Nós, os seus leitores, à medida que lemos e releemos as narrativas, deparamo-nos com partes de uma sequência narrativa interrompida, conforme examinamos no fragmento “Entre os Doutores – 2”, em que a sequência da entrevista com o herói demonstra lacunas nas suas respostas e sua complementação só é possível através de um mapeamento de cada parte que compõe o livro.

4.5 O fragmento em *Parabélum*: recurso da entrevista

Leonor Arfuch (2010, p. 81-94), aponta, em “La entrevista, una narrativa”, que a primeira imagem a ser observada nas histórias narradas pela entrevista pode estar associada à ideia de fragmentação e de incompletude, pois o diálogo, neste gênero, sempre ocorre sob a possibilidade de uma interrupção. Por isso, sua conclusão é, de certo modo, relativa. Assim, outros encontros, entre entrevistador e entrevistado, são marcados para que novas entrevistas sejam realizadas, a fim de obtermos esclarecimentos e, até mesmo, de outros

²²⁹ *Id.*, 2011, p. 60.

questionamentos.²³⁰ A delimitação do tempo estipulado para a realização de uma entrevista pode ganhar outra temporalidade, quando as histórias são contadas pelo que ela chama de “libro de Conversaciones”²³¹, que é:

[...] um texto habitualmente construído em encontros sem limites prefixados, que traça um caminho mais abarcador na disponibilidade de suas páginas. Nas “Conversações” costuma-se ocorrer uma aproximação maior com estes gêneros literários nos quais a vida se expande numa narração que é, ao mesmo tempo, a busca de sentido (o romance, a biografia, a autobiografia, as memórias, o diário íntimo, etc.) e a própria reflexão do diálogo permite ficcionalizar momentos culminantes e, certamente, um desenlace. Ao contrário, o produto mais efêmero seja, talvez, certo tipo de entrevista nos meios audiovisuais, em que *vedetes* aparecem, alternando-se entre si, sem interrupção ou são convocadas simultaneamente, perdendo sua individualidade. Também, no *flash* do noticiário pode ser frustrante, quando o personagem sempre fica ‘com a palavra na boca’ ou, para nossa decepção, elude toda a resposta significativa²³². (ARFUCH, 2010, p. 81-82, tradução nossa).

A explicação de Arfuch nos põe ante o que caracteriza um “libro de Conversaciones” e sua diferença quanto a uma entrevista que tenha o caráter de efêmero, isto devido à submissão do conteúdo a um meio de comunicação que pode tratar os gêneros discursivos como um produto a ser comercializado. Neste tipo de entrevista, o tempo todo, há interferências de comerciais que intercalam a fala do entrevistado. Da mesma forma, acontece com o *flash* dos noticiários, que não abrem espaço para que o personagem se expresse e, por esse motivo, fica impedido de responder significativamente o que o receptor ou espectador esperava. O livro de “Conversaciones”, segundo a autora, proporciona maior abertura para que haja expansão da narrativa, o que permite também a ficcionalização de um relato.

Para Arfuch, uma história, no momento de uma entrevista, não parte somente da perspectiva do entrevistado. Para melhor explicar essa questão, usa o termo “historia conversacional”, expressão que toma emprestada de Sandra Golopentia-Eretescu, em

²³⁰ ARFUCH, 2010, p. 81.

²³¹ Livro de Conversações.

²³² “[...] un texto habitualmente construído en encuentros sin limites prefijados, que traza un recorrido más abarcador en la disponibilidad de sus páginas. En las “Conversaciones” suele una mayor aproximación a esos géneros literarios donde la vida se expande en una narración que es el mismo tiempo búsqueda de sentido (la novela, la biografía, la autobiografía, las memorias, el diario íntimo, etcétera), y el propio discurrir del diálogo permite ficcionalizar momentos culminantes y, por supuesto, un desenlace.

Por el contrario, el producto más efímero es quizá cierto tipo de entrevista en los medios audiovisuales, donde las *vedetes* se suceden – y se eclipsan – sin interrupción o son convocadas en simultáneo, desdibujándose así las líneas individuales. También en *flash* del noticiario puede ser frustrante, en tanto el personaje queda siempre ‘con la palabra en la boca’ o, para nuestra decepción, elude toda respuesta significativa”.

“L’historie conversationnelle”²³³, texto publicado em 1985. Assim, a entrevista desenvolve uma variedade simultânea de “historia conversacional”. Esta pode se apresentar de forma pública, semiprivada e, ainda, uma terceira, que inclui a recepção de quem a ouve ou a lê. As duas primeiras se realizam pelo encontro do entrevistador com o entrevistado, já a terceira depende do reconhecimento, da identificação e do juízo de valor do receptor²³⁴.

Ao discutir sobre a relação que há entre o conceito de fragmentação e o de entrevista, Leonor Arfuch caracteriza o *fragmento* “como parte de una obra donde lo esencial se ha perdido o no ha sido compuesto, o bien, como parte extraída de una obra o un texto cualquiera”²³⁵. Partindo dessa compreensão, encontra para o termo *fragmento* dois sentidos: *fragmento*²³⁶ como *índice*, ou seja, quando há referência não somente a algo que se perdeu, mas também como ponto de partida para reconstruí-lo.

[...] Por um lado, é possível a construção de um retrato de vida ou de uma história que é a própria vida – nunca completamente composta – em poucas pinceladas: um diz que mostra, aponta uma totalidade imaginária da “pessoa”. Por outro lado, esse fragmento é a parte resgatada de algo perdido – os diálogos, os gestos e os textos, que ficaram fora da transcrição ou da emissão, e também uma palavra citada, ‘literalmente’, ainda que esteja num contexto distante ao de sua enunciação²³⁷. (ARFUCH, 2010, p. 83, tradução nossa).

O fragmento como *índice* permite que uma história de vida ganhe forma a partir de vestígios, isto é, de acontecimentos apresentados de modo incompleto numa narrativa. O *índice* aponta uma totalidade imaginária da “persona”, ou seja, do personagem fictício e não da pessoa real. Por outro lado, observa-se que o *índice* é feito de “diálogos, gestos, textos” com o propósito de recuperar algo que foi perdido no momento da emissão ou da transcrição de um discurso, ou, ainda, a recuperação de um sentido literal de uma palavra que foi usada num contexto inicial.

Arfuch²³⁸ complementa sua explicação sobre o *fragmento* mencionando uma estética²³⁹ desenvolvida por Omar Calabrese (1987), que discute o *fragmento* no horizonte

²³³ O texto, conforme a bibliografia apresentada ao final do livro, faz parte de *Documents de Travail*, nº 149 (diciembre), Universitá di Urbino, Urbino.

²³⁴ ARFUCH, 2010, p. 83.

²³⁵ ARFUCH, 2010, p. 83. “[...] como parte de uma obra em que o essencial se perdeu ou não foi desenvolvido, ou bem como parte extraída de uma obra ou um texto qualquer”.

²³⁶ ARFUCH, 2010, p. 83. Segundo a autora este primeiro sentido tem conotação arqueológica.

²³⁷ “[...] Por un lado, es posible la construcción de un retrato de vida o de una historia que es la propia vida – nunca del todo compuesta – en unas pocas pinceladas: un índice que muestra, señala una totalidad imaginaria de la “persona”. Por el otro, ese fragmento es la parte rescatada de algo perdido – los diálogos, gestos, textos, que han quedado fuera de la transcripción o la emisión – y también una palabra citada, ‘literal’, aunque esté ya en un contexto ajeno al de su enunciación”.

²³⁸ ARFUCH, 2010, p. 83-84.

contemporâneo. Segundo essa estética, há uma combinação do *fragmento* com o *detalhe*, sendo este último uma estratégia de miniaturização e mudança de escala em oposição a generalidade e ao macro. Assim, nos gêneros discursivos, sobretudo na entrevista, há a atuação complementar entre *fragmento* e *detalhe*. A relação entre eles é justificada pelo fato de “[...] os detalhes (de vida, de diálogo, de acontecimentos) se nutrirem de detalhes (micro-histórias, anedotas, focalizações)”²⁴⁰.

Segundo Arfuch, para que o *detalhe* seja identificado, são necessárias determinadas perguntas que busquem confirmações, com o propósito de examinar como algo aconteceu realmente, tais como: datas, ações, modos ou esclarecimentos. Deste modo, o *detalhe* é necessário e, até mesmo, essencial em determinadas situações.

Ao complementar sua justificativa para o conceito de entrevista, incluindo a discussão sobre o *detalhe*, a autora afirma:

Seria possível pensar que o caráter inacabado e aberto, que tem a entrevista, a importância do detalhe, a variedade de histórias que narram, suas diferentes situações e personagens fazem sua caracterização ser de difícil compreensão. Sem dúvida, suas ocorrências estão bastante tipificadas. Se são excetuadas as que se concentram, exclusivamente, em temáticas específicas – a atualidade, a política, a arte, os ofícios, a divulgação científica –, o universo que contém os múltiplos relatos é – nada menos – do que *a vida*, modulada pelas recordações de infância ou da maturidade, marcada pela experiência, pelo trabalho, pela criação ou pela função, pela filosofia pessoal do entrevistado, pelo êxito ou pela desgraça, condensada em detalhes ou em fragmentos de memória, aprisionados na instantaneidade do presente, validada como afirmação da própria singularidade²⁴¹. (ARFUCH, 2010, p. 85, tradução nossa).

²³⁹ A autora não menciona o livro estética *Como se lê uma obra de Arte*, de Omar Calabrese (2007) e não aprofunda a discussão sobre os conceitos de *fragmento* e *detalhe* desenvolvidos por este autor. Calabrese escreveu vários livros de Estética, dentre estes, *A linguagem da Arte* (1984) e *Idade Neobarroca* (1987). Em nota de rodapé, na página 84, Leonor Arfuch justifica que Calabrese apresenta esses dois conceitos “como formas de composição estética, cuja preponderância respectiva pode orientar a caracterização de um gosto de época” (trecho traduzido pela autora dessa dissertação). Os exemplos utilizados por Arfuch na seção “La ‘verdade’ entre el fragmento y el detalle” são mencionados superficialmente e direcionados ao trabalho detetivesco. Consideramos importante incluir essa ligeira discussão em nosso trabalho pelo fato de *Parabélum* ser formado por fragmentos de narrativas, inclusive a entrevista, gênero bastante explorado por outras áreas do saber, como o jornalismo, a sociologia, a psicanálise. Mas, como aponta Leonor Arfuch, na página 119, a entrevista é “um dos instrumentos por excelência da pesquisa jornalística”.

²⁴⁰ “[...] los fragmentos (de vida, de diálogo, de acontecimientos) se [nutrirem] de detalles (microhistorias, anécdotas, focalizaciones). (ARFUCH, 2010, p. 84, tradução nossa).

²⁴¹ “Podría pensarse entonces que el carácter inconcluso, abierto, que tiene la entrevista, la importancia del detalle, la variedad de historias que narra, sus distintas situaciones y personajes hacen difícil su caracterización. No obstante, sus recorridos están bastante tipificados. Si se exceptúan las centradas exclusivamente en temáticas específicas – la actualidad, la política, el arte, los oficios, la divulgación científica –, el universo que contiene a los múltiples relatos es – ni más ni menos – *la vida*, modulada por recuerdos de infancia o madurez, signada por la experiencia, el trabajo, la creación o la función, por la filosofía personal del entrevistado, el éxito o la desgracia, condensada en detalles o en fragmentos de memoria, apresada en la instantaneidad del presente, validada como afirmación de la propia singularidad”.

O caráter inconcluso da entrevista, a importância do detalhe e dos fragmentos, a variedade de histórias narradas, assim como a complexidade dos seus personagens, são examinados como recursos que Gilmar de Carvalho lançou mão ao compor *Parabélum*, como observamos nas diversas ocasiões em que concedeu entrevistas, como consta em sua documentação pessoal e em ocasiões mais reservadas, quando concedeu entrevistas à autora deste trabalho.

Em particular, examinamos a entrevista em que o escritor responde aos questionamentos retirados de sua obra que, de alguma forma, são também os questionamentos dos seus leitores. Na entrevista com Gilmar de Carvalho²⁴², somos confrontados pela leitura de *Parabélum*, não somente no contexto de sua criação, mas também pela necessidade do discernimento para interpretá-la diante dos acontecimentos atuais. As temáticas de natureza política, histórica e social despertam no leitor atual incômodos que, na verdade, são formas de identificação com as circunstâncias às quais todos nós estamos submetidos. E esta identificação permeia toda a obra através de trechos que se encontram inseridos nos fragmentos que têm como base a informação jornalística, conforme apontamos em nossa análise.

Leonor Arfuch²⁴³ destaca em seu livro que, a partir da década de 1960, surge, na América do Norte, o Novo Jornalismo que, mais adiante, contribuiu para a alteração dos gêneros jornalísticos crônica e entrevista. Esse novo modelo de jornalismo busca transformar os fatos relatados de modo mais subjetivo, situações em que o repórter assume a posição de um personagem da história que ele próprio narra, tendo, assim, autonomia e liberdade criativa para realizar uma série de procedimentos literários. Ao adotar este formato, o Novo Jornalismo tinha como objetivo maior a aproximação do repórter à realidade. Isto é, vivenciar os costumes cotidianos de determinados grupos e de indivíduos em ambientes marginalizados. Deste modo, as reportagens se aproximavam do ficcional e, em parte, alteravam dois componentes principais do gênero informativo que são os “contratos de autenticidade e de seriedade”. A partir daí, surge o *non fiction*.

Diante dessa justificativa, não queremos afirmar que a escrita de Gilmar de Carvalho se identifica com o Novo Jornalismo, mas que a entrevista jornalística adquire novas perspectivas em sua estrutura a partir dessas transformações. A formação e atuação

²⁴² Entrevista concedida por Gilmar de Carvalho à autora desta dissertação, no dia 17 de novembro de 2017.

²⁴³ ARFUCH, 2010, p. 92-93.

jornalística do escritor não podem ser excluídas da sua escrita ficcional, uma vez que a escrita de Gilmar de Carvalho se ancora nas fronteiras do jornalismo e da literatura, por isso, sua preocupação em delimitar o poético ao escrever *Parabélum*. Em entrevista, o jornalista e escritor, ao se referir aos seus dois primeiros livros, comenta:

Eu não rejeito o *Pluralia Tantum*, apenas o considero intimista demais. E também muito experimental, cheio de prafrentismos, em termos de linguagem, já *Parabélum* pretende ser mais que um vômito de adolescente. É que eu, bacharel em comunicação, gostaria de dizer caso os jornais publicassem. *Parabélum* não é reportagem, é criação. (Entrevista concedida a Ricardo Alcântara. **Tabloide TC**. Fortaleza, 16 abr. 1977).

O escritor avalia sua escrita ficcional como crítico da própria obra. Gilmar de Carvalho afirma que *Pluralia Tantum* é mais “experimental”, e *Parabélum* é mais que “um vômito de adolescente”. Entretanto, ao ser questionado por nós sobre essa mesma questão, quarenta e dois anos depois, o escritor afirmou:

[...] Eu acho que hoje, eu diria o contrário. O *Parabélum* é mais experimental. Ele foi construído por várias artimanhas e vários artifícios para driblar a censura. [...] Então, eu acho que o *Parabélum* é que é mais experimental. O outro, na verdade, foi assim, um conjunto de textos que eu fui fazendo e que, no fim, eu juntei. O *Parabélum* não, é um livro! (Entrevista concedida à autora desta dissertação. 8 ago. 2019).

Depois de ter publicado os seus outros livros de ficção, de ter exercido mais ativamente às atividades jornalística, publicitária, docente e, ainda em curso, em suas pesquisas incansáveis no Nordeste e Norte do Brasil, Gilmar de Carvalho avalia, com mais maturidade, os seus dois primeiros livros e contraria o que havia afirmado na entrevista ao *TC*²⁴⁴, em 1977. Diante do contexto político, o autor fez questão de declarar que “*Parabélum* foi um livro escrito para se opor à ditadura militar”²⁴⁵ e em todas as etapas de nossa pesquisa, essa afirmação foi uma constante.

²⁴⁴ **Tribuna do Ceará**. Fortaleza, 16 abr. 1977.

²⁴⁵ Essa afirmação não aparece na entrevista do dia 08 de agosto de 2019, devido ao corrompimento do áudio após a gravação.

SEGUNDA PARTE

4.6 O que é a notícia?

Antes de adentrarmos o principal objetivo desta seção, que é examinar alguns dos trechos de notícias publicadas em jornal encontradas na leitura de *Parabélum*, é necessário compreendermos o que é a notícia jornalística. Não aprofundaremos a discussão conceitual deste gênero, pois isto nos levaria a uma variedade bibliográfica, o que para este trabalho não seria produtivo neste momento.

Para esta abordagem, consideramos o estudo de Cremilda Medina, em *Notícia: um produto à venda* (1978), que analisa a informação jornalística²⁴⁶ publicada pelos principais jornais impressos, no Brasil, na década de 1970, como o *Jornal da Tarde*, *O Globo*, o *Jornal do Brasil*, *O Estado*, *Folha de S. Paulo* e o *Correio da Manhã*, que à época já iniciavam as publicações de notícias direcionadas às massas. A pesquisa de Medina foi realizada a partir de suas experiências cotidianas no jornalismo, da análise bibliográfica da década de 1960, estudos que se destacavam sobre o assunto e as correntes de pensamento que embasaram o jornalismo no nível teórico.

No início do livro, Cremilda Medina (1978, p. 19)²⁴⁷ cita *Inquérito à Informação* (1972), de M. Vázquez Montalbán, que sintetiza o desenvolvimento da informação jornalística O ocidente. Segundo este autor, foi entre Grécia e Roma onde se iniciou o trânsito de informações. Quanto à origem do noticiário, ocorreu durante a Idade Média, com o desenvolvimento do comércio e, por último, o surgimento das publicações periódicas, que se deram na Europa, no século XVII, nos grandes centros urbanos. A mensagem jornalística, já em seu início, identifica-se com as atividades urbanas, isto é, a movimentação comercial, e, posteriormente, industrial. Nesta perspectiva, ambos autores compreendem a informação jornalística como um produto da comunicação coletiva, tendo por variáveis que a alicerçam o *tempo* e o *espaço*. Assim, com os avanços tecnológicos, surge também a necessidade da profissionalização dos técnicos que processam a informação. As Agências de Notícias, bem como as cadeias jornalísticas, assumem a posição de símbolo dessa nova grande indústria.

²⁴⁶ Cremilda Medina usa mais o termo informação jornalística ao invés de notícia.

²⁴⁷ MEDINA, 1978, p. 19.

A imprensa jornalística passa a se desenvolver, no Brasil, por volta de 1890, no Rio de Janeiro, principal centro de movimento econômico. Medina identifica duas tendências que direcionam a transformação da atividade jornalística em exploração comercial e industrial: os jornais tradicionais, cujos modelos foram trazidos pelo Império português, que modernizados passaram a lucrar com a publicidade. A exemplo desses modelos estão a *Gazeta de Notícias* e o *Jornal do Comércio*; e os que surgiram posteriormente, como o *Jornal do Brasil* e, depois, o *Correio da Manhã*, bem estruturados, voltados para o lucro. Seguindo esta última tendência, surgiram outros jornais nos grandes centros do país no final do século XIX: o *Diário Mercantil*, de São Paulo, e o *Correio do Povo*, de Porto Alegre.

A empresa jornalística, com fins lucrativos, passou a diferenciar as publicações do modelo anterior, ou seja, da orientação ligada aos grupos políticos, caracterizadas pelo modelo anterior (jornal-tribuna), para moldar-se ao gosto do leitor. Deste modo, a ênfase passa a ser para o público e não a opinião do grupo que manipula o jornal. A partir daí “[...] pouco a pouco, o jornal noticioso [...] se transforma em sensacionalista; surge também a crônica esportiva, policial e social”²⁴⁸.

A partir da segunda metade do século XX, começam a se destacar as novas empresas com a intenção de expandir os seus produtos por todo o território brasileiro. Os casos mais conhecidos são o Grupo Bloch, *Manchete*, *Fatos & Fotos*, e a Editora Abril, com as publicações *Realidade* e *Veja*. Outro destaque são as instalações de sucursais das grandes empresas jornalísticas nas principais capitais brasileiras para que houvesse maior amplitude de informação, com o objetivo de destacar conteúdos de interesse nacional. Cremilda Medina aponta que, entre as décadas de 1950-1960, a condição do jornalismo brasileiro era de “[...] comportamento e conteúdos de nível massa para consumidores restritos”²⁴⁹.

Na continuidade de sua análise, a autora, na última parte do livro, examina a formulação verbal dessas notícias, buscando entender os padrões desta formulação, tais como *angulação*, *edição* e *captação* para, mais adiante, aprofundar as variantes da mensagem jornalística escrita: *sequência informativa e ritmo narrativo*, *narrador e relação narrador-fonte*, *a cena e o real concreto* e, por fim, *os apelos verbais da mensagem*. Nas seções deste capítulo da dissertação, examinaremos alguns dos elementos estruturais da notícia (informação) jornalística encontrados em *Parabélum*.

²⁴⁸ MEDINA, 1978, p. 55-56.

²⁴⁹ *Id.*, 1978, p. 59.

4.7 Fragmentos de notícias em *Parabélum*

Durante a leitura de *Parabélum*, observamos que acontecimentos históricos, políticos e situações cotidianas das grandes cidades, noticiados pela grande imprensa brasileira com repercussão mundial, encontram-se, de forma fragmentada, nas partes que compõem o livro.

Quando iniciamos a organização do arquivo pessoal de Gilmar de Carvalho, em 2009, verificamos a grande quantidade de notícias, artigos e entrevistas, da autoria de outros, sobre os mais diversos temas e buscamos entendê-los no contexto da criação ficcional do escritor. A leitura de *Parabélum* foi examinada, paralelamente, ao trabalho de organização da coleção de jornais e, aos poucos, identificamos que algumas das situações noticiadas pela grande imprensa faziam parte das vivências do personagem herói.

Em nossa pesquisa, examinamos essas notícias em dois momentos: no primeiro, dedicamo-nos a identificar os fragmentos de notícias de jornais que estão diluídas na narrativa; enquanto no segundo, detivemo-nos a examinar o último fragmento de *Parabélum*, “Cronologia”, onde há uma sequência de acontecimentos da vida do personagem organizados por datas, na qual foram observadas também sob a perspectiva de manuscrito do arquivo pessoal do escritor que nos leva a compreender como Gilmar de Carvalho esquematizou a sequência narrativa de *Parabélum*.

Diante desta documentação, que nos põe ante a realidade temporal narrada pelos jornais e, ao mesmo tempo, ante o processo criativo ficcional, buscamos esquadrihar os fragmentos de notícias em *Parabélum*, observando alguns dos elementos da informação jornalística, paralelamente, aos elementos estruturais do romance.

Apesar de nossa pesquisa estar concentrada entre as décadas de 1960-1970, período em que é iniciada a trajetória ficcional de Gilmar de Carvalho, consideramos algumas notícias publicados na década de 1950, uma vez que a existência do herói, em sua fase adulta, também está contextualizada nesse período.

- *Notícias de jornal: assassinatos entre as décadas de 1950-1970 mencionadas em Parabélum*

Primeiro caso: O suicídio de Aída Curi

O fragmento “Tentações²⁵⁰” tem como ponto de partida narrativas dos *Evangelhos*²⁵¹ do *Novo Testamento*, Jesus, ao voltar dos quarenta dias de jejum no deserto, foi tentado por Satanás em três situações: na primeira, ele foi tentado para que transformasse as pedras em pães; na segunda situação, Jesus foi levado ao pináculo do Templo, onde Satanás o desafiou a saltar; na terceira e última tentação, Satanás prometeu a Jesus os reinos da terra como troca a adoração que desejava. Neste mesmo fragmento, são acrescentadas outras narrativas sobre a trajetória de Jesus contadas pelos *Evangelhos*, como a multiplicação dos pães e dos peixes aos famintos²⁵², a edificação do templo²⁵³ e a ressurreição²⁵⁴.

A tentação de Jesus é entendida pelo herói como as angústias humanas diárias, sejam elas de natureza existencial, em que o homem é levado aos questionamentos sobre a vida e a morte, o trabalho arriscado dos trabalhadores da construção civil, que não têm a devida segurança, expondo-se à tentação dos altos edifícios pela necessidade da sobrevivência. A notícia que destacamos neste fragmento é a do “suicídio” da jovem Aída Jacob Curi, de 18 anos de idade, ocorrida no dia 14 de julho de 1958, em Copacabana, Rio de Janeiro.

O caso repercutiu, à época, sendo publicado pela grande imprensa, n’ *O Globo* e na revista *O Cruzeiro*. Em 28 de outubro de 1979, o *Jornal do Brasil*, numa publicação intitulada “Os júris que fizeram história”, destaca as controvérsias a respeito de algumas condenações e que, posteriormente, voltaram ao júri na tentativa de dar fim ao processo, como no caso “Um corpo que cai”, sobre Aída Curi, atraída por alguns rapazes e atirada do terraço de um edifício de doze andares, na avenida Atlântica, Copacabana. Segundo o *Jornal do Brasil*, um dos acusados, Ronaldo, foi absolvido após uma condenação de 37 anos de prisão, mas cinco anos depois, em 1963, o caso foi levado a júri popular e Ronaldo foi novamente condenado²⁵⁵.

No fragmento “Tentações”, a morte de Aída Curi é apenas mencionada, mas o caso nos chamou a atenção, primeiramente, pelo fato de Gilmar de Carvalho ter arquivado

²⁵⁰ CARVALHO, 2011, p. 62-65.

²⁵¹ BÍBLIA. Mateus. N.T. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia de Genebra**. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009, p. 1233.

²⁵² *Id.*, 2009, p. 1253.

²⁵³ *Ibid.*, JOÃO, 2009, p.1375. Capítulo 2:19.

²⁵⁴ *Ibid.*, LUCAS, 2009, p. 1364-1365. Capítulo 24.

²⁵⁵ Em 2010, o Programa *Linha Direta*, da Rede Globo de Televisão, levou ao ar o caso de Aída Curi, com os depoimentos de amigas da vítima e celebridades que acompanharam o caso através da imprensa. O vídeo se encontra no link https://www.youtube.com/watch?v=q959_fCVSkE Acesso em: 24 jul. 2019.

essa publicação do *Jornal do Brasil*, lembrada duas décadas após a morte da jovem, ou seja 1978, um ano depois da publicação de *Parabélum*. À época do acontecimento, o futuro escritor tinha apenas nove anos incompletos, mas já era conhecedor dos jornais, pois seu pai adquiria esse material com frequência.

No parágrafo inicial do fragmento “Tentações”, o herói descreve a visão panorâmica que tem de cima de um edifício, uma mistura de contemplação e medo, enquanto pensa na possibilidade de suicídio. Isto nos leva a refletir sobre a relação desse trecho com as versões contadas à polícia pelos assassinos, no suposto suicídio de Aída Curi, e a releitura das tentações de Jesus narradas pelos *Evangelhos* bíblicos.

SE TE LANÇARES do alto. Tinham me conduzido e séculos de escritura contemplariam esta frase antes. Eu vim até aqui, confesso e esqueci de contar os passos e a altura que me eleva e me distancia deste chão que contemplo e me fascina. Na vertigem da queda e da altura. As ruas são os quadriláteros, tabuleiros por onde as pessoas se movem e os carros me atropelam. E agora o céu é cinza também poderá ser azul e chumbo e vermelho no tingir-se. As ruas me esperam, impacientes. Resistir à tentação é do alto contemplar e permanecer sabendo que embaixo. Ruas e pessoas impacientes. Se te lançares do alto os anjos te sustentarão como a uma trapezista e acrobata salva pela rede da impunidade do salto. E me incitam a uma queda na vida e na realidade e desse salto eu me suicidarei saltando como saltou Aída Curi de um décimo segundo andar de edifício. Seria o mergulho do nadador que afronta as pontas de pedras e os estilhaços de uma janela panorâmica escancarada contra este vazio e este sol. E este céu e desafio a gravidade me arremessando como um meteoro que se espatifaria no solo do deserto. E espantaria as pessoas salpicando sangue morno na manchete de manhã. Herói de literatura salta para a morte segunda-feira. (CARVALHO, 2011, p. 62).

O personagem é conduzido ao local onde observa, embaixo, o movimento das ruas e imagina o seu corpo sendo atropelado pelos veículos que por ali passam. Enquanto isso, as cores do céu variam em suas tonalidades do entardecer, como um prenúncio de tragédia e morte, representadas pelas cores chumbo e vermelho que pintam o céu. O herói observa que pessoas caminham pelas ruas, num movimento acelerado, talvez, em direção aos lares após mais um dia de trabalho. Mas, somente as ruas olham para cima, à espera do corpo que se lançará. Naquele momento, algumas ideias passam pela cabeça do herói. Quem o salvará? Os anjos? Numa outra perspectiva, o herói parece não desejar o suicídio, mas parece ser a ação de um outro que o leva ao precipício, “como saltou Aída Curi de um décimo segundo andar de edifício”. Neste trecho, nós, os leitores de *Parabélum*, questionamos: salto ou arremesso de um corpo? A partir daí, o personagem imagina o movimento do próprio corpo em queda livre, sendo arremessado ao chão, destacando-se na manchete no dia seguinte nos jornais.

A notícia da morte de Aída Curi é lembrada pelo *Jornal do Brasil*:

Por volta das 21h30m do dia 14 de julho de 1958 o corpo da jovem Aída Curi caía do terraço do edifício Rio Nobre, na Avenida Atlântica em Copacabana. Era a época da juventude transviada e o caso ocupou os jornais durante meses. O porteiro do prédio naquela mesma noite dera as chaves do terraço a Cássio Murilo que tinha um encontro marcado com Aída, atraída ao edifício por Ronaldo Guilherme de Souza Castro.

O porteiro Antônio João, não participou do encontro, mas assistiu a tudo escondido atrás da caixa d'água. Cássio Murilo era menor e durante o processo participou apenas como testemunha. [...]

No primeiro julgamento Ronaldo foi condenado a 37 anos de prisão e o porteiro João a 30 anos. Novo júri foi realizado a 11 de março de 1959. Ronaldo foi julgado sozinho. Defendido por Romero Neto em dia inspirado Ronaldo acabou absolvido graças à participação de duas testemunhas importantes levadas a júízo. Uma delas, Dona Leci, jurou ter visto Ronaldo na calçada em frente ao edifício Rio Nobre quando o corpo de Aída Curi caiu.

Outra testemunha foi um garoto do então SAM que disse ter ouvido Cássio confessar a autoria do crime. O julgamento durou 41 horas e 15 minutos e a decisão foi anunciada às 2h50m da madrugada do dia 13. O clima era semelhante ao do júri de Cabo Frio e foi assim descrito pela reportagem do Diário da Noite. 'Ao ser anunciada a sentença, o plenário prorrompeu em aplausos, numa demonstração de que a opinião pública mudara inteiramente seu pensamento sobre o crime. Também na porta do tribunal um grande número de populares aguardava fosse a sentença anunciada, todos aplaudindo a decisão dos jurados. Quando Ronaldo se retirou para viatura que o conduziria ao presídio, alguns o avairam, demonstração que foi superada pelas palmas'.

(Junho de 1958: Um corpo que cai. **Jornal do Brasil**. 28 out. 1979. Especial, p. 3).

O trecho acima deixa transparecer a impunidade para um crime hediondo, em que algumas pessoas parecem ter contribuído para que assim fosse. Populares tomaram conhecimento do caso através da imprensa, que explorou bastante a morte da jovem, causando comoção nacional. Mesmo voltando ao júri anos depois, como destaca a notícia, os outros envolvidos não receberam a punição devida e, em 2010, o Linha Direta, programa da Rede Globo, voltou a explorar o caso, mostrando aos telespectadores que os assassinos ficaram praticamente impunes. Ronaldo, ao final, cumpriu apenas 8 anos de detenção, Cássio nunca foi julgado porque à época era menor de idade, Antônio, o outro jovem envolvido no crime, fugiu assim que foi absolvido na primeira condenação e nunca foi encontrado. Manuel, o porteiro, foi condenado apenas a 1 ano e 3 meses de detenção.

Desta notícia, identificamos que o assassinato de Aída Curi aconteceu numa noite de segunda-feira, quando a vítima foi atraída pelos assassinos e levada ao terraço do prédio, de onde o seu corpo foi arremessado, após uma tentativa de estupro. Segundo os depoimentos de amigas de Aída Curi, ao *Linha Direta*, uma frase da jovem ficou na memória dos que a conheciam: “Antes morrer do que pecar”. Essa frase nos faz lembrar do desejo despertado em Aída, por um dos assassinos, para que ela contemplasse a beleza da praia de Copacabana do terraço do edifício. O que ela não sabia era que havia sido atraída

para um local onde moças de sua idade eram violentadas. Ao recusar-se às intenções do agressor, foi espancada e o seu corpo sacrificado. Jesus, segundo narram os *Evangelhos*, resistiu à tentação por não se deixar levar pela beleza que lhe foi mostrada por Satanás.

Os demais casos citados pelo *Jornal do Brasil*, os quais não consideramos em nossa análise, possuem alguns pontos em comum: trata-se de casos em que houve obstrução nas investigações, ou de sentenças em que o condenado não cumpriu a pena total, ou casos de inocentes que foram condenados pela justiça. Isto é, em todas as situações há injustiças da parte do júri em casos ocorridos entre os anos de 1930 até a década de 1960. O caso mais recente à data de publicação do jornal foi o julgamento e a absolvição do delegado Sérgio Fernando Paranhos Fleury, da delegacia de Investigações Criminais de São Paulo (DEIC), em 1977.

As notícias que foram lembradas pelo *Jornal do Brasil*, em 1978, põem-nos diante de situações que eram exploradas pela grande imprensa e contavam com o interesse do público leitor, ávido por este tipo de notícia. Por outro lado, não deixamos de refletir sobre o arquivamento desse jornal por Gilmar de Carvalho, o que comprova a leitura crítica e atenta do jurista, escritor e jornalista num contexto de 1978, quando ainda o Brasil atravessava o período de ditadura militar, em que pessoas eram torturadas e os assassinos ficavam impunes, como demonstra “Dezembro de 1968: o julgamento do medo”²⁵⁶, notícia sobre o julgamento do delegado Fleury.

Segundo caso: A Fera da Penha

“A Matança dos Inocentes²⁵⁷” alude à matança das crianças, na cidade de Belém, ordenada pelo rei Herodes²⁵⁸, que ouvira falar do nascimento de um menino rei. Herodes, temendo que o seu trono fosse usurpado, ordenou aos magos que, quando encontrassem o menino, fosse avisado para que ele também pudesse ir prestar-lhe homenagens. Mas os magos não retornaram e Herodes descobriu que foi enganado e, como vingança, mandou matar todas os meninos que tivessem até dois anos de idade. Enquanto isso, José e Maria fugiam com Jesus para o Egito, pois em sonhos José recebeu um aviso de que estavam sendo procurados por Herodes.

²⁵⁶ **Jornal do Brasil**. 28 out. 1979. Especial, p. 3.

²⁵⁷ Fragmento de *Parabélum*.

²⁵⁸ MATEUS, *op. cit.*, p.1230-1231.

A matança dos inocentes, em *Parabélum*, é uma releitura de diversas narrativas em que crianças são vítimas não apenas da crueldade de um rei tirano, mas vítimas das histórias de seca, em que famílias tentam fugir da fome e da miséria, alojando-se em locais de precárias condições precárias dos grandes centros urbanos. O método contraceptivo, apregoado pelos missionários estrangeiros, também é uma forma de matar os inocentes, uma vez que estes são impedidos de nascer. A narrativa menciona ainda a causa de duas mulheres julgadas pelo rei Salomão²⁵⁹, que disputaram a maternidade de uma criança.

Em outros casos, crianças são vítimas de crimes passionais, como Medeia, que matou os próprios filhos para se vingar da traição do marido, e o caso da Fera da Penha. Este último aconteceu no dia 30 de junho de 1960, no Rio de Janeiro. A vítima foi Taninha, uma criança de 4 anos de idade, assassinada pela amante do próprio pai. O acontecimento foi lembrado pelo *Jornal do Brasil*, dezoito anos depois:

No dia 30 de junho de 1960 o Rio foi abalado com a descoberta num matagal próximo ao matadouro da Penha, do corpo da menina Tânia Maria Couto de Araújo, de quatro anos, encontrada com um tiro na cabeça e com o corpo queimado após ser molhado de álcool.

Dois dias depois, apareceria a autora do crime. Neide Maria Lopes de 22 anos, que logo ganhou da imprensa o apelido de “a fera da Penha”. Seu motivo era torpe: vingança contra o pai da menina, um motorista profissional com o qual mantivera um romance. Todo o processo foi envolvido por um intenso clima emocional. O enterro de Tânia teve centenas de acompanhantes e houve várias tentativas de invasão da 24ª. Delegacia Policial para linchar a criminosa.

[...]

Julgada pela primeira vez, em 1963, Neide foi condenada a 32 anos por homicídio e sequestro. Não houve atenuantes. No segundo julgamento, a 21 de abril de 64, a sentença foi confirmada pois os jurados entenderam que Neide “agiu de modo cruel, por motivo torpe e em circunstâncias que impediram qualquer defesa da vítima”. Os dois julgamentos populares foram confirmados em 1966, pela procuradoria e Neide só foi libertada em 1975 após cumprir metade da pena. (Junho de 1960. A fera da Penha. **Jornal do Brasil**. 28 out. 1979. Especial, p. 3).

A notícia destaca o crime brutal cometido por uma mulher que mantinha um caso com um homem sem saber que ele era casado. Neide, a assassina, descobriu que foi enganada e, ao aproximar-se da família do homem, soube que ele tinha duas filhas, uma delas pequena, e planejou o sequestro e o assassinato da criança sem que ninguém desconfiasse. No primeiro julgamento, Neide foi condenada a 32 anos de prisão, mas, depois de outro julgamento, a culpada cumpriu somente a metade da pena por apresentar bom comportamento. O caso, apesar de ter sido bastante explorado pela mídia, foi esquecido, sendo lembrado pelo programa *Linha Direta*, da Rede Globo de Televisão, em 2003.

²⁵⁹ I Reis. A.T. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia de Genebra**. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009, p. 1231-1232.

Em *Parabélum*, esse caso é mencionado para referir-se ao destino de Herodes. O que teria acontecido com ele depois de haver ordenado a matança dos inocentes?

Teríamos voltado do exílio e essa foi a primeira fuga e exibimos o filho vivo como oferenda porque o rei já não reinava. Três seriam as versões do destino do rei. Teria apodrecido em vida, Herodes, segundo as escrituras. Teria se suicidado na cena censurada no auto de Natal. Teria se reencarnado sucessivamente em outros soberanos e ainda hoje mataria crianças. Como também poderia ser uma mulher, a Fera da Penha, e matar o filho que tiveste com outra mulher. (CARVALHO, 2011, p. 45).

A narrativa apresenta três possibilidades para o destino de Herodes, mas nenhuma delas menciona algum julgamento, pois ele era um soberano. Em *Parabélum*, sua punição teria sido a enfermidade incurável que o levou à morte, ou suicídio (cena censurada), numa versão interpretada pelo auto de Natal, ou teria se reencarnado em outros casos, como o da Fera da Penha. Observamos, nesta releitura, a ênfase à falta de punição aos criminosos, que continua recorrente, e o mistério que há nas intenções humanas em casos brutais, nos quais desconhecemos a compaixão. Diante disso, apontamos que os tempos parecem ser os mesmos. A mente humana é capaz de planejar e de executar projetos horrendos até mesmo com pessoas inocentes, no caso, crianças indefesas. E isto não é mesurado por classe ou posição social.

Da mesma forma que Herodes mandou matar os inocentes, os soberanos atuais continuam a praticar as mesmas atrocidades, quando retiram o direito das pessoas de terem uma vida digna. Hoje, os detentores do poder matam os inocentes através das diversas formas de exploração e os crimes continuam impunes. Os crimes cometidos por Herodes ou pela Fera da Penha são praticados contra os que não podem se defender.

Terceiro caso: a morte do jornalista e professor Wladimir Herzog

[...] Naquele tempo existiam bandos que se dedicavam à matança e atuavam nas grandes cidades. Eram os esquadrões e depois os corpos apareciam mutilados e com cartazes de cartolina que indicavam o logotipo e o anúncio da exterminação. (CARVALHO, 2011, p. 223).

O fragmento “Primeiras versões para o desaparecimento do herói”²⁶⁰ narra possíveis versões para o desaparecimento do personagem, que passa a ser narrado seguindo uma sequência de acontecimentos iniciados neste fragmento, estendendo-se a outros dois fragmentos do livro: “Outras versões”²⁶¹ e “Últimas versões”²⁶². Neste último, concentramo-

²⁶⁰ CARVALHO, 2011, p. 224-228.

²⁶¹ CARVALHO, 2011, p. 235-244.

²⁶² CARVALHO, 2011, p. 245-250.

nos a examinar a possibilidade “- *O herói teria se suicidado, de acordo com a versão oficial comprovada pela perícia*”²⁶³:

Encontro do cadáver: ofereceu particular interesse, no presente caso, a cela especial nº 1 localizada no 2º pavimento do presídio que é vedada por uma porta metálica de folha única e garantida por dispositivo de segurança própria para essa finalidade. O seu interior assoalhado possui uma janela de caixilho de metal envidraçado (vitro) e é dotada de grade também de metal. Próximos dessa janela, dispostos no assoalho, achavam-se dois colchões sobrepostos e junto à porta havia uma cadeira escolar, sobre a qual encontrava-se uma prancheta com papéis e uma caneta esferográfica. Esparsos no piso e em correspondência com a mencionada cadeira notavam-se vários fragmentos de papel rasgado e manuscritos à esferográfica. Do cadáver: junto à janela dessa cela, em suspensão incompleta e sustido pelo pescoço através de uma cinta de tecido verde foi encontrado o cadáver de um homem, de cutis branca, apontado como sendo o herói, de 38 anos de idade, que se achava com a sua língua ligeiramente procidente. Seu traje, normalmente disposto, compunha-se de macacão verde de tecido igual ao da referida cinta e de cuecas brancas. Seus pés calçavam meias e sapatos de couro, ambos pretos. A referida cinta, conforme mostra a foto nº 2, anexa, estava na grade metálica, com um nó simples, a uma altura de 1,63 metros. A outra extremidade dessa peça formava a laçada de nó corrediço que constrangia fortemente o pescoço, nó esse situado na parte posterior do lado esquerdo do mesmo (vide pormenores na foto nº 3 anexa). Removida a laçada, denotou-se, no pescoço, um sulco enegrecido, descontínuo, oblíquo e relativamente profundo, cuja largura possuía correspondência com a mencionada laçada (vide pormenores na foto nº 4 anexa). Do que ficou exposto depreende-se que o fato possuía um quadro típico de suicídio por enforcamento. Recolhidos os mencionados fragmentos de papel e recompondo-os através de colagem num suporte também de papel, conforme evidencia a foto nº 6, anexa, verificaram-se os seguintes dizeres: relutei em admitir neste órgão minha militância político-partidária. a) ilegível. O original deste documento acompanha o presente trabalho. Nada mais foi dado a observar no local e no cadáver que pudesse despertar interesse de natureza técnica. Era o que tinha a relatar. E assina abaixo o legista escalado para proferir o laudo e acobertado por um juramento de Hipócrates que não o coloca acima de qualquer suspeição²⁶⁴. (CARVALHO, 2011, p. 247-248).

Essa versão para o desaparecimento do herói apresenta semelhanças às de um relatório oficial realizado por um médico legista. Os detalhes descritos nos remetem imediatamente à morte do jornalista Wladimir Herzog, aos 38 anos de idade, em 25 de outubro de 1975, amplamente noticiada pela imprensa brasileira. A foto do cadáver ficou bastante conhecida, na qual estão todas as informações descritas no texto acima.

O trecho destacado de *Parabélum* faz questão de esclarecer que o local, o presídio, onde o herói se encontrava era extremamente seguro, o que tenta justificar a impossibilidade da entrada de um suposto assassino na cela do herói, o que busca reforçar a possibilidade do seu suicídio. No entanto, o narrador ironiza o laudo do legista, que foi acobertado “por um juramento de Hipócrates”, isto é, um laudo forjado, que deturpa inteiramente o pensamento do mentor da Medicina.

²⁶³ CARVALHO, 2011, p. 247.

²⁶⁴ O trecho foi citado na íntegra para que observássemos os detalhes das informações.

O escritor, ao comentar sobre o laudo pericial da morte do jornalista Herzog, afirmou ter lido o conteúdo desse documento, à época, publicado em jornal. E até hoje tem posse desse material em sua casa²⁶⁵. O jornal que tivemos acesso sobre esse acontecimento, trata-se de uma publicação de *O Estado de S. Paulo*, que foi arquivado e doado por Gilmar de Carvalho. O jornal foi publicado em 28 de outubro de 1975, dia em que foi noticiado o sepultamento do jornalista Wladimir Herzog. O acontecimento ocupou as páginas 21 e 22, com os textos “Sepultado o jornalista Wladimir Herzog”, “Jornalistas reúnem-se e pedem mais garantias”, “Oposição exige explicações” e “USP poderá parar hoje”, notícias sobre a morte repentina do jornalista e professor. O clima de tristeza, revolta, tensão, medo e censura fica claro nas páginas do jornal:

[...] Wlado, como era conhecido, desempenhava as funções de diretor do Departamento de Jornalismo da TV Cultura e faleceu sábado, nas dependências do DOI – Departamento de Operações Internas do II Exército -, para onde havia se dirigido pela manhã para prestar declarações.

[...]

Além do fato da morte inesperada do jornalista, a denúncia da imprensa com que o seu sepultamento foi efetuado, sem que fossem observados os rituais religiosos judaicos de praxe e sem esperar pela chegada de sua mãe, causou revolta entre os presentes. Sua mulher, Clarice, foi a primeira a protestar com voz embargada contra o apressamento da cerimônia, clamando aos protestos, para que se esperasse ao menos a chegada da mãe do morto.

Pelos princípios da religião judaica, nos cemitérios israelitas, o suicida é enterrado em quadras especiais. Os salmos cantados durante a cerimônia de enterro são diferentes. Wladimir, que segundo a nota oficial divulgada pelo comando do II Exército, “foi encontrado morto, enforcado, tendo para isso se utilizado de uma tira de pano, na sala onde fora deixado”, nas dependências do DOI, foi sepultado na quadra 28, do cemitério israelita do Butantã e não 26 ou 27, onde são enterrados os suicidas.

Não houve a declamação dos salmos. E nem havia rabino presente para officiar a cerimônia. Tudo não demorou, “por ordens superiores”, mais de quinze minutos, apesar dos inúmeros apelos dos familiares presentes, para que se esperasse a chegada de outros.

Quem officiou o sepultamento foi um cantor israelita, Paulo Novak que repetia sem cessar que o caixão não poderia ficar mais tempo exposto ao sol.

O diretor de uma das duas sociedades denominadas “Chevra Kadisha” – responsáveis pelo serviço de sepultamento no Hospital Israelita – explicou que aparentemente o jornalista não fora enterrado na área destinada aos suicidas por determinação do próprio rabinato, que tentou assim demonstrar o seu descontentamento pela morte de Wladimir Herzog.

[...]

(Sepultado o jornalista Wladimir Herzog. **O Estado de S. Paulo**. 28 out. 1975, p. 21).

²⁶⁵ A entrevista completa pode ser lida nos anexos, ao final desta dissertação.

No primeiro parágrafo, observamos o eufemismo na palavra “faleceu”, usada pelo jornal ao se referir à morte de Herzog. “Faleceu” não é o mesmo que “assassinado” ou “suicidou-se”. A notícia deixa que o leitor tire suas conclusões a partir do que é narrado, ou seja, do clima de tensão no momento do sepultamento, em que a mãe da vítima não teve o direito de ver o filho pela última vez; da revolta de Clarice, esposa do jornalista; da pressão ao cerimonialista no momento do sepultamento; da informação de que o corpo foi sepultado numa ala do cemitério contrária a dos suicidas. Nas entrelinhas da notícia fica registrado que Wladimir Herzog não cometeu suicídio.

O jornal tenta ser imparcial ao noticiar um acontecimento que diz respeito não apenas ao jornalista morto, mas aos outros jornalistas, professores e estudantes que se encontravam presos pelos mesmos motivos de Wladimir Herzog, como verificamos no mesmo jornal. Trechos de documentos e ordens oficiais são citados a fim de que mais pessoas não tivessem suas identidades expostas e fossem punidas injustamente. Da mesma forma, encontra-se no texto “Oposição exige explicações”, transcrições diretas das falas dos parlamentares, que comentaram sobre a falta de esclarecimentos na nota emitida pelo II Exército, com relação à morte do jornalista.

“Neste momento, como poucas vezes em minha vida, falo de uma tribuna como um ser humano, que, como ser humano, há poucas horas atrás acompanhou o enterro de um outro ser humano: o jornalista Wladimir Herzog”. Com esta introdução, e depois de ressaltar que não falava como líder do MDB, nem como deputado filiado a um partido político, o deputado Alberto Goldman ocupou ontem a tribuna da Assembléia Legislativa de São Paulo para falar sobre a morte do jornalista Wladimir Herzog.

“Não posso esquecer de que Wladimir Herzog fugiu do nazismo e veio para o Brasil encontrar a liberdade e morreu em circunstâncias não totalmente esclarecida, talvez a poucas centenas de metros deste lugar onde, neste momento, estou falando” – disse o deputado, acrescentando: “Espero que esse exemplo de sua morte possa trazer uma modificação no clima em que vivemos, na salvaguarda de tantas vidas humanas que se encontram a todo momento em perigo. Que a sua morte tenha sido de valia, e tenho certeza de que ela não foi e não será em vão. Que essa morte abra os olhos de todos nós, dos responsáveis pela nossa terra, e esses olhos nunca mais se fechem diante de fatos que vêm acontecendo”. Ressaltando que a emoção não lhe permitia fazer um pronunciamento político, Goldman pediu união em torno dos direitos do homem, “porque em torno dos direitos do homem, só em torno deles e nunca contra eles, ou apesar deles, é que este País e o nosso povo e os seus homens encontrarão a felicidade”.

O deputado Del Bosco Amaral lembrou o apelo que dirigiu há poucos dias ao presidente Geisel contra as prisões efetuadas em todo o País e especialmente em São Paulo. Reconheceu o direito de um país defender-se contra os inimigos da ordem, “mas tudo isso dentro dos limites legais”. Analisou que a morte do jornalista, suicídio ou não, tem que ficar fixada na mente brasileira como decorrente de algum tipo de pressão, física ou psicológica, inadmissível nos estritos limites legais. “Hoje nós assistimos ao resultado decorrente do irreparável. Não se trata, neste momento, de colocação de caráter político. Volto a apelas ao presidente Geisel, para que volte seus olhos para São Paulo”, disse o deputado,

declarando-se disposto a combater, ao lado das autoridades, tudo o que venha a ser subversão. “Se assim faço, não posso admitir a subversão dentro da própria legalidade”. Acrescentou. Os deputados Lino de Matos e Jihel Noda, em apartes, lamentaram o ocorrido com o jornalista e o retrocesso à violência. Wadih Helu, da Arena, também em aparte, declarou que “talvez na morte do jornalista os culpados maiores sejam aqueles que nem sequer comungavam com suas idéias. Talvez muitos, por não ouvirem o bom senso, se omitiram e levaram o jornalista a circunstâncias que acarretaram sua morte”. Historiou, então, o episódio da morte do soldado Mário Kozel Filho por subversivos.

[...]

(**O Estado de S. Paulo**. 28 out. 1975, p. 22).

O deputado Alberto Goldman preferiu não falar como político naquele momento em que tudo poderia ser entendido como subversão. Observamos que ora o seu discurso tendia para um lado, ora para outro, como forma de pacificar a situação de ambas as partes, ou seja, a dos enlutados e a dos responsáveis pela morte do jornalista. O nome de Herzog, neste discurso, tornou-se um mártir, por isso o deputado falou que a morte do jornalista não seria em vão.

Para não comprometer sua imagem diante do governo Geisel, Goldman mencionou os direitos do homem como o princípio para o encontro da felicidade. Mas nos indagamos como seria possível falar de felicidade ou em direitos humanos num momento obscuro e de total desalento? Da mesma forma, tentando a imparcialidade, outro parlamentar, o deputado Joaquim Carlos Del Bosco, também se pronunciou na ocasião.

Gilmar de Carvalho comenta, quarenta e quatro anos depois, sobre a morte do jornalista e compara este acontecimento à morte do estudante Edson Luís:

[...] o Wladimir Herzog foi um fato tão importante, né, que foi um dos elementos que desencadeou uma redemocratização, que fez com que afastasse o comandante do Exército, da região de São Paulo [...].

O Wladimir Herzog não morreu em vão. O Edson Luís, a morte dele passou mais em branco, porque era um menino jovem, ninguém não sabe nem muito bem quem era, nunca vi, assim, uma pesquisa, uma biografia, uma recuperação da vida dele, ninguém fez. Mas o Wladimir Herzog era um jornalista, era uma pessoa muito respeitada, muito querida em todos os meios onde frequentava, uma pessoa muito importante pra ter tido aquele fim que ele teve. E uma coisa que uma pessoa que a gente sabe que tinha domicílio, que tinha laços familiares, que tinha laços de emprego, que não era uma pessoa ligada à luta armada. Não é de ... se mata uma pessoa, como o Wladimir Herzog, que era um jornalista da TV Cultura, uma coisa assim que não tinha muita explicação. A não ser a barbárie mesmo, do tempo da ditadura militar. (Entrevista concedida por Gilmar de Carvalho à autora desta dissertação, em 8 de julho de 2019).

Gilmar de Carvalho, depois de quatro décadas da morte de Herzog, observa que sua morte não foi em vão. Houve mudanças no cenário político e histórico do Brasil depois deste acontecimento. Enquanto que a morte de Edson Luís, em 1968, parece ter sido mesmo

esquecida, talvez pelo seu anonimato, sem referências familiares, ou por ainda pela pouca consciência, ou até mesmo, a falta de informação, por parte dos brasileiros, diante da realidade cruel do regime autoritário implantado pelos militares depois do golpe de 64. A morte de Edson Luís foi um prenúncio de que coisas piores aconteceriam: assassinatos, torturas e desaparecimentos de pessoas comuns, pessoas que tinham domicílio, que tinham famílias e trabalhavam para sustentá-las. Isto nos leva a sentir uma dor profunda, como uma ferida ainda aberta e que nunca cicatrizará.

Após a leitura das notícias publicadas há quarenta e quatro anos, e a entrevista concedida por Gilmar de Carvalho, que viveu esse momento obscuro e sombrio da história do Brasil, indignamo-nos profundamente. Pois, mesmo tendo consciência de que a morte de Herzog não foi em vão, parece ter sido esquecida pelo povo brasileiro, que em parte, louva a tortura e clama por injustiça no contexto atual. Essa versão, isto é, a morte de Herzog, como uma das possibilidades para o desaparecimento do herói, parece existir apenas na memória dos que são conhecedores da história do Brasil. Enquanto que para outros, é um fato totalmente desconhecido, pois se calam, permitem e apoiam os que continuam a usurpar a liberdade e a democracia do nosso país. Para estes, o herói nunca existiu ou, quem sabe, nunca sairá do anonimato.

Quarto caso: a morte do estudante Edson Luís

Outra notícia que destacamos na leitura de *Parabélum* é a morte do estudante secundarista, Edson Luis de Lima, com 18 anos de idade, no dia 28 de março de 1968, no Rio de Janeiro. Assim como o caso de Herzog, o nome do jovem assassinado não é mencionado no livro.

Não encontramos, no arquivo pessoal de Gilmar de Carvalho, nenhum jornal sobre a morte do estudante, mas na leitura de *1968: o ano que não terminou* (2013), o jornalista Zuenir Ventura narra o que aconteceu no dia 28 de março, inclusive um novo confronto, após a missa em memória do estudante, no dia 4 de abril na igreja da Candelária, no Rio de Janeiro. Depois desses acontecimentos, o governo tinha receio de que a situação fugisse do seu controle e o Rio se transformasse numa nova Paris²⁶⁶.

[...]

²⁶⁶ “Em meados de junho, o governo estava preocupado com a possibilidade de se repetir no Brasil o maio francês. Embora o movimento lá estivesse em descenso [...]. No dia 12, Costa e Silva, patético, prometia: ‘Enquanto eu estiver aqui, não permitirei que o Rio se transforme em uma nova Paris’ ”. (VENTURA, 2013, p. 129).

Juntamente com a emoção que tomou conta das pessoas, estudantes ou não, uma retórica fúnebre dominou a imprensa no dia seguinte. Um jornalista escreveu: ‘Edson Luís teve a homenagem que o povo brasileiro costuma consagrar aos seus heróis populares: o Hino Nacional. Sua mortalha foi a bandeira brasileira’. Outro foi mais longe: ‘O luto e o repúdio à violência surgiram nas faixas negras. O amor, a solidariedade, a saudade estavam nas pétalas de rosas que caíam do alto dos edifícios’. Um terceiro garantia: ‘Desde o sepultamento de Getúlio Vargas, não houve no Brasil homenagem póstuma dessa grandeza’.

[...]

Edson Luís era um dos trezentos estudantes que no fim da tarde de 28 de março jantavam no restaurante que o governo construíra depois que, dois anos antes, demolira outro, velho. [...]

Naquele fim de tarde, os estudantes protestavam, como faziam quase todos os dias, e se preparavam para mais uma passeata-relâmpago sem consequência, mas a polícia achava que eles tramavam apedrejar a embaixada americana.

[...] Sem horário de verão, às 18h já era noite, o que impediu que as testemunhas vissem que o tiro saía do revólver do aspirante da PM Aloísio Raposo para atingir mortalmente o coração do estudante Edson Luís. Quando chegaram ao local, o corpo já estava sendo conduzido.

Longe de ser um líder, Edson Luís era, como muitos de seus colegas, um daqueles jovens que vinha do interior tentar estudar no Rio, sobrevivendo graças à alimentação barata do Calabouço. Para estudar, Edson Luís era obrigado a recorrer a pequenos expedientes, inclusive na limpeza do restaurante. Ele não tinha nenhum dos componentes míticos para sonhar em ser o que acabou sendo: um mártir.

[...]

A repercussão de certos acontecimentos políticos nem sempre é proporcional à importância dos atores neles envolvidos. O episódio do Calabouço, que desencadeou uma série de manifestações de protesto que iriam culminar com a lendária Passeata dos Cem Mil, três meses depois, ficou na História como um marco.

Pode-se dizer que tudo começou ali – se é que se pode terminar o começo ou o fim de algum processo histórico. De qualquer maneira, foi o primeiro incidente que sensibilizou a opinião pública para a luta estudantil. Como cinicamente lembrava a direita, “era o cadáver que faltava”. (VENTURA, 2013, p. 104-106).

Em *Parabélum*, o trecho acima pode ser relido no fragmento “Os dias de ira”²⁶⁷, em que o herói, na cidade, encontra-se em “campo de batalha”.

[...]

Foi quando mataram um rapaz e não nas celas de tortura como dizem e o laudo médico atesta que foi asfixia ou suicídio provocados por meios mecânicos. Mataram o rapaz no meio da rua e o povo exigiu o corpo e erigiu monumento e levantou os braços anunciando a disposição para o combate.

Não marcaram o rosto do rapaz no estandarte, mas improvisaram um sudário e o imprimiram porque o pano estava roto, marcas de sangue e uma data 28 de março.

E transportaram um corpo já morto e o pouparam das três quedas. E o corpo pairava sobre as cabeças na grande marcha e ninguém pediu silêncio, o corpo dançava sobre as mãos espalmadas e percorria a superfície da esplanada. Quando a mulher vestida de negro se aproximou e não retirou o corpo da cruz. Essa mulher

²⁶⁷ CARVALHO, 2011, p. 178-180.

poderia representar num painel neoclássico a pátria, e com o suicídio recobre o corpo ainda quente. E o povo desafia o tirano, como Antígona, e promete enterrar seus mortos. E se cobrir de luto. E grita que uma vida não se rouba impunemente.

(O rapaz morto sou eu e não morri sozinho e já não cheiro mal quando esquecerem meu nome na crônica desses dias de ira. E disserem que um estudante morreu. E quando se esquecerem de que um dia a tarja negra pendeu de dentro dos bolsos e das janelas das escolas. E eu tiver sido o morto inútil a fermentar a repressão e a não deixar a marca de minha passagem além da morte no meio da rua.) (CARVALHO, 2011, p. 179-180).

Zuenir Ventura narra a comoção do povo diante da morte trágica de Edson Luís e o cortejo digno de um herói noticiado pela imprensa. O autor recupera as informações sobre a vida do estudante e do seu dia a dia na cidade grande. Ele era de origem humilde, nascido em Belém Pará, onde cursou parte dos estudos e de lá saiu para estudar no Rio de Janeiro, a fim de cursar o segundo grau. Para manter-se na cidade grande, ele se dedicava a pequenos trabalhos e alimentava-se no restaurante Calabouço por ser um local que oferecia alimentação mais barata. E foi nesse mesmo local que Edson Luís de Lima Souto (1950-1968) perdeu a vida, assassinado, vítima de um tiro à queima roupa no coração, disparado pelo policial militar Aloísio Raposo.

O fragmento de *Parabélum*, destacado no trecho acima, parece se unir com a parte do fragmento “Últimas versões”, na possibilidade *O herói teria se suicidado, de acordo com a versão oficial comprovada pela perícia*. A morte do rapaz não foi na cela, mas na rua, e isto nos remete a outra situação em que é mencionado o suicídio, conforme a versão oficial, cujo laudo constata morte por asfixia, levando-nos a identificar esse trecho com parte do laudo contido em “Últimas versões”.

Edson Luís era uma pessoa comum, assim como os seus colegas que frequentavam o Calabouço. Ele não aspirava a ser herói, o destino o fez. Na citação extraída de *Parabélum*, o corpo do rapaz é erguido numa passeata e transforma-se em bandeira de luta negra, mencionada no fragmento “A bandeira negra”²⁶⁸. A coragem do povo, em sair às ruas, clamando por justiça, é comparada a coragem de Antígona, que desafiou Creonte e resgatou o cadáver do irmão em território inimigo, dando-lhe direito ao sepultamento. O herói prevê o esquecimento da sua história. Ele será lembrado apenas como um estudante que morreu, por isso será um morto inútil. A repressão fará com que sua morte seja esquecida e não entendida como uma bandeira de luta.

Ao analisarmos ocorrências de notícias de jornais em *Parabélum*, não deixamos de contextualizá-lo dentro da perspectiva da indústria cultural, que pretendia explorar a

²⁶⁸ CARVALHO, 2011, p. 189-193.

informação como produto. Cremilda Medina, em sua análise sobre as notícias publicadas pelos grandes jornais desse período, afirma que predominava

[...] no dia-dia-dia carregadas da dupla função de informar/distrair. [Procuravam] atingir o nível massa de leitores, daí a ênfase em informações sonho/realidade, tais como noticiário do mundo dos olímpicos, novidades da “sociedade”, polícia e o mundo das emoções primárias, serviços de lazer, entrevistas e perfis de interesse humano-matérias ditas amenas. Os grupos econômicos e políticos se [esforçavam] na medida do possível, em aviar as mensagens de opinião e os temas particulares-locais, bairros, lutas no plano municipal, estadual e federal. E os acontecimentos de consumo garantido, pela importância internacional ou imediata de seus efeitos, [provocaram] um esforço dos editores em completar as matérias com contexto, antecedentes, opiniões especializadas e um nível mais profundo de humanização. Exemplo disso: um grande incêndio ou acidente aéreo exige uma cobertura extensa, interpretativa; a queda de um governo ou de um regime cria espaço repentino em várias páginas; a morte de uma personalidade célebre pede um histórico, um perfil amplo. Mas a cobertura diária normal em que os telegramas refletem a rotina – a informação de consumo é o fato imediato de significação primariamente emocional. (MEDINA, 1978, p. 83-84).

O propósito da notícia não era somente a de informar, mas distrair o leitor a fim de fisgá-los ao consumo de um determinado tipo de informação. Esse nível se estendia às mensagens de opiniões relacionadas a uma variedade de temática não apenas no âmbito nacional, mas também internacional. O consumo garantido dependia das situações emotivas, capazes de tocar e cativar o leitor.

No primeiro bloco de notícias comentadas nesta seção, verificamos a publicação dos casos que ganharam destaque no júri que fez história e observamos que o personagem herói não passa ileso diante destes acontecimentos, até mesmo porque *Parabélum* é uma releitura do conceito do herói tradicional. Os personagens envolvidos nas narrativas cotidianas, ou seja, pessoas reais destacadas nas notícias de jornais, são também formas de demonstrar que o herói pode ser qualquer pessoa, o que desperta outra interpretação na leitura de *Parabélum*, o conceito de personagem pícaro. É certo que em nenhum momento do livro o personagem principal busca tirar algum proveito das situações nas quais está submetido, que é uma das principais características do personagem pícaro. Na identificação do pícaro no herói, pontuamos o questionamento do personagem com relação a determinados conceitos impostos ao longo da história da cultura ocidental.

Na leitura da indústria da informação, através das notícias mencionadas acima, verificamos que os seus conteúdos contribuíam para que os leitores se identificassem e se envolvessem nas tramas das suas narrativas. Mas, por outro lado, reconhecemos a importância dessas notícias e o seu valor para a recuperação da memória nacional do Brasil,

diante dos fatos de interesse público, como os casos das mortes de Edson Luís e de Wladimir Herzog, no contexto da ditadura militar.

Isto nos faz refletir ainda sobre o olhar humano do jornalista diante dos eventos e sua relação com a história e o tempo e como este tempo é reconstituído pela narrativa escrita. Cremilda Medina aponta em seu estudo²⁶⁹ que, à primeira vista,

[...] a formulação verbal parece preencher um postulado – relatar o acontecimento. Mas relatar acontecimentos, fazer narrativa é uma vivência universal, inerente a todos os tempos históricos em que o homem mantém relações de aproximações com os outros homens. E sempre narrar alguma história não é mais viver essa história. O fragmento de tempo posterior que a narrativa representa é a passagem fundamental para uma realidade substitutiva, um esforço de prolongamento do instante anterior, de certa forma sempre intencional e articulado. O que significa que essa vivência substitui a vivência anterior e, por isso, a narratividade é um universo simbólico com características e funções que merecem um estudo à parte. E tanto faz que se trate de uma narrativa inteiramente ficcional como uma narrativa jornalística, que pretende ser referencial. (MEDINA, 1978, p. 115).

A formulação verbal não se restringe ao relato de um acontecimento, uma vez que é a prolongação das experiências humanas. Por isso, ao narrarmos um acontecimento, não é possível vivenciá-lo em seu ponto de origem, já que ele é fragmentação de um tempo posterior. Assim, tanto a narratividade ficcional ou jornalística, passam a ser entendidas dentro de um universo simbólico. Não queremos afirmar que em ambas narrativas as categorias estruturais possuam a mesma referencialidade, pois cada linguagem se manifesta em seus recursos próprios. Na escrita de *Parabélum* as notícias não aparecem para provar a existência dos personagens ou dos fatos históricos, mas como argumentação poética e nela surgem as possibilidades de leituras que se renovam constantemente.

Na discussão sobre a narrativa nas perspectivas da ficção e da notícia, Cremilda Medina questiona a aparência de contiguidade do acontecimento vivido transformado em notícia. A autora concorda com Jules Gritti ao afirmar que a aparência de contiguidade ao acontecimento vivido é falsa, pois o acontecimento, ao se transformar em notícia verbalizada, passa a se submeter às categorias da narrativa e isto altera sua referencialidade dentro das funções expressivas e substitutivas. Para exemplificar essa transformação, Medina acrescenta:

[...] Uma prova de que a notícia, do ponto de vista do relato, não é mais o próprio fato imparcialmente referenciado, são as próprias variações de narrativa de jornal. De um lado, essas variações refletem outras categorias estruturais, como a angulação de cada jornal, a edição, a relação interpretativa primária do repórter com a realidade; e de outro lado, refletem variantes do próprio universo de

²⁶⁹ A autora fundamenta sua discussão a partir do ensaio “Uma tentativa de Imprensa: os últimos dias de um grande homem”, de Jules Gritti. In: **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1971.

narração. Quanto a este último, torna-se fundamental escolher um ângulo de análise para abordá-lo: ou se trabalha com modelos estruturais, ou modelos literários, ou modelos de sociologia da arte, ou modelos estilísticos. (MEDINA, 1978, p. 116).

As justificativas da autora se apoiam nas variações de narrativa que, por sua vez, alteram as categorias estruturais da narrativa jornalística e isto depende da intencionalidade e da subjetividade tanto do repórter quanto do jornal. Além disso, há a estrutura própria da narração que está atrelada aos diversos modelos.

Contrapondo as justificativas de Cremilda Medina à natureza do texto literário, observada pela Teoria Literária, identificamos que, em parte, há a aproximação entre o que é ficcional e o que é real, pois a verossimilhança também depende da referencialidade. O distanciamento entre ficção e realidade, antes de tudo, é observado pelo grau de intencionalidade, isto é, quanto à predominância da conotação e da denotação. Neste quesito, a literatura se afasta do compromisso com a verdade ao apoiar-se no “fingimento” e isto se realiza através da predominância da linguagem poética, como observamos na leitura de *Parabélum*.

Ao examinarmos a análise de Cremilda Medina, identificamos que a autora se esforça para examinar o universo narrativo da notícia e da ficção com variantes comuns, mas, em seu texto, destacam-se as variantes na perspectiva da mensagem jornalística escrita em: a) sequência informativa e ritmo narrativo; b) narrador e relação narrador -fonte; c) a cena e o real concreto; d) apelos particulares. Dentro da mensagem jornalística está a notícia verbalizada, transformação do acontecimento vivido, constituída por categorias estruturais dentro das variações (angulação, edição, relação interpretativa primária do repórter com a realidade), ficando de fora a discussão da estrutura narrativa literária, conforme proposta pela Teoria da Literatura²⁷⁰. Cremilda Medina enfatiza, em sua análise, uma abordagem do que ela denomina de “linha de ação social”²⁷¹.

4.8 A cronologia em *Parabélum*

Na seção *Sequência Narrativa e Ritmo narrativo*, Medina comenta, resumidamente, que não há como tratar a respeito do ritmo narrativo na matéria jornalística

²⁷⁰ Sobre a estrutura da narrativa romanesca, trataremos na seção a seguir.

²⁷¹ MEDINA, 1978, p. 122.

sem antes considerar a formulação verbal na ficção que, na visão da autora, é a experiência-mãe da narração jornalística. Como ponto de partida de sua discussão, apresenta o estudo de Edwin Muir, em *A estrutura do romance* (1971), considerando deste autor o esboço de romance de ação e do romance de personagem, entendidos como a origem da narrativa do romance tradicional, onde se encontram “[...] algumas das chaves dos esquemas da sequência informativa na reportagem”²⁷².

Edwin Muir, citado por Cremilda Medina, entende que a forma mais simples da ficção em prosa é a história, entendida como sucessão de acontecimentos, e é nesta que o romance de ação tem suas origens, sucedido pelo romance de personagem que, por sua vez, apresenta uma luta entre narrador e personagens, em que as histórias são conduzidas pelo narrador. Nos dois modelos de narrativas (romance de ação e romance de personagem), há a preocupação em transpor os acontecimentos ao mundo irreal, já outro modelo posterior, o romance documental de época, “introduz a preocupação obsessiva de contiguidade, de referência realista”²⁷³.

Medina critica o posicionamento de Muir quanto à diferenciação entre jornalismo e literatura que, na visão da autora, é uma compreensão ambígua, pois a narrativa referenciada é analisada por Muir a um contexto externo da realidade social. Cremilda Medina destaca ainda o modelo de estrutura narrativa literária em prosa proposto por Roland Barthes, desenvolvido dentro da sistemática semiológica, para fundamentar os quatro níveis de descrição e hierarquização numa relação integrativa dos componentes da mensagem em: angulação, edição, captação e formulação verbal. A sequência informativa e o ritmo narrativo da mensagem jornalística, em *Notícia: um produto à venda*, são examinados a partir da experiência literária projetada no jornalismo industrial da cultura de massas.

Na análise da autora, a notícia imediata é estruturada, geralmente, dentro de fórmulas de um consumo fácil, sendo a mais típica a cronologia do acontecimento, também denominada de “ilusão cronológica” ou tentativa de recomposição do real referenciado. Dentro desta orientação,

[...] as unidades se seguem, não no tempo real, mas num tempo ficcional cuidadosamente gradativo. [...] o fundamental é que a estrutura cronológica é utilizada nos jornais, não só como uma forma simples de narrativa, de grande domínio público [...] mas também como uma forma de afirmar a realidade objetiva do fato anunciado. A cronologia tem, assim, uma carga subjacente de credibilidade, como se o tempo reconstituído fosse o indicador mais seguro de que

²⁷² MEDINA, 1978, p. 117.

²⁷³ *Id.*, 1978, p. 117.

a representação é fiel. [...] No nível médio da própria narrativa, a sequência cronológica se apóia numa experiência tradicional da história oral e escrita, comportamento verbal do homem que se referêcia a um fato ocorrido em sua vida ou na vida dos outros. (MEDINA, 1978, p. 119-120).

O tempo é caracterizado como ficcional pela tentativa de recuperar um momento anterior. A estrutura cronológica faz parte da tentativa de recuperação como modo de afirmar o acontecimento. Ou seja, dando, implicitamente, credibilidade de que a representação é fidedigna. A sequência cronológica tem por base a experiência oral da comunicação humana.

A sequência informativa e o ritmo narrativo, discutidos em *Notícia: um produto à venda*, contemplam, primeiramente, alguns dos jornais²⁷⁴ que ainda estavam em processo de adaptação à indústria da informação no Brasil. A partir desta delimitação, Cremilda Medina verifica que a sequência linear das informações se dirigia ao leitor a fim de dar-lhes uma escala de dados, previamente escolhidos pelo jornal, para que fossem valorizados.

Em seguida, a autora avalia que o ritmo crescente ou decrescente da informação estava ligado à experiência literária dentro de uma sequência lógica para montar a ação da narrativa e isto era realizado “[...] em função de tensões de surpresa e engajamento emocional [...] ou distensões”²⁷⁵ de cada situação narrada. A lógica era projetada para atender a perspectiva do leitor numa angulação de consumo em grande escala.

O terceiro aspecto analisado se refere ao nível interno da narração, em que a origem da narrativa estaria ligada ao contador de histórias. Ou seja, à medida em que os fatos eram reportados, isto acontecia “[...] numa montagem de decorrência crescente ou decrescente”²⁷⁶.

A quarta observação se concentra na ordenação cronológica da notícia como “[...] possibilidades de tempo objetivo e subjetivo do mundo contemporâneo”²⁷⁷. Isto é, o ritmo narrativo tendia a sofrer alterações e era ampliado devido à sua quantidade de informações. Nestes moldes, o critério de edição era colocado em prática diante da captação de uma notícia. Do ponto de vista da angulação, Medina compreende, em sua análise, que a sequência informativa e o ritmo narrativo são “[...] uma leve superação do plano informativo

²⁷⁴ Medina menciona o *Jornal do Brasil*, *O Estado de S. Paulo*, *O Globo* e outros, como referências de sua análise.

²⁷⁵ MEDINA, 1978, p. 121.

²⁷⁶ *Id.*, 1978, p. 121. A alusão ao crescente e ao decrescente se refere à pirâmide invertida, estratégia utilizada pelos jornais na estrutura da informação jornalística.

²⁷⁷ MEDINA, 1978, p. 121.

para entrar aos poucos no plano interpretativo”²⁷⁸ e chega a compará-lo ao recurso utilizado pela linguagem jornalística ao que acontece na sequência narrativa organizada em capítulos, que seria uma solução formal possível ao nível interno da experiência narrativa. Cremilda Medina afirma que a partição da narrativa em capítulos é necessária à manutenção do ritmo curto de uma peça narrativa única.

Vítor Manuel de Aguiar e Silva²⁷⁹, ao discutir sobre a estrutura da narrativa, ajuda-nos a compreender de forma mais aprofundada alguns dos aspectos da narrativa, como a sequência de eventos. O questionamento inicial para que possamos relacionar essa questão à estrutura da informação jornalística, é: o que o romance comunica? Vítor Manuel afirma que o romance é um texto narrativo que informa a ação, um processo uma sequência de eventos no universo de personagens fictícios. Entretanto, a sequência de eventos comunicada ou informada é transmitida por meio de técnicas discursivas²⁸⁰. Mas antes, o autor apresenta os significados para os termos “diegese” e “discurso narrativo” para que compreendamos essas terminologias dentro da estrutura do romance contemporâneo.

A partir do estudo de Todorov, sobre a estrutura narrativa, Vítor Manuel embasa sua discussão sobre o tempo da diegese e o tempo do discurso narrativo. Para Todorov, a *história* compreende a realidade evocada, isto é, os acontecimentos que podem ser transmitidos pelas mais variadas formas de linguagem. O *discurso* diz respeito ao modo como o narrador conta a *história* ao leitor. Para evitar possíveis equívocos aos seus leitores, quanto as terminologias, Vítor Manuel delimita, cuidadosamente, os conceitos de história, diegese e narração, propostos, desta vez, por Gérard Genette. Segundo este autor, *história* ou *diegese* se referem ao significado ou conteúdo narrativo, isto é, a narrativa propriamente dita, enquanto que narração é “o conjunto da situação, real ou fictícia na qual se situa”²⁸¹. Vítor Manuel destaca que se entendermos diegese como o significado do texto narrativo literário, fica claro que

[...] a diegese de um romance abrange personagens, eventos, objectos, um contexto temporal e um contexto espacial. Por isso mesmo, a história de um romance não é só constituída por uma sucessão de ações, mas também por retratos, por descrições de estados, de objetos, de meios geográficos e sociais, pela construção de uma determinada “atmosfera”, etc. (AGUIAR E SILVA, 1990, p. 740).

²⁷⁸ *Id.*, 1978, p. 121.

²⁷⁹ “O romance: história e sistema de um gênero literário” *In: Teoria Literária*. 8. ed. 3 reimpressão. Vol. I. Livraria Almedina; Coimbra, 1990. p. 671 -786.

²⁸⁰ AGUIAR E SILVA, 1990, p. 712.

²⁸¹ *Id.*, 1990, p. 712.

A diegese é um conjunto de elementos que se complementam, o que amplia sua complexidade. Não é possível examinar uma sucessão de ações sem considerar a relevância de outros aspectos, tais como as descrições de estados nos quais o personagem se encontra inserido, assim como a configuração dos objetos que contam para a ampliação da atmosfera narrativa. Dentro desta abrangência, Vítor Manuel destaca a descrição nos eventos que configuram a diegese do romance. Além da sucessão de ações, há que observar os valores reconhecidos ou atribuídos a todos os outros elementos da narrativa. Isto é, aos personagens, aos objetos, ao espaço e ao tempo. Neste conjunto, os elementos descritivos são indispensáveis à “construção do significado do romance como cronótopo”²⁸², uma vez que a descrição produz o “efeito do real”²⁸³.

Em entrevista, Gilmar de Carvalho, ao se referir à recriação, partindo de fato real, afirma:

Acho que a literatura, ela tem que ir além. Não só trabalhar a linguagem, pra levar a linguagem pra um outro limiar, mas também a narrativa, a forma de dizer. Era o que é dito e como é dito. [...] Você entender que a proposta era essa, mas era uma criação a partir de alguma coisa que aconteceu. Não era só um registro. Mas o ponto de partida era a ditadura, era a repressão, era o golpe, era todo esse contexto, pesado, que se instalava no Brasil em sessenta e quatro e em sessenta e oito. A minha preocupação era dizer que eu estava fazendo literatura. Não tava fazendo registro histórico, eu não tava fazendo só... eu não tava fazendo o laudo do doutor Chibata, sabe? Eu tava fazendo muito mais. A minha ideia era fazer mais. (Entrevista concedida por Gilmar de Carvalho à autora desta dissertação, em 8 de agosto de 2019).

O escritor comenta a respeito da escrita de *Parabélum* e sua preocupação para que o seu livro não fosse considerado reportagem, já que o seu ponto de partida, para a composição da narrativa, foram os acontecimentos históricos que ocorreram após o golpe militar de 1964. Segundo Gilmar de Carvalho, escrever literatura não é apenas “levar a linguagem a outro limiar”, mas a “forma de dizer” dentro da estrutura narrativa. Mesmo ao apontar trechos de documentos reais em *Parabélum*, como o laudo pericial da morte do jornalista Herzog, ele não estava apenas se referindo a um registro, mas como isto estava sendo contado dentro do contexto ficcional. Observamos, nas palavras do escritor, o que Vítor Manuel discute sobre o elemento primordial do enunciado, isto é, o conteúdo descritivo. Para este autor, é impossível existir enunciado narrativo sem o mínimo de conteúdo descritivo. A descrição não só veicula indícios e informações sobre os elementos

²⁸² AGUIAR E SILVA, 1990, p. 740.

²⁸³ Discutimos, no segundo capítulo desta dissertação, sobre “o efeito do real”, segundo os estudos de Roland Barthes.

da narrativa, mas “gera significados simbólicos ou alegóricos que são indispensáveis para compreender as personagens e as suas ações”²⁸⁴.

O romancista, na motivação de tornar verossímil uma descrição centrada no personagem, utiliza diversos “pretextos”²⁸⁵ e artifícios ao recriar as situações, tais como

[...] mudanças de luminosidade (uma luz que se acende, o dia que desponta, o cair do crepúsculo, etc.) que obrigam ou convidam a personagem a reparar nos seres, nos objetos e nas paisagens; deambulação da personagem, com consequente descrição do que vê durante a deambulação; situação da personagem ou na proximidade de uma janela que lhe permite ver o mundo exterior, ou num lugar morfológicamente adequado à visão de um grande espaço (alto de um monte, cimo de um edifício), etc. (AGUIAR E SILVA, 1990, p. 744).

As situações descritivas se destacam nas ações para dar maior autenticidade à ficção e isto pode ser observado pelo leitor ao atentar para os recursos intencionais utilizados pelo escritor. Dentre os artifícios utilizados por Gilmar de Carvalho, em *Parabélum*, estão as notícias de jornais, examinadas na seção “Fragmentos de notícias em *Parabélum*”, como por exemplo, o trecho do fragmento “Tentações”, em que o herói descreve a visão que tem do ponto mais alto, para mostrar o mundo que lhe é exterior, tendo por base, em parte, a história do suicídio de Aída Curi, retirada da notícia “Um corpo que cai”.

Gilmar de Carvalho, em entrevista, ao justificar o porquê das citações de notícias em *Parabélum*, afirma:

[...] Tem muitas histórias assim, sabe. Essas histórias sempre ... elas me comoviam, porque eu ficava imaginando, assim, como essa pessoa deve ter sofrido, as expectativas que tinha, sabe?

[...] a gente não tava fazendo também um livro sobre sensacionalismo, mas teria muita coisa pra colocar aí nesse rol [...].

Pessoas que terminam sendo, na maior parte das vezes, espetacularizadas, essas mortes, esse sofrimento, e tornam-se, ali, audiências, num determinado momento, em programas sensacionalistas, e, na verdade, a gente perde o contato. (Entrevista concedida por Gilmar de Carvalho no dia 8 de agosto de 2019).

O primeiro ponto destacado no trecho acima são emoções de um leitor diante das histórias trágicas publicadas pelos jornais, a identificação com o sofrimento do outro, a dor humana a que todos nós estamos sujeitos. O segundo momento é o ponto de vista de Gilmar de Carvalho escritor e jornalista ao utilizar as histórias reais na escrita de *Parabélum* de modo que não fossem entendidas como sensacionalistas, como os jornais costumavam fazer.

²⁸⁴ AGUIAR E SILVA, *op. cit.*, p. 742.

²⁸⁵ AGUIAR E SILVA, 1990, p.744.

Gilmar de Carvalho, na mesma entrevista, aponta que a proposta de escrita de *Parabélum* também inclui alguns conceitos, dentre estes, o de consumo, discutidos à época em que escreveu o livro, e menciona Edgar Morin como um dos autores que fundamentaram essa questão²⁸⁶. Mas, a partir da afirmativa do escritor, observamos também pontos de ligação do romance com a leitura de *Notícia: um produto à venda*, de Cremilda Medina, conforme apontamos anteriormente e com a proposta de Roland Barthes e a discussão do *fait divers*.

Em *Notícia: um produto à venda*, Cremilda Medina não discute sobre o *fait divers*, uma vez que analisa a notícia como produto e, para isto, observa os componentes da informação. Como nossa pesquisa examina a notícia em *Parabélum*, consideramos necessária a reflexão sobre o *fait divers*, apresentado e discutido por Roland Barthes em seu ensaio “Estrutura da Notícia”²⁸⁷.

Mas o que seria o *fait divers*, no que ele se diferencia da notícia comum e o que leva um acontecimento insignificante a constituí-lo?

O termo *fait divers*, segundo Barthes,

[...] é uma informação total, ou mais exatamente, *imane*nte; ele contém em si todo seu saber; não é preciso conhecer nada do mundo para [consumi-lo]; ele não remete formalmente a nada além dele próprio; evidentemente, seu conteúdo não é estranho ao mundo: desastres, assassinios, raptos, agressões, acidentes, roubos, esquisitices, tudo isso remete ao homem, a sua história, a sua alienação, a seus fantasmas, a seus sonhos, a seus medos [...]. (BARTHES, 1970, p. 58-59).

Ao ser considerado uma informação total, o *fait divers* não depende de fatores externos para realizar-se, assim apresenta-se autossuficiente. Mas como é possível o *fait divers* ser entendido como uma informação que contém em si todo seu saber? Esta compreensão parte do que é inexplicável, porém, articulado, uma vez que não é possível haver “*fait divers* simples”²⁸⁸, ou seja, onde há apenas uma notação “sem oposição a outro”²⁸⁹. Ou seja, o *fait divers* exige uma relação entre termos, diferenciando-se da informação geral por articular-se com outra notação.

Barthes complementa que esta análise não se refere à forma e nem ao conteúdo das notações, uma vez que

²⁸⁶ No terceiro capítulo desta dissertação, discutimos as relações de escrita de Gilmar de Carvalho, tendo por base o pensamento de Edgar Morin, sobretudo o conceito de cultura de massas.

²⁸⁷ BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. Editora Perspectiva. São Paulo: 1970. Coleção Debates.

²⁸⁸ BARTHES, 1970, p. 59.

²⁸⁹ *Id.*, 1970, p. 59.

[...] a fraseologia da narrativa é estranha à estrutura do fato contado, ou, para ser mais preciso, porque essa estrutura não coincide fatalmente com a estrutura da língua, se bem que só a possamos atingir através da língua do jornal; a seu conteúdo, porque o importante não são os próprios termos, o modo contingente como são saturados (por um crime, um incêndio, um roubo etc.) mas a relação que os une. (BARTHES, 1970, p. 60).

A análise não se limita à estrutura do fato contado e nem da narrativa escrita, apesar de referir-se a um fato que é narrado a partir de uma estrutura linguística. Observemos que o predominante no *fait divers* é a relação dos termos, o que os une no seu “sentido humano”.

Para melhor entendermos como funciona a oposição de uma notação a outra, Barthes discute as relações imanentes de causalidade e de coincidência ao *fait divers*. O desvio de causalidade sustenta a autossuficiência, pois o desvio quebra os estereótipos de uma causa esperada. O autor, para exemplificar, menciona o caso de “uma mulher que esfaqueia seu amante”. Espera-se que a causa seja crime passional, porém essa expectativa é quebrada quando a resposta é, por exemplo, “[...] eles não se entendiam muito bem em matéria de política” [...] ²⁹⁰. Barthes afirma que a causalidade decepcionada é o espetáculo mais espantoso para o *fait divers*.

Na relação de coincidência o que é analisado é a repetição, “[...] que leva sempre, com efeito, a imaginar uma causa desconhecida, tanto é verdadeiro que na consciência popular o aleatório é sempre distributivo, nunca repetitivo [...]”. Ou seja, a probabilidade é de que o aleatório seja variável e não repetitivo. A repetição não é um fato corriqueiro, como por exemplo, não é comum que uma mesma pessoa ganhe na loteria diversas vezes. Se isso acontece, não há como explicar o acaso e isto passa a ser entendido como algo significativo na variação dos fatos. Barthes conclui afirmando que o *fait divers* é constituído pela junção dos movimentos da causalidade aleatória e da coincidência ordenada. “Ambos acabam com efeito por recobrir uma zona ambígua *onde o acontecimento é plenamente vivido como um signo cujo conteúdo é, no entanto, incerto*” ²⁹¹.

Ao considerarmos as notícias de jornais destacadas em *Parabélum*, observando-as na perspectiva do *fait divers*, verificamos que os casos de crimes mencionados na narrativa apresentam-se de forma breve. Isto é, não há exploração do sensacionalismo ou das causas passionais ou políticas dessas notícias. Os dois primeiros casos, o Suicídio de Aída

²⁹⁰ BARTHES, 1970, p. 62.

²⁹¹ *Id.*, 1970, p. 66-67.

Curi e a Fera da Penha, são apenas mencionados. No fragmento “Tentações”²⁹² a angústia do herói opõe-se à notação de outra narrativa, ou seja, é problematizada ante a angústia da jovem Aída Curi, do que não foi explorado pela notícia e também da narrativa bíblica. Do mesmo modo, o caso da Fera da Penha, no fragmento “A matança dos inocentes”²⁹³, que não se concentra na causa passional do crime, mas opõe-se a outras notações em que crianças são mortas, como a matança dos meninos até dois anos de idade, ordem do rei Herodes, na cidade de Belém; Medeia que assassinou os filhos para vingar-se do marido; e as duas mães que disputaram uma mesma criança no julgamento do rei Salomão, depois de uma delas haver matado o filho, acidentalmente, enquanto dormia. Quanto aos casos do jornalista Wladimir Herzog e do estudante Edson Luís, o desfecho dos acontecimentos é destacado de forma simbólica, uma vez que dão mote às possibilidades para o desaparecimento do personagem herói num contexto de repressão política.

O *fait divers* em *Parabélum* se realiza no nível da leitura. Os fragmentos que compõem a obra não são narrativas simples e unas, ou seja, sem oposições. As situações são problematizadas à medida que aprofundamos as notações internas do próprio texto. Gilmar de Carvalho lança mão das notícias de jornais não com a intenção de transformá-las em reportagem ou de provar a existência empírica do herói, mas com o propósito maior, o de questionar o que é humano: os seus medos, suas paixões, a vida e a morte. Roland Barthes, ao final de seu ensaio, afirma:

Estamos aqui, se se quiser, não num mundo do sentido, mas num mundo da significação; esse estatuto é provavelmente o da literatura, ordem formal na qual o sentido é ao mesmo tempo posto e desiludido; é verdade que o *fait divers* é literatura, mesmo se essa literatura é considerada má. (BARTHES, 1970, p. 66)²⁹⁴.

Noutras palavras: estar diante de um “mundo de significação” é afirmar que estamos frente à complexidade da linguagem poética. O *fait divers* é literatura porque se situa no inexplicável, no que não pode ser visto superficialmente.

4.8.1 Cronologia: manuscrito de *Parabélum*

²⁹² Fragmento de *Parabélum*.

²⁹³ Fragmento de *Parabélum*.

²⁹⁴ Barthes, ao se referir ao mundo do sentido e ao mundo da significação afirma: “Entendo por *sentido* o conteúdo (o significado) de um sistema significante, e por *significação* o processo sistemático que une um sentido e uma forma, um significante e um significado”. (BARTHES, 1970, p. 66).

Após a escrita de *Parabélum*, Gilmar de Carvalho traçou um roteiro que destaca as fases da vida do personagem, o que, em nossa análise, ajudou-nos a entender a sequência informativa dentro da obra e o ritmo narrativo das ações do personagem herói. Após a leitura do livro e a análise do manuscrito, verificamos que o escritor avaliou, através do roteiro, o seu projeto de escrever *Parabélum*.

Todos os fragmentos de *Parabélum* atendem a sequência conforme o documento apresentado. Nele podemos visualizar, com mais clareza, como o escritor inclui as narrativas contadas pela literatura de cordel, as referências aos Evangelhos e a outros personagens da literatura ocidental e, até mesmo, dos personagens míticos e históricos: Jesus Cristo, Lampião, D. Sebastião, Padre Cícero, Antônio Conselheiro e outras pessoas comuns, como J. Matias Fernandes. O manuscrito nos permite uma leitura mais pontual das ações do personagem conferidas no documento destacado a seguir.

Campeão

- * Teologia
- * O ponto do herói
- As pedras
- Fuga de campeão para as brechas da cidade
- Infância - a la recherche

- A matança dos ovinhos
- O pinal no céu
- Campeão entre os cantadores
- * Dom Sebastião em sonhos

- Campeão em Juazeiro
- Sample Lodero
- * Eu não vim fazer a paz, vim trazer a espada

- Superherói - comês potamego
- * a política do herói
- * a probabilidade do voo
 - o herói diante do bem e do mal
 - o herói diante do estabelecimento
 - o herói diante da tecnologia
- * o herói impassível vê o homem na lua
- astronauta - cavaleiro
- monólogo do herói diante do espelho
- Campeão pulcrar
- e vida e os amores de campeão na tv
- herói por os amores de campeão
- homologuismo estacial

- * a queda do céu nos paradas de presso
- * Enredo em Luis Gonzaga
- Primeiro passo de campeão nos castiçais
- Iniciação do herói - reza forte e corpo fedrado
- * Primeira aparição da mulher - flores molto
- Segunda " " " "

- * Conversão do herói - o batismo de panque
- Campeão mata a família mas não vai ao cinema
- Roteiro de filme sobre campeão
- Na cantada, o mote

- * Bombachão e profana
- Campeão em Exu
- A mulher lava seus pés com perfume e lágrimas
- Campeão e a velha buxa

- * A casa de J. Matias Fernandes
- Campeão no Municipal - Maria Bonita mirs Paraíba
- A descrição do firmamento
- Campeão ronda as cidades: periferia
- Padre Cicero condecora o herói

- * Padre Cicero faz 3 milagres e se retira da história
- * Versão grafite de Bruta Moanha
- * A matança dos forcos

- A bandeira negra
- Primeira detenção do herói (e única)
- Campeão se calunde com os nomeiros
- No pau de arara campeão negou 3 vezes o congaço
- Manifestação de Reis do congaço
- Anunciou os olhos e touca o couro do soldado

Instituições do congaço
Cotidiano e o choro que foi calgado
A velha que dançou com o mandacaru
Campeão na torre da matriz de Mossoró
Campeão encontra uma alma fedrada
De novo h. no rosto da columna ferida na Bolívia

- * Campeão no atrezo de Matias
- Santa Cruz de la Sierra
- Por que campeão se recusou a combater a columna
- Ponto do guerreiro e do cavaleiro
- Cercos da primeira volante
- Casta de campeão a Maria Bonita, no exílio
- Nascimento de Telemaco, o filho do herói
- Campeão polveiro a América do Sul nos ossos da lençol
- Sobrel a desunião dos bandos

- * Corvo toca fogo nos conavais
- Praga do marido de Maria Déa
- Aterragem forçada em Paso de los Libres
- 2 perguntas: dile esta a paixão?
- 2 sua consciência de luta?

- Bandeira do amor
- Festa de Reis do congaço
- Horóscopo do herói para o dia de sua morte

- * Guaránta
- Marca de ferar
- Dez anos podem per um dia
- Antropologia - 1132: pecos - Os fornecimentos
- O que se passa na cama

- * Descrição dos elos da reza forte no bar do Francisco
- Perseguição del h. pelas forcas legais
- No mar o herói pedia não pericito
- que para também
- Na procissão de Juazeiro: com mil
- Out-hoors wanted

- Telemaco se recusa a seguir o pai
- Canto à beleza de Maria Déa
- Do diário do herói na pelva
- Os andes e o pantanal; os pompas
- Cavallhada ou la bandeira do diário

- * Aparição postuma do Pe. Cicero - permão
- Eu sou a voz que clama no deserto
- J. Matias esculpe o vulto do herói
- O deserto vai virar mar

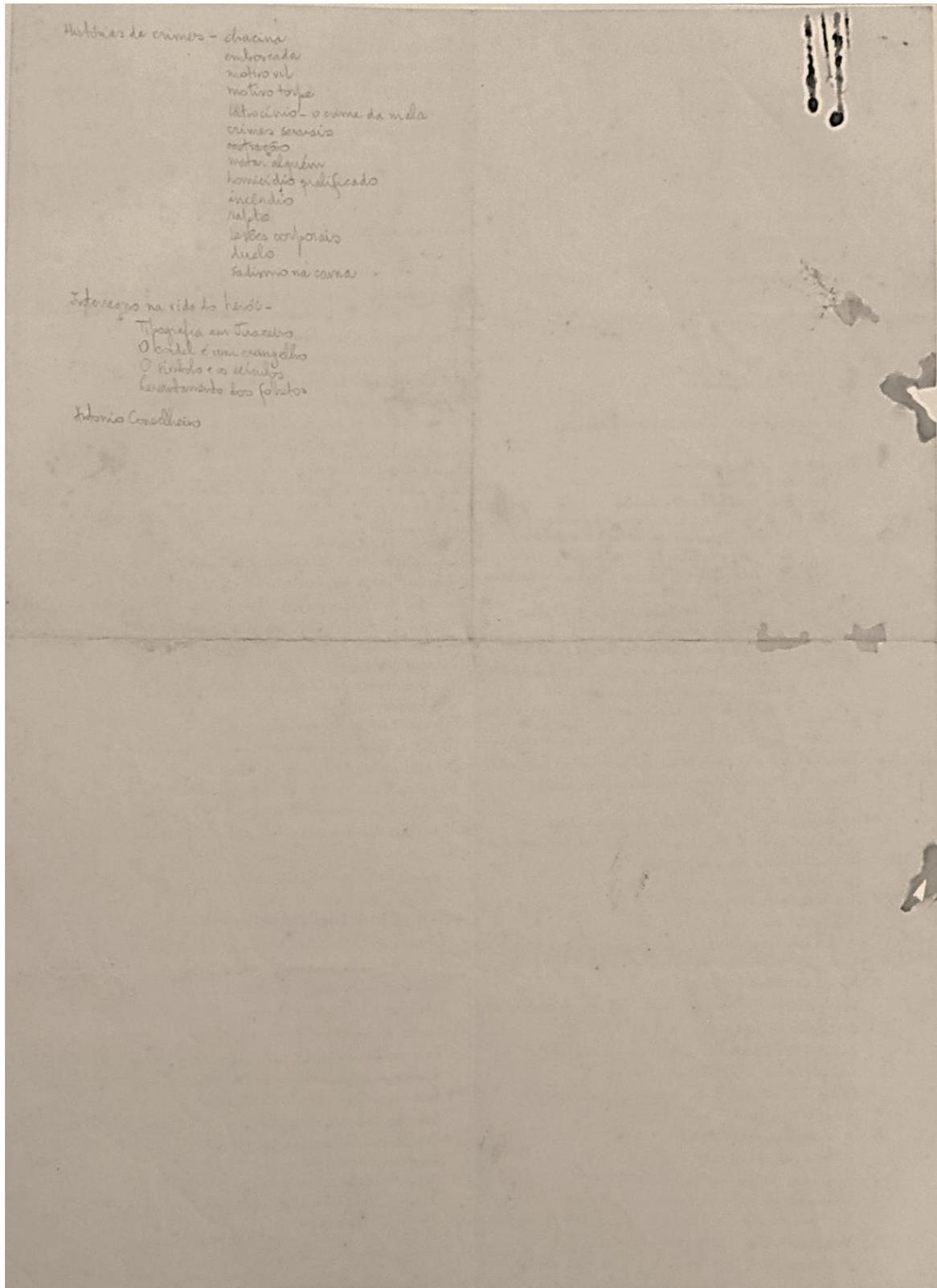
- * Os 4 cachonos do professor
- O herói entra triunfalmente na cidade
- As me as pão norros trincheiras

- Canonização do Pe. Cicero
- Delação: o beijo na face
- Canto de amor a essa América
- Reis do congaço dá entrevista ao J. Nacional

- A última ceia: veneno na madrugada
- Resquisa para sombra erredo
- Salomé lava as cabeças para o museu da Bahia
- O diabo na literatura de bordel

- América mostra
- Cerimônia oficial de culto a campeão
- Fragments do diário do herói na pelva
- Campeão encantado

- Selo de Reis do congaço na festa de Lemnija
- Campeão no céu e no inferno



Fonte: Acervo do Escritor Cearense da Biblioteca de Ciências Humanas da UFC. Fundo G.C; Série: Manuscritos; Doc. 127.

Observemos que o título do manuscrito é “Cronologia” e a sequência dos acontecimentos é organizada, inicialmente, como uma forma de identificar as ações que aparecem no livro. Embora, a sequência não obedeça a uma ordem lógica dos acontecimentos no livro, o ritmo da narrativa existe. Para melhor entendermos como isto ocorre em *Parabélum*, lembremo-nos dos fragmentos analisados na seção sobre a entrevista, quando examinamos os fragmentos “Entre os Doutores 2” e “O herói diante dos espelhos”, cujos complementos foram identificados ao longo da narrativa.

O manuscrito apresenta um plano de escrita em que as narrativas foram diluídas no conjunto de textos de *Parabélum*. Gilmar de Carvalho não montou os acontecimentos da narrativa na perspectiva da angulação da notícia, conforme a orientação proposta pela pirâmide invertida, isto é, numa escala crescente. Porém, ao final do livro, a “Cronologia” reaparece destacada como fragmento, numa sequência onde os acontecimentos são datados numa montagem que tenta recuperar o tempo vivido pelo personagem. Cada parte de *Parabélum*, os quais denominamos “fragmentos”, não correspondem ao que entendemos por “capítulos”, mas podem ser compreendidos como uma solução formal no nível interno da narrativa para “a peça única”, que é *Parabélum*.

Como poderíamos entender a sequência narrativa na “Cronologia”, fragmento final de *Parabélum*? Considerando a análise de Cremilda Medina em nossa reflexão, podemos afirmar que a “Cronologia” seria uma tentativa de o narrador recuperar o momento vivido pelo personagem herói. Em “Cronologia”, os acontecimentos históricos relacionados à política, ao esporte e ao mundo das celebridades, são mencionados como forma de identificação do personagem com o seu tempo e espaço.

Gilmar de Carvalho, ao comentar sobre o manuscrito e a “Cronologia” de *Parabélum* afirma:

Eu tinha uma coisa meio cronológica. Eu queria mostrar um recorte de tempo, eu queria mostrar a continuidade das ações, tinha isso. E eu queria também inseri-lo, ainda mais, nesse contexto do mundo, onde ele tava presente, assim, sabe? Mostrar que, mesmo anônimo, mesmo sem ter nem nome, tenha só “herói”, ele tava sabendo das coisas que aconteciam no mundo, ele tava atento, sabe. (Entrevista concedida por Gilmar de Carvalho no dia 8 de agosto de 2019).

Na descrição dos acontecimentos, o escritor teve o cuidado e a preocupação em organizá-los em datas históricas ao final do livro, mesmo o personagem sendo fictício. O herói, personagem anônimo, tem fundamentação histórica e social, uma vez que sua criação, em parte, está inserida num contexto real. O caráter de anônimo do herói o identifica

também com sua atemporalidade, e isto é mais acentuado quando Gilmar de Carvalho contextualiza o seu personagem nas décadas de 1960-1970, embora no fragmento “Cronologia” as datas estão pontuadas a partir da década de 1930.

Vítor Manuel afirma que a cronologia se junta aos outros elementos na construção da diegese.

A diegese, entendida como sucessão de eventos, comportando um “antes”, um “agora” e um “depois”, é inconcebível fora do fluxo do tempo.

[...]

O tempo da diegese comporta um tempo objectivo, um tempo ‘público’, delimitado e caracterizado por indicadores estritamente cronológicos atinentes ao calendário do ano civil – anos, meses, dias, sem esquecer em certos casos as horas –, por informações relacionadas ainda com este calendário, mas apresentando sobretudo um significado cósmico – ritmo das estações, ritmo dos dias e das noites –, por dados concernentes a uma determinada época histórica, etc. (AGUIAR E SILVA, 1990, p. 745-747).

Vítor Manuel discute sobre o tempo da diegese a partir do tempo que é mais “palpável” à nossa realidade, ou seja, o tempo objectivo, no qual se incluem o calendário e o relógio. A este tempo é agregado um significado que faz parte da cosmologia, o que nos faz observá-lo nas experiências humanas no cotidiano. O tempo objectivo, também denominado de tempo ‘público’, pode ser mensurado, mas a diegese comporta outro conceito de tempo: o ‘tempo politemporal’ que, segundo o mesmo autor, difere do tempo objectivo e do tempo histórico, mas é constituído pela junção destes dois, “[...] num presente que ora se afunda na memória, muitas vezes involuntária, ora se projecta no futuro, ora para e se esvazia”²⁹⁵. Este é o tempo considerado mais fluido, complexo e subjectivo, vivenciado pelos personagens ficcionais. Não é possível medi-lo pela paginação, tampouco coincide com o tempo necessário à leitura de um livro.

Para as duas possibilidades, isto é, paginação e leitura, há inviabilidade, uma vez que a paginação é um elemento variável, podendo ter letras maiores, espaços em branco, etc. Quanto ao tempo exigido para a realização de uma leitura, é variável, pois a velocidade ora aumenta, ora diminui até mesmo para um mesmo leitor.

Vítor Manuel aponta ainda outro tipo de tempo, o “da distância narrativa”, isto é, o tempo em que se situa e se processa a escrita do romance. Este tempo é imediatamente vinculado à voz do narrador e à *focalização* da narrativa, podendo manter importantes

²⁹⁵ AGUIAR E SILVA, 1990, p. 747.

relações com o tempo da diegese e com o tempo do discurso²⁹⁶. O mesmo autor afirma que não há coincidência perfeita entre o desenvolvimento cronológico da diegese e a sucessão dos acontecimentos diegéticos. Aos desencontros da ordem dos acontecimentos da diegese e a ordem narrados no discurso, denomina-se *anacronias*²⁹⁷.

Ao examinarmos, paralelamente, o manuscrito “Cronologia” com o fragmento “Cronologia”²⁹⁸, vemos que neste o tempo da diegese²⁹⁹ comporta “um tempo objetivo”, ou seja, um “tempo público”, mais claramente observado pelo leitor. Nos demais fragmentos, ou seja, nos fragmentos anteriores ao “Cronologia”, recuperamos a sequência, de modo mais imediato, quando observamos o manuscrito. Enquanto neste, não aparecem as datas das fases da vida do personagem herói, a “Cronologia”, ao final do livro, considera o período de 1938-1968, como referência histórica e temporal. Isto é justificado pelo próprio escritor como uma forma de considerar os acontecimentos mais importantes para a mensagem final de *Parabélum*.

[...] eu não podia colocar aquilo tudo dentro do livro. O livro, ele já tem coisas demais, mas você tem que processar e organizar pra não ficar uma coisa muito caótica, que aí ninguém leria, né? Ficaria ainda mais difícil pra ler e ficaria também uma coisa muito excessiva. Então, assim, é como se a Cronologia pegasse pontos interessantes, dos quais o autor poderia ter participado, movimentos e tudo, e que fica a proposta pro leitor vê, até que ponto, ele se encaixaria, que poderia ter feito aquilo: ter ido pra lua, ter feito isso, ter feito aquilo. (Entrevista concedida por Gilmar de Carvalho no dia 8 de agosto de 2019).

Antes de tudo, Gilmar de Carvalho avalia o fragmento “Cronologia”, isto é, as datas relacionadas aos acontecimentos históricos de modo que não se estendesse tanto dentro da própria narrativa. No entanto, vê que não seria possível o leitor ter um ritmo de leitura e até mesmo de compreender a proposta de *Parabélum*, sem a criação de uma cronologia. Em seguida, o escritor justifica o porquê da inclusão da “Cronologia” ao final do livro, que é uma proposta para o leitor encontrar os caminhos de leitura e interpretação.

Entendido como romance contemporâneo, *Parabélum* é uma obra de textura complexa a ser estudada em diversas perspectivas da linguagem. Apontamos, nesta seção, a composição da narrativa relacionada à notícia, mas a análise não se limita a esta possibilidade. Tampouco, buscamos esgotar o tema abordado, até mesmo porque nem todas as ocorrências relacionadas à notícia, foram examinadas em nosso trabalho. Apenas,

²⁹⁶ AGUIAR E SILVA, 1990, p. 750.

²⁹⁷ *Id.*, 1990, p. 751.

²⁹⁸ Fragmento de *Parabélum*, ao final do livro.

²⁹⁹ Sucessão de eventos.

destacamos algumas das situações em que o leitor pode aprofundar sua leitura de *Parabélum*.

Observamos ainda que a mesma obra possui elementos a serem examinados em outras perspectivas históricas da linguagem na perspectiva da linguagem da reportagem, uma vez que o seu ritmo narrativo atende uma angulação interpretativa, abrindo novas possibilidades de leitura.

Renascemos para outras lutas e se preciso negaremos a bandeira que será arriada a meio pau na decretação do luto também negro. E depois outra bandeira negra e captaremos outra estrela que faiscará solitária.

[...]

Dirão que somos românticos porque somos insensatos e imolamos nossa juventude. O diário registra o cotidiano dessa nossa caminhada e reconstitui nossos passos incertos.

Um alçapão nos espreita e nos surpreenderá (somos a pedra miúda disparada de um estilingue, a guerra de guerrilha). Mas outras bandeiras sairão de outros pontos e se encontrarão no coração do país onde fincarão o marco. E hastearão a bandeira negra que tremulará no cerrado. E cantaremos hosanas diante da bandeira negra. (CARVALHO, 1977, p. 172-173).

5 CONCLUSÃO

A pesquisa ora realizada buscou examinar a Entrevista e a Notícia, em *Parabélum*, observando como os elementos estruturais destes gêneros compõem o romance em estudo. Mas, antes de concentrarmos no ponto central da nossa pesquisa, expusemos e discutimos o que nos motivou a realizar o estudo da obra de Gilmar de Carvalho, que foi a doação de seu arquivo pessoal ao Acervo do Escritor Cearense da Biblioteca de Ciências Humanas da Universidade Federal do Ceará, e, em seguida, o trabalho de higienização, catalogação, exploração e divulgação desses documentos à comunidade acadêmica e demais interessados em pesquisar fontes primárias.

A partir dessas atividades, a pesquisa sobre *Parabélum* foi desenvolvida, paralela à leitura da obra ficcional do escritor publicada em livro, dos textos críticos de própria autoria do escritor em jornais, entrevistas concedidas ou realizadas por ele e também de textos ficcionais publicados em jornais, para assim termos uma visão abrangente de sua produção intelectual nos anos de sua formação e também de docência acadêmica. Por isso, no segundo capítulo discutimos sobre as Escolas de Comunicação e os principais acontecimentos que mudaram o ensino e o exercício da atividade jornalística no Brasil, uma vez que Gilmar de Carvalho ingressou no Curso de Comunicação Social da UFC, quando ainda, na Instituição, buscava-se delinear metodologias que preparassem profissionais que atendessem às expectativas das empresas de jornais, mas que isso fosse realizado de forma crítica.

Acrescentamos a essas leituras uma bibliografia que estivesse em sintonia com as transformações, históricas, políticas, econômicas, sociais e culturais do contexto brasileiro das décadas de 1960-1970, porque entendemos que a literatura não pode ser estudada fora de seu contexto de criação. Por isso, no terceiro capítulo de nossa pesquisa, incluímos a leitura de alguns jornais desse período que estivessem em consonância com o tema proposto, mas, ao mesmo tempo, antecipando a discussão de *Parabélum*, aprofundada no quarto capítulo.

Por último, dedicamos o quarto capítulo ao objetivo da pesquisa, onde buscamos reler, nos fragmentos que compõem *Parabélum*, a inserção da Entrevista e da Notícia. Nessa seção, analisamos a obra em duas partes. Na primeira, a entrevista foi estudada não como um gênero textual, mas como possibilidade dialógica, em que entrevistador e entrevistado usam a linguagem de forma interpretativa, não apenas um uso mecânico de perguntas e respostas. A entrevista, em *Parabélum*, põe-nos não somente diante de perguntas e respostas, mas de diversos questionamentos do personagem herói e de suas fragilidades.

Observamos que o discurso de Gilmar de Carvalho é transferido ao seu personagem herói nos fragmentos nos quais a entrevista aparece, levando o leitor a identificar-se também com a narrativa no contexto político, social, cultural e econômico do Brasil dos anos de 1960-1970.

Quanto à notícia, analisamos alguns dos casos noticiados e publicados por jornais, os quais foram arquivados por Gilmar de Carvalho, destacando-se os casos: o suicídio de Aída Curi, Fera da Penha, tragédias que se destacaram nos noticiários, e a morte do jornalista Wladimir Herzog, vítima da ditadura militar dos anos de 1970. O caso do assassinato do estudante secundarista Edson Luís foi examinado a partir da leitura do livro de Zuenir Ventura por não encontrarmos nenhum documento no arquivo pessoal de Gilmar de Carvalho em referência a esse caso. No entanto, o escritor, na entrevista concedida à autora deste trabalho, no dia 8 de agosto de 2019, destacou a relevância destes dois últimos casos na escrita de *Parabélum*, porque expressam o sentimento de opressão e de medo, implantados, no Brasil, pelo autoritarismo do regime militar dos anos pós-64, o que nos permitiu ler e interpretar a narrativa em estudo como uma releitura do real realizada por Gilmar de Carvalho.

A última parte analisada no quarto capítulo, concentrou-se em observar a cronologia do romance tendo, como referência, o manuscrito Cronologia, escrito por Gilmar de Carvalho, e o último fragmento de *Parabélum*, “Cronologia”. Assim, examinamos a estrutura da informação jornalística e como a pirâmide invertida e a cronologia, recursos do discurso jornalístico, são recriadas a partir de uma perspectiva da narrativa ficcional.

Diante dessas possibilidades de leitura, *Parabélum*, 42 anos depois de sua primeira edição, ressurge como um dos símbolos de resistência contra a ditadura militar. Nele estão as histórias dos heróis anônimos que foram presos, torturados, exilados, mortos, fazendo-nos refletir sobre questões tão atuais no contexto histórico e político brasileiro. A epígrafe desta pesquisa, retirada do próprio romance, amplia o significado de herói e o atualiza cotidianamente.

Ao final desta pesquisa, perguntamo-nos: terá valido a pena o sacrifício de tantos heróis? Continuaremos lutando por uma causa que parece estar perdida? Quanto a isto, o próprio romance nos responde. Cada leitor faça sua própria interpretação diante do que foi exposto e discutido.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. O romance: história e sistema de um gênero literário. *In: Teoria da Literatura*. 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 2005. p. 671-786.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do Mundo**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARAÚJO LEMOS, Saulo de. **Expectativas heroicas: mito, história e leitura em Parábélum**. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará.

ARFUCH, Leonor. **La entrevista, una invención dialógica**. 1. ed. Buenos Aires: Paidós, 2010.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *In: Estudos Históricos*. Disponível em <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061> Acesso: 31 jan. 2019.

BARBALHO, Alexandre. **Cultura e imprensa alternativa: a revista de Cultura O Saco**. Fortaleza: Ed. UECE, 2000.

BARTHES, Roland. **Novos ensaios críticos: o grau zero da escritura**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. O efeito do real. *In: O rumor da língua*. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. Trad. Mario Laranjeira. Revisão de tradução de Andréa Stahel M. da Silva. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes).

_____. **Crítica e Verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970. (Coleção Debates)

BELLOTTO, H. L. **Arquivos permanentes: tratamento documental**. 4. ed. Rio de Janeiro: FVG, 2006.

BELTRÃO, Luiz. **A Imprensa Informativa**. Coleção Mass-Media Vol. I. Editor Falco Masucci. São Paulo, 1969.

_____. **Jornalismo Interpretativo: Filosofia e Técnica**. Porto Alegre: Sulina, 1976.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. Trad. José Lino rünewald. São Paulo: Abril Cultural. (Coleção Os pensadores – História das grandes ideias do mundo ocidental).

BÍBLIA. Português. **Bíblia de Estudo de Genebra**. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Tradução de Arthur Nastrovski. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

CAMPOS, Haroldo de. Ruptura dos gêneros na Literatura Latino-Americana. *In: América Latina em sua literatura*. Organização de Fernández Moreno. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CAMPOS, Moreira. **Porta de Academia**. Neuma Cavalcante (coord.) Isabel Gouveia Ferreira Lima (org. e notas). Fortaleza: Edições UFC, 2013.

CANDIDO, ANTONIO. **Literatura e Sociedade**. 8. edição. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 1986.

COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**: escritores jornalistas no Brasil 1904/2004. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DINES, Alberto. **O papel do jornal: uma releitura**. 4. ed. São Paulo: Summus Editorial, 1986.

Dicionario de la Real Academia Española (RAE). Disponível em <https://www.rae.es/>
Acesso em: 12 ago. 2019.

HABERT, Nadine. **A década de 70**: apogeu e crise da ditadura militar brasileira. 3. ed. São Paulo: Ática, 1996. (Série Princípios).

HANSEN, João Alfredo. JOBIM, José. (Org.). *In: Palavras da Crítica*. RJ: Imago, 1993.

LAGE, Nilson. **Linguagem Jornalística**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2004. (Série Princípios).

LIMA, Alceu Amoroso. **Da inteligência à palavra**. Ensaios X. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1962.

_____. **O jornalismo como gênero literário**. Ensaios VIII. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1960.

LIMA, Isabel Gouveia Ferreira. **Conversa atrás da porta**: Moreira Campos colunista. 2010. Dissertação de (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Ceará.

LIMA, Luís Costa. Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil. *In: Dispersa Demanda*: ensaios sobre literatura e teoria. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

LUYTEN, Joseph Maria. **A notícia na literatura de cordel**. 1984. 240 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**: enunciação, escritor, sociedade. 2. ed. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MEDINA, Cremilda de Araújo. **Entrevista**: o diálogo possível. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 1995. (Série Princípios).

MEDINA, Cremilda de Araújo. **Notícia**: um produto à venda – jornalismo na sociedade urbana e industrial. São Paulo: Alfa Ômega, 1978.

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

MELO, Terezinha Alves. **Dizem que os cães vêm coisas: o transitar dos manuscritos**. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Ceará.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. 3. ed. Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2007.

_____. **Cultura de massas no século XX**: o espírito do tempo. Volume I. Trad. de Maura Sardinha. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1975.

_____. **Cultura de massas no século XX**: Volume 2: Necrose. Colaboração Irene Nahoum. Trad. Agenor Soares Santos. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

LEFORT, Claude; CASTORIADIS, Cornelius; MORIN, Edgar. **Maio de 68**: a brecha. 20 anos depois. Tradução de Anderson Lima da Silva e Martha Colleto Costa. São Paulo. Autonomia Literária, 2018.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**. História, Teoria e Crítica. São Paulo: EDUSP, 1997.

PAES, Maria Helena Simões. **A década de 60**: rebeldia, contestação e repressão política. 2. ed. Editora Ática. (Série Princípios).

PENA, Felipe. **Jornalismo literário**. 1a. ed. 1a. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008.

RIZZINI, Carlos. **O jornalismo antes da tipografia**. São Paulo: Nacional, 1977.

RODRIGUES, Marly. **A década de 80**: quando a multidão voltou às praças. 3. ed. São Paulo: Ática, 1999. (Série Princípios).

ROSSI, Clóvis. **O que é jornalismo**. São Paulo: Brasiliense, 2007. (Coleção Primeiros Passos).

SILVA, Carlos Eduardo Lins da. **O adiantado da hora**: a influência americana sobre o jornalismo brasileiro. São Paulo: Summus, 1991.

SOUZA, Antonio Candido Mello e. **Literatura e Sociedade**. 8. edição. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

TODOROV, Tzvetan. A origem dos gêneros. *In: Os Gêneros do Discurso*. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo, Martins Fontes, 1980.

VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

Bibliografia de Gilmar de Carvalho

CARVALHO, Gilmar de. **Pluralia Tantum**. Fortaleza: Gráfica Editorial Cearense, 1973.

_____. **Parabélum**. 2. ed. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2011.

_____. **Parabélum**. Fortaleza: Gráfica Editorial Cearense, 1977.

_____. **Resto de Munição**. 1. ed. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1982.

_____. **Queima de Arquivo**. 1. ed. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1983.

_____. **Buick Frenesi**. Secretaria de Cultura e Desporto: Fortaleza, 1985.

_____. **Teatro Completo**. Fortaleza: SECULT/CE, 2011. (Edições Theatro José de Alencar).

_____. **Patativa do Assaré: uma biografia**. 3. ed. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2017.

_____. **Publicidade em Cordel – O Mote do Consumo**. 1. ed. São Paulo: Maltese, 1994.

_____. **Tramas da cultura: comunicação e tradição**. Fortaleza: Museu do Ceará. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2005.

_____. **A televisão no Ceará: consumismo, lazer e indústria cultural**. 2. ed. Fortaleza: OMNI Editora Associados, 2004.

_____; MESQUITA, João Vianney Campos de. **Estudos de Comunicação no Ceará**. 1. ed. Fortaleza: Edições Agora, 1985.

Periódicos

CADERNOS INTERCOM. Ano I, mar. 1982.

DN Cultura. Fortaleza, 31 out. 1982, p. 4.

Diário do Nordeste. Fortaleza, 21 fev. 1983. Entrevista concedida à Márcia Vidal.

Diário do Nordeste. Fortaleza, 21 de fev. 1983.

Diário do Nordeste. Fortaleza, 22 jan. 1984, p. 2.

Diário do Nordeste. Fortaleza, 24 maio 1987. Suplemento Semanal.

Diário do Nordeste. Fortaleza, 12 set. 1998. Caderno 3.

Diário de S. Paulo. São Paulo, 30 out. 1966. 5.º Caderno, p. 9.

Gazeta de Notícias. Fortaleza, 10 dez. 1972, p. 14.

Jornal Laboratório dos alunos do Curso de Comunicação Social da UFC. Ano III, nº 07 – nov./dez.1982.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 11 out. 1969.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 3 set. 1977. Caderno Livro.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 28 out. 1979, p. 3.

O Povo. Fortaleza, 8 de maio 1977, p. 38.

O Povo. Fortaleza, 19 jun. 1977, p. 30.

O Povo. Fortaleza, 6 set. 1997. Caderno Vida & Arte, p. 5B.

O Povo. Fortaleza, 22 mar. 1997, p. 6.

O Povo. Vida & Arte. Fortaleza, 24 nov. 1991.

O SACO Cultural. Ano I, n. 3, jun. 1976. 1.º Caderno.

O Estado de S. Paulo. São Paulo, 28 out. 1975, p. 21-22.

Suplemento Semanal do Diário do Nordeste. Gilmar de Carvalho: quase uma expedição de resgate. Fortaleza, 24 maio 1987. Entrevista concedida a Floriano Martins.

Tribuna do Ceará. 7 set. 1974, p. 5.

Tablóide TC. Talagada. Fortaleza, 16 abr. 1977. **Tablóide TC.** Fortaleza, 8 jul. 1977. A anti-entrevista. Entrevista concedida à Geléia Geral.

Última Hora. 04 de out. 1969.

Última Hora. 18 out. 1969.

Última Hora. 30 out. 1969.

Filmes:

Deus e o diabo na terra do sol. Direção de Glauber Rocha. Produção de Luiz Augusto Mendes. Brasil: Copacabana Filmes, 1964. 118 mim. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OlgBrV-E0v0> Acesso em: 7 jan. 2019.

ANEXO A – PRIMEIRA ENTREVISTA COM GILMAR DE CARVALHO

Local e data: Biblioteca de Ciências Humanas da UFC

Fortaleza, Ceará 7 de maio de 2019

A entrevista a ser realizada com o professor Gilmar de Carvalho tem como objetivo esclarecer-nos alguns dos questionamentos que surgiram no decorrer do trabalho de organização do seu arquivo pessoal, doado ao Acervo do Escritor Cearense da Biblioteca de Ciências Humanas da Universidade Federal do Ceará em 2009, que no dia 10 de agosto de 2019 completa dez anos de sua doação. Diante da rica oportunidade e da experiência em organizar este arquivo, iniciamos um projeto de pesquisa de Mestrado em Literatura Comparada que, no presente momento, encaminha-se para defesa.

Lídia: - Professor Gilmar, através de sua documentação pessoal, observamos sua predileção pelo jornal impresso e constatamos que esses documentos não se limitam ao que o senhor escreveu e ao que outros disseram sobre o seu trabalho, mas há muitos textos de diversas áreas do conhecimento, que foram escritos por outras pessoas. Na época em que iniciou o arquivamento desse material, o que o senhor pretendia?

Gilmar: - Olha, eu creio que você acertou em cheio, se tenho uma afinidade muito grande com a mídia impressa. Eu sempre sonhei em ser jornalista, um jornalista de jornal impresso. Na minha formação mesmo eu admito, por uma séria de razões, que não vale a pena explicitar, porque seriam muitos detalhes e não valeria a pena objetivamente para o seu trabalho de mestrado. Mas durante a minha formação eu percebi que ficou uma lacuna muito grande em relação à mídia eletrônica, principalmente o rádio e a tevê. A internet vai entrar bem depois. A Internet também não tenho muita desenvoltura, gosto da mídia impressa. Sou apaixonado pela mídia impressa. Quando trabalhei como jornalista, isso me dava muita felicidade. Chegava assim ao ponto, uma coisa meio juvenil, e eu tinha 19 anos quando eu comecei, eu ia pro jornal pra ver o momento em que aquele caderno, aquele material que eu tinha feito ele tava sendo rodado, era quase que assistindo a um parto da minha própria produção. E quando eu trabalhei em agência de publicidade, eu tinha uma afinidade maior também pelos anúncios jornais, de revistas, pelos encartes, pelo material impresso. Eu acompanhava e eu fazia com mais vontade, com mais tesão, com mais sabor esse material

do que o material da mídia eletrônica. Então, quando comecei a juntar esse material, eu não sabia muito bem por que eu tava juntando. Era muito mais uma forma de documentar algumas coisas, era muito mais assim uma espécie de um álbum pessoal, só que, ao invés de ser um álbum de fotografias e de recordações de momentos com amigos, com família, com tudo, eu optei por fazer um álbum, assim, digamos, da minha vida pública. Então, eu comecei a guardar tudo o que eu escrevi, as entrevistas que eu fiz, o material de jornal, as minhas colaborações né, quando chegou já, bem mais recentemente o curriculum *Lattes*, foi que eu me dei conta de ir fazendo aquela digitação das coisas que eu havia escrito, dos jornais, das datas, das páginas que eles exigem, eu tinha mais de quinhentas colaborações com a mídia impressa do Ceará. Então, é muito mais do que eu pensava, né? Esse volume ele foi aumentando muito. Então, é como se fosse um álbum de recordações a partir da minha vida pública. A partir desses recortes que eu fui juntando e fui acumulando em caixas. Esse material começou a ficar muito pesado pra mim. Eu não tinha condições técnicas de organizá-lo, de higienizá-lo, de guardá-lo como ele deveria ser guardado no ar condicionado, com tudo aquilo que a gente aprende com os arquivologistas. Com leituras e com visitas a outras instituições, então, o que que eu vou fazer disso? Mas a minha ideia também não era só me ver livre, porque se fosse só me ver livre, poderia ter jogado no lixo, né? Ter descartado esse material. Eu queria também que esse material pudesse vir pra outras pessoas, que esse material pudesse ficar à disposição de estudiosos, como você, sabe? Os que virão. Então, eu trouxe pra cá. Começou da abertura, da inauguração do Acervo, sou entusiasta pela ideia do Acervo. Acho que a gente precisa se arriscar para melhor porque outras pessoas também façam a circulação, sabe? Eu gostaria muito de ver esse Acervo, assim não como uma cópia, mas nos moldes do Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, de outros grandes acervos brasileiros eu acho que a gente tem competência, tem condições de ter um acervo muito bom, de qualidade aqui. Eu acho que a gente tem a ideia, né? A ideia trazida pela Professora Neuma, que trabalhou no IEB, a Professora Odalice é uma parceira importantíssima, muito sensível e informada. Tem passado muitos bolsistas interessantes e comprometidos por aqui. Então, acho que realmente esteja faltando mesmo, no momento, seja um investimento maior da universidade, o que vai ser difícil nesse momento que a gente vive, onde estão contingenciando orçamentos, cortando e reduzindo, enfim, onde estão querendo sucatear mais uma vez a universidade pública pra que as universidades, as faculdades privadas ocupem esse espaço no mercado. Então, a ideia era essa e eu fico feliz que tem bom material aqui, meus livros, muitos originais, recortes, material de jornal, entrevistas, fitas cassete e eu tô sempre trazendo, eu tô sempre atento,

sempre guardo e isso, de certo modo, também me disciplina pra que eu possa fazer esse repasse desse material que eu produzo. E tenho produzido menos, ultimamente, não por conta de idade, ou não por conta de perda de interesse, ou perda de desejo de interferir na realidade, mas porque os jornais estão em crises, eles mudaram muito, sabe? A Internet trouxe um outro quadro, uma outra cena pra todo esse contexto que a gente vive, então eu sou muito menos solicitado pra escrever pra jornal. Por outro lado, isso não é ruim porque eu canalizo essa minha energia pros meus projetos pessoais, pra os meus livros, pras minhas viagens pelo interior, com o Francisco Sousa, por tudo o que a gente tem feito. Acompanhei o Francisco desde 2002, quando eu o conheci, e eu sozinho desde 1969, quando eu comecei a publicar na *Gazeta de Notícias*.

Lídia: - Quando surgiu a ideia de doar seu arquivo pessoal ao Acervo do Escritor Cearense da Biblioteca de Ciências Humanas? De que forma o senhor selecionou o material a ser doado? Eu acho que o senhor já respondeu à pergunta.

Gilmar: - Eu não selecionei, sabe? A seleção ela vinha sendo feita, eu tinha esse material todo em algumas gavetas, em algumas caixas esse material tava num cômodo da minha casa, que eu chamo de biblioteca. Na verdade, já foi uma biblioteca bem maior. Quando eu me aposentei, eu fiquei com os livros que me interessam mais de perto, que eu posso citar, que eu tenho prazer em reler. Então, assim, quando foi pra trazer pra cá, eu trouxe tudo o que eu tinha. Não fiquei com nada. Tenho um filé pra trazer depois, eu tenho, na verdade, algo que eu gostaria muito de trazer depois, mas não são recortes meus, são os livros que eu li. Então, eu chamo de a minha biblioteca de ficção. A biblioteca que me deu fundamento, que me deu as ferramentas pra que eu fizesse a minha obra de ficção. Então, eu tenho duas estantes, onde estão as Clarice Lispector, os Guimarães Rosa, Rubem Fonseca, Dalton Trevisan, onde estão os poetas brasileiros, naquelas edições bem cuidadas da Aguilar, eu tenho João Cabral, eu tenho Bandeira, tenho Drummond, tenho Vinícius, eu tenho Fernando Pessoa. Então, esse material que foi o material que fez com que eu me jogasse, me lançasse pra literatura, eu gostaria muito de trazer pra cá. Eu não trouxe ainda porque eu queria que esse material ficasse junto. Pra que as pessoas pudessem compreender: o Gilmar leu isso aqui, processou e fez isso aqui. Então, me disseram uma vez que se eu trouxesse, ele seria dividido entre as bibliotecas da universidade, que uma parte poderia ir para o Pici, outra parte ficaria nas humanas, então esse material ele seria totalmente dividido, seria, enfim, ele perderia essa unicidade que ela tem, pelo menos na minha cabeça, e eu não quis fazer isso. Então, espero

que o Acervo tenha uma Sede maior, que tenha um local onde eu possa trazer. Fico devendo esse material ao Acervo.

Lídia: - E será muito bem recebido. Digo, como pesquisadora, que quando a gente começa a ler a sua obra, quando a gente começa também a ler o que o senhor escreveu pra jornal, a gente sente muito essa necessidade de ler os escritores da sua formação. Então, é muito importante o Acervo ter um espaço maior pra acomodar também esses livros.

Gilmar: - E não é muita coisa. São duas estantes pequenas lindas. Inclusive, essas estantes eram do meu pai, acho que ele mandou fazer por algum carpinteiro lá de Sobral, onde ele morava, onde eu nasci, então são duas estantes pequenas muito bonitinhas com as portas de vidro eu gostaria muito de trazer esse material pra cá e, se Deus quiser, um dia vou trazê-lo.

Lídia: - Durante os anos de 1960-1980, com destaque para a década de 1970, observamos que a maior parte dos jornais presentes em seu arquivo são de publicações feitas fora do Ceará. Já nas décadas posteriores, destacam-se publicações de jornais locais. Como o senhor justifica isso?

Gilmar: - Olha, quando eu comecei a escrever e a publicar, eu tava muito interessado em ser legitimado, [em como as pessoas iriam ver o meu trabalho], “olha que escritor interessante que surgiu, olha era mora em Fortaleza, mas o que ele escreve tá antenando com o mundo, com o Brasil, com algumas formas de expressão”. Então, eu trabalhei muito nesse sentido. Por exemplo, o meu primeiro livro, o *Pluralia Tantum*, eu fui buscar para fazer a apresentação o Juarez Barroso, o [Lúcio] Brasileiro, ou Mario Pontes, eu posso tá trocando (risos). Porque Juarez e Mario Pontes são dois escritores, Juarez já é falecido, Mario Pontes vive no Rio de Janeiro, são dois escritores cearenses que tinham um perfil que era um perfil que eu gostaria de ter. Eles eram jornalistas e eram escritores e tinham sido bem recebidos, trabalhavam nos grandes jornais, como o *Jornal do Brasil*, editava [no caso do] Mario editou o Caderno Livros, no *Jornal do Brasil*. Então, eu fui buscá-los. Aí, quando o *Pluralia Tantum* foi lançado, quem escreve a meu respeito é o Agnaldo Silva, que era do jornal *O Globo*, que era amigo do um amigo meu, do Gasparini da Mata, que fez essa ponte. Então, tinham outras revistas de ficção, para as quais eu mandava trabalho, né? Saber que os textos saíram na *Tribuna da Imprensa*. Eu tinha realmente essa preocupação. Hoje em dia, eu tô muito tranquilo em relação a isso porque eu acho que era dum tempo em que a gente se sentia, e se sente hoje ainda, mas bem menos, marginalizado, achava que a produção brasileira de qualidade vinha toda do Sudeste, o que a gente fazia aqui era regional, sabe?

não contava, o mercado não se interessava, as pessoas não iam escrever sobre isso. Então, era quase que uma induta para mostrar que a gente tava vivo e que não era só eu, tinha um grupo de pessoas que faziam Comunicação e que foram meus amigos, meus colegas, a Socorro Trindade, que hoje mora em Natal, o Yehudi Bezerra, que morreu bem jovem num desastre de automóvel, em Iguatu, tinha a Marly Vasconcelos, que não era minha colega de Faculdade, mas era uma amiga desde o final dos anos 60. Então, a gente tinha um grupo bem coeso. O Geraldo Markan, que foi um *flash* grande, uma pessoa muito amiga vinte anos mais velho do que eu. O Geraldo era antropólogo, professor da Universidade, um homem que amava teatro e tinha muita coisa escrita e praticamente o Geraldo era inédito, mas ele quebra o ineditismo com o mundo refletido nas *Armas Brilhantes do Guerreiro*, acho que 1978 e 79, não tô lembrado bem. Então, nós tínhamos este grupo e a gente tava sempre lendo as coisas uns dos outros. Tinha outras pessoas que eram periféricas, mas também faziam parte dessa geração, desse espírito, o Carlos Emílio Correa Lima, e outras pessoas que estavam... o Zaza Sampaio, que é um meu amigo até hoje, mora no Piauí. O Zaza escreveu uns contos, mas assim, a pegada dele era teatro, ele adorava. Então, ele fez várias peças, depois eu consegui reunir as peças dele e a gente lançou. Uma possibilidade que a SECULT deu de lançar essas peças impressas, sabe? Então, acho que era muito isso a gente queria mostrar que a gente tava fazendo alguma coisa que valia a pena.

Lídia: - Durante sua formação em Comunicação Social pela UFC, ainda nos anos de 1960, vários acontecimentos históricos e políticos estavam em evidência, destacando-se a Comuna Estudantil na França e o movimento estudantil brasileiro em 1968. Como o senhor via esses acontecimentos e qual a contribuição deles na sua formação jornalística e como escritor de ficção?

Gilmar: - Olha, eu entrei pra Universidade em 1967, né?, que eu fiz Direito. Em 69 eu presto um outro vestibular pra Comunicação Social, então eu faço Direito pela manhã e Comunicação Social à noite. Em 67, a gente não tinha ainda instalado o AI-5, começa em janeiro, a gente ainda podia dizer algumas coisas e eu lembro, com muito entusiasmo, das passeatas, das marchas, a marcha dos cem mil, no Rio de Janeiro. A gente lembrava como aquilo... era como se o Brasil tivesse dando uma resposta aos militares, uma resposta aos militares, num momento em que os militares não tinham mostrado ainda o que eles seriam capazes de fazer, das torturas, dos desaparecimentos, das mortes que acontecem depois do AI-5. Então, eu lembro que fiz um painel pra Faculdade de Direito onde homenageava, não me esqueço, em 67, o Che Guevara e uma amiga minha, que era bem direitona, ela chegou e

rasgou o painel que estava fixado à parede. Eu não fui, assim, uma vanguarda, eu não dei minha cara pra ser batida, eu não fui preso, eu não fui torturado. Tive uns momentos desagradáveis, que eu falo depois, com relação à minha colaboração com a *Gazeta de Notícias*. Mas eu cheguei a ser, já no Curso de Comunicação, representante estudantil. Fui votado pelos colegas. E era muito interessante. Eu representante da Comunicação, e a representante das Ciências Sociais era uma pessoa, que ainda hoje é, uma pessoa militante, uma pessoa muito coerente, uma pessoa muito da luta, que é a Rosa da Fonseca. Então, nós estávamos juntos porque a Comunicação e as Ciências Sociais funcionavam no mesmo prédio. Eu e a Rosa, talvez, tenhamos conversado pouco ou trocado poucas ideias, mas a Rosa, de certo modo, era uma baliza pra mim, era um referencial de seriedade, de luta, como tem sido até hoje, apesar de discordar de vários pontos do que eles dizem, mas eu não posso negar que são pessoas muito sérias, [trecho inaudível] esse grupo não é um grupo de pessoas picaretas, não é um grupo de pessoas que queiram se dar bem. Eles têm um projeto muito coletivo. Então, eu fui representante estudantil e, dessa qualidade de representante, eu fiquei de dar uma declaração, pra um Jornal, acho que esse material tá no Acervo, *Jornal da UFC*. Aconteceram algumas coisas interessantes porque tinha uns professores muito ligados ao aparato repressivo e ficavam querendo me cobrar, sabe? Uma vez, a Socorro foi presa e um professor me ligou dizendo: “- A sua amiga maconheira ela foi presa, mas eu a liberei”. Eu disse: - Eu não sei de quem o senhor está falando. “- Da Socorro Trindade”. A Socorro Trindade é minha colega de Faculdade, não é minha amiga e eu não sei da vida pessoal dela. Mas ele tava querendo era que eu votasse a favor de uma pretensão dele pra uma próxima reunião do Departamento. Então, não foi muito fácil não, mas deu pra não fazer bobagem, pra não me deixar cooptar, pra não ser usado por essas pessoas de má fé e sair e dizer, hoje, com muita tranquilidade, que fui representante estudantil, durante um ano, no Curso de Comunicação Social.

Lídia: - O senhor falou desses jornais, e eu me recordo de vários em que o senhor participou, inclusive, já depois da sua aprovação no concurso para professor do Curso de Comunicação. O Curso enfrentava dificuldades financeiras e os estudantes, naquele momento, se manifestaram com relação a isso, em busca de melhorias. E uma pessoa que se destaca, num desses jornais, é a Professora Adísia Sá.

Gilmar: - A Professora Adísia é uma pessoa muito importante pro Curso de Comunicação Social da UFC. Acho que muita gente não lembrou disso. Quando o Curso fez cinquenta anos, a Professora foi muito agredida por um grupo de feministas e eu me senti muito mal

porque não era justo o que tava sendo feito com ela. A Professora Adísia, como todo ser humano, tem contradições, tem paradoxos, ela não é o santo que a gente gostaria que fosse, como eu também não sou santo. Tem uma série de problemas, mas a Professora Adísia ela era aquela pessoa confiável. A gente sabia que a Professora Adísia não ia nos entregar na Polícia Federal, não ia telefonar dizendo: “- Olha, o Gilmar tá pensando, tá fazendo isso, cerceiem a liberdade de expressão dele”. Ela nunca faria isso, ela é uma pessoa confiável, ela é uma pessoa amiga da gente. Séria! Amiga da gente na medida que um professor pode ser amigo de um aluno. Não era intimidade [inaudível]. Mas frequentei a casa dela, cheguei, me convidou pra almoço mais de uma vez, conheci a mãe da Professora Adísia, [inaudível], moravam no centro da cidade, na rua Senador Pompeu. E foi ela quem me indicou pra *Gazeta de Notícias*, onde eu comecei a publicar minhas crônicas. Além de querer bem à Professora Adísia, que esse ano tá fazendo noventa anos, eu tenho uma dívida para com ela. Ela acreditou, ela investiu muito, quando eu era uma pessoa jovem [quando viu] um texto que eu fiz pra disciplina dela, ela já me indica pra ser cronista da *Gazeta de Notícias*. Foi algo muito bom na minha vida e aumentou minha autoestima, meu espaço. Foi um antídoto contra os bulliyings que a gente recebe ao longo da vida por ser pobre, por ser preto, por ser gay, por ser um bocado de coisa. A professora Adísia me colocou num lugar onde eu gostaria que ela me tivesse colocado. E eu acho que a Professora Adísia lutou muito pela implantação do Curso, pelas melhorias da qualidade do Curso, pelos laboratórios, pelos concursos. A gente teve um tempo em que as pessoas entraram sem fazer concursos. E eu tive a tristeza e, ao mesmo tempo o privilégio, de entrar na vaga dela, foi quando ela se aposentou, tinha tirado o segundo lugar do concurso, fui chamado, assumi e fui dar as aulas de Ética, que a professora Adísia havia dado durante tanto tempo.

Lídia: - Não sabia desse detalhe. Falando ainda da Professora Adísia, eu me lembro de parte da bibliografia do Curso de Comunicação Social, quando fiz uma disciplina lá, me interessei em ler os primeiros professores dos Cursos de Comunicação no Brasil e fiquei muito impressionada quando peguei um dos livros de Luiz Beltrão e que estava lá o nome da Professora Adísia, como uma das pessoas que lutava pelos Cursos de Jornalismo no Brasil. Estava o agradecimento de Luiz Beltrão, nesse livro, à Professora Adísia Sá, da UFC.

Gilmar: - A Adísia participou também duma edição estágio. Foi um volume chamado *Fundamentos Científicos da Comunicação*. Inclusive, depois, apareceram uns comentários de que alguns teóricos não tinham gostado do livro e tudo, mas era um livro que era possível ser feito naquele momento. A gente, às vezes, exagera e faz umas cobranças de coisas que a

gente nunca poderia estar cobrando, sabe? Então, tava todo mundo começando, nós tínhamos um Curso de Jornalismo em que nenhum professor tinha graduação em Jornalismo, nenhum tinha mestrado, nenhum tinha doutorado. A professora Adísia era filósofa, a maioria dos outros professores eram formados em Direito. O professor José Alcíades Pinto era formado em Biblioteconomia. Eles fizeram o que eles puderam e a gente, ao invés de ficar falando mal deles, a gente complementou nossa formação. Eu fui fazer o mestrado. O meu mestrado, pra mim, era quase como se fosse uma graduação porque muita coisa não tinha pistas. Bibliotecas eram muito ruins, laboratórios não existiam. Então, era muito um desejo de ser jornalista, um desejo de querer fazer um curso superior de jornalismo, mas, na verdade, era tudo muito precário.

Lídia: - A gente observa, ainda nos seus jornais, em entrevistas de estudantes, nos eventos do Curso de Comunicação, a necessidade de uma bibliografia em estudos de comunicação no Brasil. Então, era uma coisa que realmente ainda tava ainda bem no começo. Eu me lembro de que um desses jornais falava da necessidade de se traduzir textos de estudos em comunicação. Tem um livro organizado pelo senhor e o professor Vianney Mesquita.

Gilmar: - É. *Estudos de Comunicação no Ceará*, de 1985. Alguns artigos e ensaios do professor Vianney e outro tanto de estudos e ensaios meus. Foi um trabalho pioneiro, sem a gente saber. Cheio de lacunas, cheio de problemas. Não tinham informações que possibilitassem... Não rejeito nenhum dos livros [publicados]. Tudo o que fiz e faço [inaudível], se posso reviso em outros trabalhos [inaudível]. Um outro trabalho desse primeiro momento, que gosto muito, antes de sair pro mestrado, [é] *A televisão no Ceará*. Um livro que eu gosto muito. Esse trabalho foi encomendado pela SECOM, Secretaria de Comunicação, pelo Governo do Estado. Eu tinha um mês pra fazer o trabalho. Então, durante três semanas eu fui preparar a técnica, entrevistei as pessoas. Eu conversei com a Neide Maia, com a Karla Peixoto e várias pessoas que me ajudaram muito e eu ia pra ler os jornais e o que diziam da programação da TV. Tive acesso ao acervo do fotógrafo Leocácio Ferreira. O fotógrafo tinha morrido, mas o filho vendeu pra o Estado os direitos e [permitiu que eu utilizasse] o que eu quisesse. Então, esse livro eu gosto muito dele. Durante três semanas eu pesquisei e durante uma semana eu escrevi. É uma coisa meio maluca, mas isso vem também da minha formação em Jornalismo. Eu escrevo muito rápido. Às vezes, eu até nem digo o quão rápido eu escrevo porque isso pode depreciar o trabalho da gente. É uma questão rápida, sabe? Faço cem reais num texto (risos). Eu gosto, acho que ele é bem [trecho inaudível]. Ele não tem assim um referencial teórico, como teria um referencial teórico, se a

gente não tinha (risos)? Era um trabalho inaugural da TV no Ceará. Depois, escrevi outros trabalhos. Lembro que orientei uma dissertação de mestrado na História, da jornalista Ana Quesado, [sobre] a TV Ceará, interessante. E orientei uma dissertação da professora Bete Jaguaribe sobre a Rádio Dragão do Mar, também no mestrado da História. Então, eu gostava muito dessa parte da História do Jornalismo Brasileiro. Eu fui professor de uma disciplina, da qual a gente não tinha nenhum livro, chamada História do Jornalismo Cearense, eu levava convidados e a gente falava dos jornais, das publicações, tentava recuperar momentos importantes do jornalismo cearense.

Lídia: - Na leitura dos jornais arquivados pelo senhor, encontrei uma alusão a um trabalho seu que havia sido publicado em livro junto com uma coletânea de trabalhos. Se não me engano, foi um curso de especialização oferecido pelo professor José Marques de Melo.

Gilmar: - É. Na USP. “O Jornalismo cearense hoje”, né?

Lídia: - Sim. É algo mais voltado para aquele momento. Um panorama do jornalismo no Ceará, mais ou menos isso.

Gilmar: - Aquele foi um texto ... Eu fui fazer esse curso, não era uma especialização. Era baixa especialização. Era um curso de aperfeiçoamento para professor de jornalismo. Daqui, do Ceará, eu fui e o professor Vianney também foi. Lá, eles pediram alguns textos e todos nós fizemos os textos e eles selecionaram o meu para fazer parte dessa publicação. É a primeira publicação que eu tenho assim séria com selo da USP, né? (risos). Porque antes, eu tinha tido o livro com o professor Vianney e *A televisão no Ceará*. Eu tenho só um exemplar. Eu morro de ciúmes desse exemplar (risos).

Lídia: - E eu consegui encontrá-lo na Estante Virtual. À época, eu anotei imediatamente o título, procurei e encontrei o livro. Eu o tenho também (risos).

Gilmar: - Se eu perder, pego o seu emprestado (risos).

Lídia: - Inclusive, quando eu fiz uma disciplina no mestrado do Curso de Comunicação, eu coloquei esse livro na apresentação de um trabalho que fiz, sobre os estudos de comunicação no Ceará.

Lídia: - Em 1969, o senhor realizou sua primeira viagem ao Rio de Janeiro, ano em que aconteceu o IV Festival Internacional da Canção, tendo como vencedora *Gotham City*, de Jards Macalé/José Carlos Capinam, inclusive o senhor arquivou alguns registros publicados

em jornal sobre o evento, o que demonstra o seu interesse pela MPB desse período. Há alguma relação de sua viagem com o IV Festival?

Gilmar: - Não, eu não fui ver o Festival. Eu, na verdade, aproveitei muito bem essas viagens. Eu vi muitas peças de teatro, muitos filmes, que na época eram difíceis em Fortaleza. Sobre Godard, sobre o cine midiático, como a gente chamava à época. Mas ficava hospedado na casa de uma tia minha, aliás viva ainda, maravilhosa, aos noventa e cinco anos. Ela morava em Bonsucesso, no subúrbio. Ficava meio difícil fazer algumas coisas. Então, as peças de teatro eu via, geralmente, as vesperais e tinha um dia na semana, se não me engano, quinta-feira, que as peças passavam à tarde. Então, eu ia à tarde, porque depois eu saía, no começo da noite, pegava o ônibus e ia pra casa. Ao Festival, eu não fui. O meu interesse maior é porque eu comecei a escrever na Coluna Balaio sobre a MPB. Então, eu queria ter muito material sobre a Música Popular Brasileira pra poder escrever. E comprava muitos discos, discos do Caetano, discos do Chico Buarque, discos do Gilberto Gil, Milton Nascimento. Eu tinha, tenho ainda, hoje não são mais os vinis, eu me desfiz deles, infelizmente, mas eu tenho uns três mil e quinhentos CDs da Música Popular Brasileira, como a gente chama, quase toda! Na sua maior parte. Eu queria só fazer um reparo: essa não foi a minha primeira viagem ao Rio de Janeiro. Minha primeira viagem foi em 1968 e em 69 eu fui novamente. E fiz esse circuito. Eu vi *Roda Viva*, do Chico Buarque, [trecho inaudível], eu vi *o Cemitério de automóveis*, em São Paulo, do [Fernando] Arrabal, eu vi muitas montagens importantes. Cheguei a ver [trecho inaudível], mas eu vi tudo o que havia de importante para o teatro brasileiro. Comprei muitos livros. Em 69, foi quando comecei a ler a Clarice Lispector, comprei *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, [trecho inaudível]. A minha ligação com o jornalismo eu [herdei do] meu pai. O meu pai era leitor frequente de jornais, habitual. Ele assinava jornais do Sul. Não nas empresas jornalísticas, mas nas bancas, reservava os exemplares e eu, criança, tinha acesso ao *Jornal do Brasil*, ao *Correio da Manhã*, ao *Globo* e alguns jornais de São Paulo, como o *Diário de São Paulo*, a *Última Hora*, que ele gostava muito. A *Última Hora* praticamente se acabou com o golpe de 64, desmantelaram o jornal. As pessoas foram presas, extirpadas. O Antonio Callado era um jornalista que era escritor, sabe? Eu tive sempre esse paradigma do jornalista escritor que eu gostaria de ser. Até tenho uma foto com o Antonio Callado, quando ele veio a Fortaleza lançar *Reflexos do baile*, era o que eu queria ser, jornalista escritor (risos). E o Antonio Callado foi um dos poucos jornalistas brasileiros proibidos, pela ditadura, de escrever nos jornais, foi quando ele passou a se dedicar mais à literatura.

Lídia: - E essa sua ligação com o jornalismo ela começa ainda na escola, né professor?

Gilmar: - Começa. Eu colaborei com um jornal, o *Alvorada*.

Lídia: - Mimeografado?

Gilmar: - Mimeografado, lá do tempo do [colégio], acho que não era nem Santo Inácio ainda, era Cristo Rei, em 60 ou foi em 61, eu colaborava com esse jornal. E, depois, eu publiquei um poema, não tô lembrado do ano que meu pai levou pra um escritor [trecho inaudível] para ver se valia a pena. Ele era muito cuidadoso (risos), não entrava nessa no início não, sabe? Se tiver bom, a gente publica (risos). Acho que foi no jornal da Aliança Francesa.

Lídia: - Ah, sim! É uma revista da Aliança Francesa.

Gilmar: - É uma revista. Era uma revista muito precária, mimeógrafo também (risos).

Lídia: - Mimeógrafo também (risos). Eu lembro dela!

Lídia: - Falando de sua formação acadêmica em Comunicação. Em 1965, foi criado o Curso de Comunicação Social na UFC, onde o senhor colou grau em 1972, e se tornou docente em 1984. Na sua concepção, o que houve de mudança no jornalismo cearense após a criação desse Curso na UFC?

Gilmar: - Olha, o Curso ele vai me dar muita coisa porque ..., não que eu seja contra, ou que possa parecer que eu tenha uma atitude elitista, mas as pessoas eram preparadas e [entravam] nos jornais fazendo Letras, ou faziam Direito... Ali, na verdade, aprendiam a escrever pro jornal. Nós tivemos jornalismo da melhor qualidade, de diversas formações, com formação, dentro da própria redação, mas acho que os tempos começaram a exigir um outro perfil de profissional, sabe? Um profissional que já chegasse pronto no jornal e que não ficasse à mercê. Nem sempre tinha alguém que ficaria à disposição daquela pessoa pra tirar dúvidas, pra esclarecer, pra ensinar como é que escrevia. Porque tava todo mundo muito ocupado, não dava pra parar, pra acompanhar uma pessoa que tivesse boa vontade, mas que tivesse começando. Então, acho que era uma coisa até meio que do capitalismo, que queria já as pessoas prontas, que chegavam, já sentavam e já estavam fazendo o que tinham que fazer. E o jornalismo vinha de um salto, ou esse salto, na verdade, ele se dá junto com a formação dos cursos de jornalismo. Junto a implantação dos cursos de jornalismo, nós passamos a ter uma aquisição de um equipamento mais sofisticado, que era o offset, e a composição a frio. Eu alcancei, na *Gazeta de Notícias*, o cata-cata, aquelas caixinhas com os

tipos, então ia formando. Pegava o A, o B ou C e iam formando a palavra que você queria. Depois, isso já tava em desuso, quando eu comecei, mas ainda alcancei. E alcancei a linotipo, que são aquelas máquinas grandes, pesadas e perigosas. Elas tinham caldeiras, aquele material era fundido e, enquanto os gráficos iam escrevendo a linha, aquela textura de metais, em ebulição, elas desciam e preenchiam aquelas cavidades e formavam as letras. Então, a gente vai ter, no final dos anos 60, uma mudança com esse offset. A gente vai ter uma valorização das fotografias, a gente vai ter um outro tipo de impressão. Os clichês eram muito ruins, eles eram feitos com ácidos e corroíam. Através do processo fotográfico, o ácido vinha e corria [trecho inaudível] e você tinha uma pálida ideia do que que era aquela pessoa que havia sido fotografada. Era muito ruim. Então, a gente podia trabalhar melhor, diagramar melhor, visualizar melhor, ler melhor e esse processo ele se dá assim, passo a passo, com a formação dos jornalistas e a gente vai ter uma forte influência também da TV, no final dos anos 60, e a gente, aqui no Ceará, vai ter, em 1964, a entrada das agências de publicidade. Então, o momento é de muita ebulição e quando eu entro pra fazer jornalismo, em 1969, a gente vai passar a ler McLuhan e o McLuhan fala coisas que hoje são absolutamente naturalizadas, convive com isso, você sabe o que hoje significam. Mas, na época, tinha um ar de ficção científica. O MacLuhan fala de uma aldeia global, o que é uma aldeia global? Aldeia global é o que a gente vive hoje, né? Esses mercados que produzem, que são feitos em vários lugares, que juntam [trecho inaudível] e assiste também à idade da Internet e às redes sociais, que conectam com o mundo. Então, na verdade, a gente trabalhava com conceito, mas a gente só veio saber o que era bem mais recentemente, né? (risos). O MacLuhan realmente era um grande teórico nesse primeiro momento e eu tinha uma certa dificuldade com MacLuhan, porque achava que [ele] era muito funcionalista, ele pegava muitos meios técnicos, mas onde é que ficava o social, onde é que ficavam as contradições, onde é que ficavam essas questões, sabe? Enfim, não dá pra você resolver o problema da comunicação só apenas com o aparato técnico, com o aparato tecnológico. Você precisava ter o suor, o calor humano, a angústia, a alegria...

Lídia: - A parte mais humana do trabalho.

Gilmar: - A parte mais humana do trabalho não era muito tratada por ele. Tava muito deslumbrado com as tecnologias, que estavam já em vigor e com as que viriam. Então, eu acho que o momento era esse, sabe? A gente tinha realmente um teórico. Se a gente for pensar um pouco mais pra trás, tivemos uma contribuição maravilhosa, pras comunicações, não exatamente só pra o jornalismo, com a Escola de Frankfurt. A Escola de Frankfurt foi

muito importante. Tem o texto “A reprodutibilidade”, do Walter Benjamin, é um texto fundamental, você não pode passar sem ter lido aquele texto. Pra você enfrentar outros teóricos sem passar pelo Walter Benjamin. Então, começam com a Escola de Frankfurt, aí tivemos essa contribuição que você falou, há pouco, de muitos brasileiros, querendo escrever, querendo deixar uma marca e isso também foi importante. E o MacLuhan surge, no final dos anos 60, é tudo muito curioso e tem essa junção, que a gente tenta fazer um jornal com mais atualidade. No começo dos anos 70, a gente já tinha as Redes nacionais. [Trecho inaudível] tivemos, o que foi também, uma construção da Ditadura, essas Redes [trecho inaudível]. Então, tudo isso vai formando esse caldo e a gente vai ter, realmente, um momento de muita ebulição. Hoje, a gente vive um momento muito paradoxal, que é um certo esvaziamento da mídia impressa. O mundo não tá sabendo muito pra onde ir, mas tem muito espaço. Não tô falando como profeta, tô falando como estudioso, nós temos muito pra onde levar a mídia impressa, sabe? Não vai se esgotar nunca porque ela...não vai poder competir com a instantaneidade da internet e de outras mídias, mas ela pode aprofundar as questões, ela pode fazer grandes entrevistas, grandes reportagens, de você ir buscar o conteúdo e não o furo. O furo não existe mais. Você vê um jornal impresso e, no outro dia, você acha que é uma coisa muito velha porque as manchetes todas você viu à noite na TV e todas você viu no final da tarde na internet (risos).

Lídia: - É essa a impressão que a gente tem.

Gilmar: - É. Eu fui outro dia levar minha cachorrinha pro veterinário e vi um jornal e eu comecei a abrir e fui ler e disse: esse jornal não é de hoje. E era do dia! A minha sensação era que o jornal era de um ou dois dias atrás.

Lídia: - Professor, voltando à questão dos jornais no seu arquivo, há dias que estou me lembrando, observei que tem também muitos jornais de pequeno porte. Eu não entendi direito o que seria o *Bazar & Patota Divina*. Tem uma lista, como se fosse uma lista de pequenos depoimentos de pessoas que leram o *Parabélum*. Eu queria que o senhor falasse o que foi o *Bazar & Patota Divina*.

Gilmar: - Olha, a Patota Divina era uma expressão criada e muito usada pelo Cláudio Pereira. O Cláudio Pereira foi um grande animador cultural da cidade, uma pessoa muito interessante, irrequieta, que sofreu um acidente e ficou paraplégico em 1970 ou 1969, morreu há pouco tempo, era casado com a professora Martine Kunz, do curso de Letras da UFC, e o Cláudio era uma pessoa muito brincalhona. Então, ele criou essa ideia da Patota

Divina. A Patota Divina ela fazia algumas promoções e tinha a festa da Queda da Bastilha, onde as pessoas se jogam no chão, no dia 14 de julho (risos), escolhia a garota cultural. Até a Isabel Lustosa foi garota cultural, escolhida pela Patota Divina. Então, é uma publicação onde colocam várias... acho que é o meu livro e o do Roberto Aurélio Lustosa da Costa, são dois livros que tem várias pessoas comentando. Era uma forma assim de a gente ter aquele material quando fosse para algum lugar para distribuir. Era uma coisa muito daquele momento [trecho inaudível], hoje eu estou no Instagram, a maioria das pessoas está no Facebook, né? Fazendo propagando dos seus livros.

Lídia: - Eu li um outro também que foi bem no comecinho dos anos 70, que era o *Curtição*.

Gilmar: - *Curtição do Guto*, do Guto Benevides. É bem interessante. O Guto, a atividade mais recente dele, dirigia a TV Ceará e ele, quando saiu, voltou ao Governo, substituíram o Guto, ele me chamou pra ajudá-lo a fazer um livro da experiência dele na TV Ceará e eu o ajudei a planejar. O Guto escreve bem, ele que escreveu o livro. Eu só fui, digamos assim (risos), um orientador do texto dele. No dia em que o Guto se casou, quem fez a coluna dele fui eu porque ele tava em lua de mel e eu fiz a coluna dele (risos). A *Curtição do Guto* era no jornal *O Estado*.

Lídia: - Diante da atual situação política do nosso país, como o senhor avaliaria a imprensa brasileira?

Gilmar: - Eu acho que a imprensa brasileira tá muito retraída. Ela teve a dignidade de não fazer... tô falando da mídia impressa, a *Folha de S. Paulo*, *O Estadão*, *O Globo*, não tô fazendo apologia ao governo Bolsonaro, mas acho que podiam ser, talvez, mais crítica em algum momento, acho que deixa passar algumas coisas é como se tivesse um *modus operandi*, de não atacar muito, mas às vezes ataca, em outras vezes se calam. Enquanto que o SBT e a Record, eu vejo apoiar e ser o porta-vozes do jornalismo chapa branca, o que é muito paradoxal porque era tudo o que o atual presidente dizia que não queria e é isso e ele aceita. Vai ao Programa Silvio Santos dizer que não tomou Viagra, né? Não dá pra entender muito bem.

Lídia: - Professor, na sua opinião, o brasileiro ainda é influenciado pelo que a televisão mostra, no que diz respeito à notícia e ao consumo?

Gilmar: - Eu acho que sim, mas não tanto como era, sabe? Eu acho que a internet vai criar um outro quadro. As redes sociais são importantíssimas. É bom a gente não esquecer que

esse presidente foi eleito pelos *fake news*, pela rede de mentira, pelos robôs que ficavam detonando e inventando histórias. A TV teve um papel muito tímido nessa última eleição presidencial brasileira. E acho que a crise da mídia impressa é mais acentuada, mas a crise da TV também tá instalada. Chegamos a ter umas situações muito curiosas, como final de novela com 99% dos televisores ligados na *Globo* pra assistir *Cavalo de aço*, *Irmãos coragem*. Hoje em dia é impossível pensar nesses números. E a gente tem uma pulverização e tem uma coisa que, talvez no momento, a gente esteja ainda muito incomodado, um certo mal-estar, há muita grosseria nas redes sociais, alguns surtos, há muita baixaria. Mas tem um lado muito bom, que é de pessoas que não querem ser mais apenas receptores, elas querem ser produtores de conteúdo, elas querem emitir. Então, as pessoas estão cada vez mais se mostrando, falando tudo, rompendo. Nós vamos ver que temos a necessidade de ter um código de ética, de uma legislação, não falo de censura, falo de que alguns excessos não podem ser ditos. Você não pode dizer algumas coisas que a gente encontra nas redes sociais porque existe uma legislação que tipifica calúnia, injúria, crimes contra a honra, a privacidade de algumas pessoas é muito invadida. Temos muitos problemas, mas, apesar de todos os problemas que estamos vendo, a gente vê com muito otimismo essa fragmentação e essas pessoas gerando conteúdo.

Lídia: - Então, o senhor acha que houve uma democratização com relação à informação?

Gilmar: - É. Eu acho que um pouco na marra. Acho que não houve assim um pressuposto [trecho inaudível] as pessoas passaram a ocupar um espaço nas redes sociais e passaram a ter os seus canais, a falar e a dizer as coisas, e a xingar e agredir outras. As pessoas querem protagonismo, não querem mais ser massa de manobra, não querem ser mais coadjuvantes desse processo.

Lídia: - Durante a leitura e catalogação dos jornais de seu arquivo pessoal, observamos que o senhor arquivou diversos tipos de publicações que têm entrevistas e artigos sobre a sexualidade no Brasil entre os anos de 1960-1990, tema explorado pelas revistas masculinas, pelo cinema e pela literatura erótica. Qual sua crítica com relação a este tipo de material? Eu fui observando, durante a leitura, que o senhor vai arquivando não apenas conteúdos sobre política, educação, história e memória...

Gilmar: - Tem muita coisa sobre arte, matéria sobre Picasso. Tem muita coisa que ia juntando, coisas que eu achava que podia usar depois.

Lídia: - Então, observei que tem vários artigos sobre a questão da sexualidade. Um dos primeiros artigos que li foi publicado no final dos anos 60, pelo *Jornal do Brasil*, sobre o movimento estudantil e a liberdade da sexualidade, que parecia ter uma repressão maior.

Gilmar: - [trecho inaudível] durante a ditadura, é uma coisa meio ambígua. O problema que quem reprimia a sexualidade ela fomentava a pornochanchada. Então, a gente não sabia como que era, quais eram os critérios, mas eu acho que a gente vai ter, a partir do final dos anos 60, com *O Pasquim*, a gente vai ter uma maior liberdade, apesar de *O Pasquim* ser um jornal muito machista, a gente vai ter uma maior liberdade de expressão. A palavra “bunda” não podia sair nos jornais, havia uma ética muito mais rígida e, ao mesmo tempo, muito mais hipócrita, porque são palavras que a gente diz no dia a dia. Então, eu acho que tive essa curiosidade de ir juntando as coisas. Pensando bem, olhando pra trás, as coisas começam a mudar mesmo no final dos anos 60 e, em relação, ao homoerotismo e a homo afetividade, depois do *Lampião*, em 1978, um jornal editado no Sudeste, do qual eu era correspondente no Ceará.

Lídia: - Eu lembro de ter lido, dos anos 90, um artigo do Lira Neto, publicado no jornal *O Povo*, sobre uma leitura que se fazia com relação às revistas masculinas, que vinham dos Estados Unidos, e fiquei pensando nessa questão, nesse modelo de revista que chegava ao Brasil, esse tipo de consumo, num cenário em que havia certa repressão pra umas coisas e outras não.

Gilmar: - Era. Mas mesmo nas revistas masculinas ainda havia o recurso que colocavam umas tarjas, umas bolas pretas em cima da genitália...

Lídia: - Fotografadas da cintura pra cima...

Gilmar: - Nos seios colocavam também... Só vai mesmo abrir de vez depois de 84.

Lídia: - Edgar Morin, em *Cultura de Massas no Século XX*, afirma que a tríade de consumo da sociedade de massa era a casa (lugar de conforto, bem-estar e *status*), o automóvel e a televisão. Repensando esta afirmação, como o senhor reconheceria uma nova tríade de consumo no contexto brasileiro atual?

Gilmar: - A casa, o celular, e o celular (risos).

Lídia: (risos)

Gilmar: - O *smartfone* passou a ser tudo, porque é rádio, é TV, é gravador, é jornal é cinema...

Lídia: - é câmera...

Gilmar: - é câmera é tudo. E isso é só um arremedo do que virá. Imagina o que vai vir daqui uns tempos.

Lídia: - É verdade!

Lídia: - O sr., como criador de ficção e como jornalista crítico, nos daria a sua opinião a respeito da produção literária no Brasil, nos últimos anos, na ficção narrativa e na poesia?

Gilmar: - Eu acho que na contemporaneidade, dos autores vivos, do movimento que a gente tem pós Clarice, que morre em 77, pós Rosa, que morre antes. Eu penso que a gente tem uma ficção muito voltada pro cotidiano, coisa muito coloquial e que não tem uma experimentação mais de linguagem. Eu gosto muito dessa ideia de empurrar a linguagem pra um outro limiar, sabe? A literatura ser essa ferramenta que empurra a linguagem pra outros limiares. Aí a gente vai ver umas coisas que parecem tão bobas. Comecei a ler alguns autores pra me sentir mais informado e desisti. Prefiro ler os autores que já conheço e continuam me dizendo coisas, me mostrando coisas mesmo depois de ter lido tantas vezes aqueles textos. Talvez, a última poeta tenha sido Ana Cristina César, que me interessou, que comprei livros [trecho inaudível]. Tem outras pessoas que não consigo me interessar muito não. Uma literatura muito blogueira, sabe?

Lídia: - O senhor acha que o *bestseller* ainda faz sucesso?

Gilmar: - Não. Faz não. Tem algumas pessoas que gostam de ler os tijolões, aqueles livros, mas acho que hoje se encontra um outro tipo de bestseller, uns livros com uma pegada mais jovem, como se fossem feitos pra jovens, mais descolados, mais descomprometido. A gente faz uma leitura tão descartável [trecho inaudível]. Não coloco isso na categoria da nostalgia não. Eu acho que vem sendo feito coisas boas na dança, pelo grupo do teatro, pelo grupo do cinema. Mas acho que a literatura não tá conseguindo acompanhar. Algumas pessoas insistem: por que você não volta a fazer ficção? Eu tenho medo. Faz muito tempo que eu parei, mais de trinta anos. Um medo de fazer coisa datada, sabe? Vintage. Uma coisa fora do lugar, fora do mundo, fora do tempo.

Lídia: - Então, de alguma forma, o senhor ainda se preocuparia com a crítica daquilo que o senhor escreveria? Se seria bem aceito ou não?

Gilmar: - [trecho inaudível]. Digo até publicamente que eu não escreverei mais ficção. Não tenho mais vontade de escrever ficção. Uma outra realidade me seduziu, talvez pelo fato de eu ter uma formação em jornalismo. Eu tenho mais satisfação em mexer com os rabequeiros, [trecho inaudível] com as doceiras, com a pessoa que faz tapioca, com a pessoa que faz santo, com uma pessoa que toca sanfona. Estou preocupado sabe, com esse mundo de falsas celebridades, tô muito mais preocupado em registrar os anônimos. Neles, talvez, esteja uma contribuição mais sincera, mais forte.

Lídia: - Professor, agradeço demais os seus esclarecimentos, foi um momento que passou tão rápido. Estamos há mais de uma hora conversando e nem senti. (risos)

Gilmar: - Nem eu! (risos)

Lídia: - O senhor gostaria de acrescentar mais alguma coisa nesse momento?

Gilmar: - Lídia, eu queria que você ouvisse o que eu disse, que você visse o que tá faltando e a gente voltar a conversar. Gostaria de colocar o máximo possível a sua disposição, não no sentido de controlar o que você vai escrever, mas no sentido de ter com você uma generosidade que algumas pessoas tiveram comigo. Eu também recebi muitas respostas, muitas pessoas dedicaram momentos seus pra mim. Eu acho que a vida é uma troca. Não tô lhe dando nada, não tô lhe cobrando nada. Tô retribuindo o que outras pessoas fizeram por mim. Eu queria que você visse o que que falta. O seu trabalho sempre vai ter lacunas, todos os trabalhos têm lacunas, mas vamos tentar fazer com que sejam poucas, já que estou aqui e posso conversar com você (risos).

Lídia: - Com certeza! Em outro momento, quero marcar uma entrevista para falar mais do livro. Porque essa entrevista é mais pra o que eu fiz até agora. Então, eu não toquei muito no livro porque vai ter um capítulo especial pra ele. Só mais uma pergunta: eu queria saber se o senhor me permite e autoriza a transcrição dessa entrevista para eu colocá-la ao final da dissertação.

Gilmar: - Autorizo. Agora, eu acho que é muito *Parabélum*. É uma overdose de *Parabélum*. Vou falar do *Parabélum* na Bienal do Livro de novo. É um livro tão distante de mim.

Lídia: - Eu não vou cansar o senhor com muitas perguntas (risos).

Gilmar: - Não! Tudo bem! Eu converso com você sobre outras coisas do *Parabélum*. O problema é que não tem mais nada pra dizer de diferente.

Lídia: - Porque na Bienal passada também teve uma participação sua.

Gilmar: - Foi. Eu acho que já não sou um autor de um livro só, sabe? As pessoas gostam muito do *Parabélum*, eu gosto mais do *Artes da Tradição*, gosto mais do Moisés Matias de Moura (risos).

Lídia: - Professor, muito obrigada!

Gilmar: - De nada! (risos)

ANEXO B – SEGUNDA ENTREVISTA COM GILMAR DE CARVALHO**Local: Biblioteca de Ciências Humanas da UFC****Data: 8 de agosto de 2019**

Lídia: - Professor Gilmar, na entrevista anterior, o senhor comentou sobre um periódico chamado *Lampião*, de 1978. Poderia desenvolver outros comentários a respeito desse jornal?

Gilmar: - Esse jornal ele foi publicado no Rio de Janeiro e eu era o correspondente no Ceará. Talvez, você o encontre, se você colocar o nome completo dele, que a gente chama só de *Lampião*, mas o nome dele é *Lampião da Esquina*. Fizeram até um documentário longo, nos 50 anos dele, sabe. O *Lampião* era um jornal do movimento homossexual. Ele era um jornal bastante politizado. Algumas pessoas envolvidas: o José Silvério Trevisan, que é escritor, o Agnaldo Silva, que hoje é novelista da *Globo*, o Darcy Penteado, que era um artista plástico e já faleceu. Acho que o Darcy foi assassinado, inclusive. Não, tô confundindo, Aparício Basílio é que foi assassinado. O Darcy Penteado... Enfim, outros: Antônio Crisóstomo, que era jornalista, eram várias pessoas do Sudeste que se reuniram pra fazer esse jornal e ele tinha alguns diferenciais. Ele tinha uma pretensão de ser um jornal muito político e não era um jornal, digamos assim, de nus masculinos, de..., não, ele não caía nessa coisa fácil de pegar leitor, qualquer leitor. Era muito essa questão dos movimentos que se organizavam, já nos anos 60, nos Estados Unidos, na Europa. Então, tinha essa pretensão. E eu fui convidado pelo João Silvério pra ser o correspondente, no Ceará, e eu publiquei um conto chamado “As aventuras de Carmem Miranda”, que esse conto tá no livro...

Lídia: - *Pluralia Tantum*.

Gilmar: - *Pluralia Tantum*. E acho que escrevi... Escrevi poucas coisas. Mas era complicado, porque chegar a um ponto de as pessoas, que assinavam o jornal, recebiam o jornal dentro do envelope opaco, para as pessoas não saberem o que era aquilo. Eu fui rechaçado algumas vezes porque eu tentei oferecer os jornais pra algumas pessoas, assim: “- Não quero esse jornal na minha casa, eu tenho filhos crianças, adolescentes”. Era visto assim como uma coisa meio maldita. E o meu envolvimento com ele não foi muito grande, mas foi importante eu ter participado. Publiquei esse conto que circulou bem, nacionalmente, e tava perto de pessoas que representavam uma vanguarda, na época, né, dessas questões, que

enfrentavam essas questões de outra maneira, as questões que ainda hoje são enfrentadas, que há muita homofobia, muita incompreensão em relação a essas questões de homoerotismo, homoafetividade. Nessa mesma época também saíram jornais de mulheres, de mulheres lésbicas, [que] também organizaram e lançaram lá no Rio, São Paulo. Então, era mais ou menos isso.

Lídia: - E a parte dos números, essas edições, elas ocorreram só em 78 ou se estendeu pra mais...o ano seguinte?

Gilmar: - Não demorou muito não. Acho que ele foi até 79, talvez tenha saído uns quinze números, alguma coisa assim. Não teve vida muito longa não.

Lídia: - E a sua participação, durante a vida desse jornal?

Gilmar: - Foi esse conto e outro texto, não lembro bem, acho que “A vida noturna de Fortaleza”, alguma coisa assim.

Lídia: - Tá certo. Então, o senhor não... a sua participação não foi o tempo de duração dele, né?

Gilmar: - Não, foi não.

Lídia: - Foram algumas participações então?

Gilmar: - Só! Duas participações. Eles tinham muitas coisas pra colocar. De certo modo, não é que fizessem um favor de me publicar, mas, assim, me pediram, eu mandei esse conto, saiu bem destacado na ilustração, uma página inteira. Era um tablóide. E depois saiu alguma outra coisa. Eles, que estavam lá no centro das decisões, que brigavam, que enfrentavam... Teve uma época que faziam atentado contra as bancas de revistas, de jornais, botavam bomba nas bancas para não vender esses jornais. Quer dizer, o pessoal que tava lá, o João Silvério e Aguinaldo, todo o pessoal enfrentou essas questões e brigou e tudo. Eu tava muito distante. Mandeí esses dois textos, não foi uma coisa... foi importante, mas não foi nada assim muito marcante na minha vida não.

Lídia: - Ainda com referência à entrevista do dia 7 de maio de 2019. O senhor, ao falar da literatura contemporânea, afirmou que o cenário atual da literatura está mais voltado para o cotidiano. O senhor poderia falar sobre isso?

Gilmar: - Eu acho até que eu fui muito delicado quando eu falo em cotidiano. Eu acho que a literatura se volta muito pras banalidades, sabe. É uma coisa como se fosse uma literatura

meio de *selfs*, assim, a pessoa ... o autor tá sempre se colocando, tá sempre escolhendo em que ângulo ele vai ficar. É uma literatura que tem a ver com Twitter, você tá sempre dizendo pra onde é que você tá indo, que tem a ver com as redes sociais, você sempre tá sempre dizendo o que você tá comendo, o que você está vestindo, com quem você tá saindo, pra onde você viajou. Eu acho assim... não sei, eu tô sendo muito rigoroso, mas a literatura, que tá sendo feita agora, ela não me emociona, ela não me comove, ela não me interessa.

Lídia: - Eu queria colocar outra questão dentro dessa...

Gilmar: - O cotidiano é uma coisa maravilhosa, não dá pra fugir dele. O cotidiano tem a ver com... tudo tem a ver com o cotidiano. O *Ulisses* tem a ver com o cotidiano, [*Em*] *busca do tempo perdido*, do Proust, tem a ver com o cotidiano, sabe.

Lídia: - A literatura não tem como fugir.

Gilmar: - Não, não tem. Aí eu acho que foi uma coisa infeliz minha. Ainda bem que você pergunta pra esclarecer. Não é bem cotidiano. O que eu quero dizer são as banalidades. É uma coisa boba, sabe. Como se fosse um *blog*. Muito descartável também, sabe. Eu acho que ela não trata dos grandes temas da humanidade, ela não trata de ... ela não tem uma proposta de interferir na realidade, ela não tem uma proposta de... não sei. Acho que a literatura já foi mais contestadora, já foi mais revolucionária, já foi mais seminal, mais visceral, acho que, atualmente, ela os títulos, sabe. Vou às livrarias e você vê aquela coisa... aquelas... as coisas mais vendidas são, assim, de blogueiros de blogueiras. É uma coisa que não dá pra ficar. A não ser que essas pessoas estejam usando essas plataformas e essas mídias pra um exercício e depois partam pra uma coisa mais densa. Pode ser que seja isso, né. Vamos torcer.

Lídia: - Professor, como então o senhor vê a relação dessa literatura, que a gente tá comentando, com esses cursos de escrita que têm sido ofertados constantemente. A gente vê isso muito ... essas chamadas em jornais, essas chamadas em Facebook, em Twitter, né. Escrita criativa. Como é que o senhor vê essa questão?

Gilmar: - Olha, eu acho que têm pessoas que podem, realmente, dar um curso de escrita criativa e esse curso pode gerar temas, textos bem interessantes e pode render ... João Silvério sempre ministra oficinas. Já ministrou Funarte, já ministrou em Sesc, já ministrou em escolas de São Paulo e, atualmente, ele ministra na casa dele. São grupos pequenos. Você não pode colocar qualquer pessoa dentro de casa, também você não vai encher a sua

casa de pessoas e..., mas ele faz isso. O Ronaldo Salgado, não é que ele tenha feito isso, mas, assim, ele tem essa preocupação com essa escrita também, ele participou duma ... como professor de uma especialização na Faculdade Farias Brito, sabe. A Socorro Acioli, também é uma escritora de muitos méritos, de uns títulos publicados e tudo. Ela também tenta acompanhar algumas pessoas. Eu não vejo nem como aula, sabe, Lídia. Eu vejo mais como uma tutela, uma curatela. Você tá ali acompanhando, você dá sugestões, você chama a atenção pra alguns pontos, você sugere leituras. É quase como se fosse uma orientação, como a gente chama na academia, né, de pessoas que estão fazendo monografias, que estão fazendo dissertações, que estão fazendo teses. Não acho que seja uma aula. Acho que isso não se ensina realmente. Você dá alguns caminhos. Insere a pessoa na história da literatura, mostra os movimentos, mostra ... sabe, fala das vanguardas, fala dos momentos de censura, dos momentos autoritários e a pessoa vai se preparando pra enfrentar, com as ferramentas dela, com a visão de mundo dela. Você não pode... a não ser que seja uma coisa de encomenda, você ficar dizendo: “Você faça isso, escreva assim”. Isso seria muito ruim você ficar, de certo modo, inibindo o que uma pessoa faria, espontaneamente, pra ficar vendendo receitas, fórmulas, regras e tudo. Mas eu acho que pode ser uma coisa interessante, sabe. Porque, às vezes, a pessoa, que tá ministrando essa oficina, vê coisas que o aluno, entre aspas, não vê, sabe. Ele vê que aquilo pode render mais, ele vê que aquilo é uma boa semente pra você ir adiante. Tem também oficinas de escritas de telenovelas, né. Tem o Agnaldo Silva [que] promove... até que deu um problema dele com os alunos na última novela [trecho inaudível]. Então, eu acho que é isso. Digamos, assim, uma preparação mais próxima e assim mais voltada pra coisa, mais específica, mais direcionada, assim, que a pessoa busca, sabe. Talvez, achando que vai ganhar tempo, que vai queimar etapas, que vai dar saltos. Às vezes, nem dá, mas não deixa de ser uma tentativa.

Lídia: - Professor, por que na primeira edição de *Parabélum* a frase inicial de cada parte do livro está grafada em minúsculas, enquanto na segunda edição, aparece em maiúsculas?

Gilmar: - Eu não tive nenhuma interferência em relação a isso não, Lídia. Isso deve ser, talvez, problema de revisor, sabe? Ou problemas, assim, do editor que, às vezes, quer deixar uma marca dele. Ou, às vezes, ele tem critérios, que não são exatamente os critérios do autor. Então... e a gente já tão cansado no final e até deixa passar, nem olha, nem vê isso, sabe? Tem uma preocupação, assim, de saber que aquele revisor vai ter cuidado, com relação aos erros de regência, de concordância, de grafia, mas assim, esses detalhes, às vezes... eu, hoje, que eu posso me considerar o meu próprio editor, faz tempo que meus

livros sou eu que cuido, sou eu que acompanho o *designer*, sou eu que levo pra gráfica e tudo, assim, aí eu tenho condições de falar melhor por que que eu tomei um partido, por que que eu tomei ou não, por que que eu tomei outro partido, sabe? Mas, em relação ao *Parabélum*, em 2011, aí foi o Armazém da Cultura que fez, eu não saberia te responder por que que colocou com letras maiúsculas.

Lídia: - Eu perguntei, justamente, pra saber se tinha sido uma escolha sua.

Gilmar: - Não, foi não. Nem sabia. Aliás, se você não tivesse feito essa pergunta agora, eu ia... nunca prestei atenção. Vou chegar em casa, vou olhar (risos).

Lídia: - Era pra eu ter trazido o [exemplar que tem no Acervo do Escritor Cearense] pra lhe mostrar (risos).

Lídia: - Sobre as relações da escrita de *Parabélum* com o jornalismo, há alguma influência do Novo Jornalismo dos anos 60, isto é, quanto à subjetividade do escritor na criação do personagem?

Gilmar: - Olha, eu vim sabe do Novo Jornalismo já muito depois, sabe. Em 1960, realmente, eu não tinha... eu sempre fui muito antenado, muito curioso em relação às publicações brasileiras. Nesse momento aí, de final dos anos 60, eu tava lendo muito *O Pasquim*, eu tava lendo muito a imprensa alternativa, eu tava lendo o *Opinião*, eu tava lendo o *Movimento*, tava lendo o *Verso*, eu tava lendo o *Ex*, né, tem uma foto muito impactante do Wladimir Herzog na cela. Então, eu lia muito isso, sabe. Meu jornalismo era muito esse, era um jornalismo de boa qualidade, mas muito político, muito transgressor, muito incomodado com o golpe de 64, mais ainda com o AI-5, sabe. Então, eu dizer a você que... eu vim tomar pé e ler alguma coisa, muito por influência do Ronaldo Salgado, já quando, na década de 80, eu me tornei professor, o Ronaldo, também, veio pro curso [de Comunicação Social da UFC], então, foi quando eu vim ver o Truman Capote, vim ver o Gore Vidal, o Norman Mailer, esse pessoal do Novo Jornalismo, que fazia também uma literatura muito vendável, muito interessante, muito... até... uma coisa a sangue frio, era uma coisa que ... um crime que o Capote acompanhou e tudo, e depois virou um livro muito premiado, e muito elogiado. Só esse livro já segurou o lugar dele na História da Literatura e tudo. Eu não tive esse contato com o Novo Jornalismo antes do *Parabélum*, eu tive depois do *Parabélum*. A revista *Senhor*, que foi uma revista muito importante no Brasil. Ela passou batida. Naquela época da *Senhor*, eu não tinha condições, nem sabia que tinha, a gente tinha uma dificuldade muito grande de acesso à boa parte desse material aqui em Fortaleza. Os livros chegavam porque a

gente tinha bons livreiros, tinha o Luís Maia, da [Livraria] Renascença, o Paulo Batista, da Livraria Universitária, depois, Livraria Mundial, a gente tinha o Aníbal Bonavides, da Ciência...acho que era Ciência e Cultura. O Bonavides era uma pessoa que era ligada ao Partido Comunista e foi preso várias vezes na ditadura. Os livreiros, eles mantinham Fortaleza bem atualizada. Jorge Amado veio aqui, né. A Universidade [Federal do Ceará] trouxe o Sartre e a Simone de Beauvoir. Nós tínhamos um movimento cultural bom, não era igual aos grandes centros, mas não era tão defasado. Mas, em relação a jornais, a revistas, a gente tinha uma certa dificuldade. Então, quando pra eu ter *O Pasquim*, toda semana, eu tinha que ir à banca, pagar antecipado, mandar guardar, botar meu nome, ir lá, eles sabiam, quando chegava, guardavam o meu *Pasquim*, eu ia buscar. Outros jornais a gente lia porque amigos emprestavam, as pessoas viajavam e traziam. Os primeiros exemplares do *Pasquim* eu não comprei aqui em Fortaleza, foram meus tios que compraram no Rio de Janeiro e guardaram pra mim. Depois, passei esse material do *Pasquim* todo pro Nirez. Então, eu não tinha essas informações sobre o Novo Jornalismo.

Lídia: - Então, essa parte do *Pasquim*, que era sua, está no arquivo do Nirez.

Gilmar: - Está no Nirez. Eu doeie pra Nirez. Tem, mais ou menos, do 1 ao número 100 do *Pasquim*, foi doação minha.

Lídia: - Porque o que a gente tem do *Pasquim*, no seu arquivo, eu não lembro qual é o número, todo rasgadinho, todo já bem frágil.

Gilmar: - É uma coisa já de nostalgia. *O Pasquim* mesmo, passei pra o Nirez. Porque o Nirez é muito cuidadoso, porque, na época, a gente não tinha o Acervo do Escritor Cearense. Então, foi pra lá e eu acho que tá em boas mãos e é acessível. Inclusive, uma dissertação de mestrado, que eu orientei, do Átila Vieira, na Comunicação, o Átila foi pesquisar no Nirez (risos) *O Pasquim*.

Lídia: - Ele sempre recebe a gente muito bem. Eu também já fui fazer uma pesquisa lá e ele sempre é muito atencioso com a gente.

Gilmar: - Eu gosto dele.

Lídia: - Professor, como o senhor avalia a questão da autobiografia em *Parabélum*? O senhor acha que há algo relacionado à autobiografia?

Gilmar: - Eu acho que sempre há. É muito difícil a gente sair da gente e incorporar o outro, né? Se sentir outro, falar pelo o outro. Eu acho que toda literatura é muito autobiográfica.

Não dá pra gente fugir disso. E, principalmente, a minha literatura sempre foi muito intuitiva. Li, tive influências, admito, confesso influências e tudo, mas eu nunca fiz um curso sistemático de teorias literárias, eu nunca tive esse acompanhamento que algumas pessoas têm, de oficinas, sabe? Então, foi tudo... uma coisa muito foram muitas descobertas minhas, achados meus e também erros e equívocos meus. Eu não me preparei pra ser escritor, foi acontecendo. Eu queria ser, sempre quis, sempre gostei de escrever.

Lídia: - Mas sabe qual a sensação que a gente, como leitor? Que o senhor tem uma preparação enorme! (risos)

Gilmar: - (risos) É! Talvez, não formal, né?

Lídia: - Não formal, mas o senhor tem sim.

Gilmar: - Uhum! (risos)

Lídia: (risos)

Lídia: - Professor, o nome do personagem “herói” é um nome genérico para designar o personagem principal do romance, segundo Vítor Manuel de Aguiar e Silva. Ao atribuir esta categoria ao personagem de *Parabélum*, o senhor quis identificá-lo desta forma?

Gilmar: - Olha... essa palavra “herói” eu tinha bem noção do que significava, eu sabia que queria colocar herói mesmo. Porque assim, é como se fosse uma síntese de várias personagens. O personagem, pelo menos, eu considero assim, ele é tão rico, sabe. Ele tem tantas camadas de informações, é uma modelagem tão complicada, é uma tessitura tão densa, sabe. É uma trama tão bem engendrada, ou... então, bem não, porque bem é muito valorativo. É uma trama engendrada, sabe. Um enfrentamento, uma dificuldade pra fazer aquilo. Ele não podia se chamar José, ele não podia se chamar João, não podia se chamar Pedro, ele tinha que tá noutra categoria.

Lídia: - Uma abrangência maior.

Gilmar: - Uma abrangência maior. Como se ele fosse as formas disso tudo, sabe. Ele é Cristo, ele é Lampião, ele é Che Guevara, mas ele é também Herzog, ele é também Edson Luís, ele é também Caetano Veloso, ele é também Glauber Rocha, ele é também Maria Bonita, ele é também Roberta Close, sabe (risos). É uma mistura muito grande. Tanto não dava pra ter nome, como também não dava pra ter um fim, assim. Que fim ia ter, né? São vários fins, porque ia ficar muito pobre. Aquele personagem que se movimentou, que fez,

que foi pra acolá, foi pra cá, que brigou, que não sei o quê. Aí, no fim, ele, melancolicamente, acabar, assim, numa cadeira de balanço? Tem fim do romance? Não tem fim. Ele continua.

Lídia: - O herói é um anti-herói, assim como Macunaíma, conforme o senhor já comentou em diversas entrevistas. O senhor considera o seu personagem um pícaro, já que ele se opõe ao conceito de herói tradicional e identifica-se mais com a situação do marginalizado?

Gilmar: - É. Com certeza, ele tá mais pra pícaro do que herói da história oficial, grandes nomes, grandes vultos, né? É arma de bronze, placas de bronze, solenidades, quartéis, escolas. Ele é uma pessoa comum. O herói é muito como eu o vejo, como eu gostaria como o leitor o visse, né? Pra botar herói tem uma certa ironia também. Herói porque o herói termina não fazendo os grandes feitos que a gente gostaria. Ele não vai ter um final de redenção, um final de altruísmo, assim: não, o herói, no final, acabou com a ditadura, o herói matou o ditador, o herói revogou o AI-5. Ele tava muito oprimido, também como todo mundo estava oprimido, como o autor estava oprimido, como quase todo o Brasil estava oprimido. Ele, apenas, assumiu essa condição de herói.

Lídia: - E a gente sente muito isso na leitura. Eu pude sentir, numa parte do livro, que eu acho que é “Dias de ira”, mais ou menos isso, não sei se eu tô citando aqui, conforme está no livro, mas tem um trecho final, desse fragmento de *Parabélum*, que me chamou muito a atenção, que está entre parênteses, que diz mais ou menos assim: que ele, esse herói, talvez, seja esquecido pela história, por ser anônimo. Pra mim, na leitura, o que ficou muito, na minha cabeça, foi essa questão do herói anônimo mesmo, como o senhor tá dizendo. Não é aquele que vai ter um final, que vai tirar vantagens, que vai conseguir reverter.

Gilmar: - Não... Que vai ter esses bustos, que vai ter monumentos, que vai botar nome de aeroporto, que vai botar nome de estrada, que vai botar nome de..., não. E quantas pessoas não terão passado? Em pequenos momentos, em situações, ali, muito definidas, determinadas. Por que não fizeram grandes...sabe? Nos incêndios, sabe?

Lídia: - Sim!

Gilmar: - Quantas pessoas... às vezes, os bombeiros, salvam e...

Lídia: - E o próprio *Parabélum* traz isso na narrativa, dizendo que o herói somos todos nós, pessoas comuns, pessoas anônimas, que não apareceremos. Estamos na luta do cotidiano.

Gilmar: - É uma luta muito difícil, viu! As pessoas ganham muito pouco, elas são muito maltratadas, elas ficam muito em filas, elas andam nos ônibus cheios, nos trens cheios. Elas são muito humilhadas no emprego, elas são muito assediadas sexualmente. Tudo, sabe! Então, assim ... imaginar uma pessoa que parte, uma boa parte da vida, lutando contra isso, superando isso, enfrentando isso, essa pessoa é, de certo modo, um herói.

Lídia: - É!

Lídia: - Falando sobre a escrita de *Parabélum* e a notícia publicada em jornal, observamos que no seu livro há menção a Aída Curi e a Fera da Penha, como tragédias noticiadas pela imprensa brasileira, assim como acontecimentos aos quais o leitor é remetido diretamente as mortes: do estudante Edson Luís, no dia 28 de 1968, e a do jornalista e professor Wladimir Herzog, em 25 de outubro de 1975. De que forma o senhor pensou mencioná-las em *Parabélum*?

Gilmar: - Olha, é uma ideia mesmo, assim, de incorporar informações... Isso tem um lado bom e tem um lado perigoso. Eu preferi ver como um lado bom de incorporar à escrita informações recentes, que as pessoas, ainda, poderiam ter, poderiam, no caso do Edson Luís, e do Wladimir Herzog, principalmente, né? Então, uma boa parte do movimento estudantil, daquela época, sabia quem era Edson Luís, e sabia que ele tinha sido morto no Restaurante Calabouço, no Rio de Janeiro, que era um restaurante que servia refeições pra universitários e tudo. Então... o Wladimir Herzog foi um fato tão importante, né, que foi um dos elementos que desencadeou uma redemocratização, que fez com que afastasse o comandante do Exército, da região de São Paulo e tudo, assim... O Wladimir Herzog não morreu em vão. O Edson Luís, a morte dele passou mais em branco, porque era um menino jovem, ninguém não sabe nem muito bem quem era, nunca vi, assim, uma pesquisa, uma biografia, uma recuperação da vida dele, ninguém fez. Mas o Wladimir Herzog era um jornalista, era uma pessoa muito respeitada, muito querida em todos os meios onde frequentava, uma pessoa muito importante pra ter tido aquele fim que ele teve. E uma coisa que uma pessoa que a gente sabe que tinha domicílio, que tinha laços familiares, que tinha laços de emprego, que não era uma pessoa ligada à luta armada. Não é de ... se mata uma pessoa, como o Wladimir Herzog, que era um jornalista da TV Cultura, uma coisa assim que não tinha muita explicação. A não ser a barbárie mesmo, do tempo da ditadura militar. As outras coisas são muito mais ..., os mais pra trás, a Fera da Penha, Aída Curi, podia ter também o Tenente Bandeira, do Sapocã, podia também ... Enfim, casos, assim, que foram manchetes, de reportagens grandes, da revista *O Cruzeiro*, né? Aída Curi foi uma moça que foi currada,

que depois, provavelmente, foi jogada de cima do edifício, ou ela se jogou, nunca se sabe, nunca foi apurado. E a Fera da Penha era uma mulher que matou [a] filh[a] do homem pelo qual ela era apaixonada e o caso não deu mais certo e ela não sustentou a separação do amado, e matou [a] filh[a] dele, também com crueldade, com perversidade, coisa assim. E isso já foi um momento mais de ... o Aída Curi e Fera da Penha são bem revista *O Cruzeiro*, são bem mais pra trás. E a gente não tava fazendo também um livro sobre sensacionalismo, mas teria muita coisa pra colocar aí nesse rol, sabe? Se quisesse. Até mais recentemente, talvez, até tenha mais alguma coisa disso, solta, até meio desconectado, no Acervo, eu poderia até um dia vir pra lhe mostrar ou tirar algumas dúvidas, assim. Tem uma menina Cláudia Lessin Rodrigues, também que ela foi morta, no Rio de Janeiro, ela era uma menina que fazia poesia, era muito sensível, gostava de música, e acho que se envolveu com uma pessoa que era usuária de drogas e também foi abusada sexualmente e morta num ... Tem muitas histórias assim, sabe. Essas histórias sempre ... elas me comoviam, porque eu ficava imaginando, assim, como essa pessoa deve ter sofrido, as expectativas que tinha, sabe? No fim, frustra tudo por conta de droga, por conta de bebida, por conta de se envolver com pessoas psicóticas, né? Com pessoas violentas. Tem muitas coisas assim, de crianças que são mortas, de mulheres que são mortas, de jovens que são mortas. E também, assim, de gays que são mortos, de negros que são mortos, de índios que são mortos. Pessoas comuns, né? Pessoas que terminam sendo, na maior parte das vezes, espetacularizadas, essas mortes, esse sofrimento, e tornam-se, ali, audiências, num determinado momento, em programas sensacionalistas, e, na verdade, a gente perde o contato.

Lídia: - São esquecidas.

Gilmar: - As pessoas se tornam esquecidas.

Lídia: - Se tornam anônimas, mesmo depois de tanta repercussão, né?

Gilmar: - Muitas vezes, são até enterradas como indigentes.

Lídia: - Isso.

Gilmar: - Mais, recentemente, só pra fechar, a gente teve, aqui, aquele caso da travesti Dandara, lá do bairro Granja Lisboa, sabe. Uma coisa tão terrível, sabe. Uma pessoa morta, assim, como se fosse um bicho. Aliás, nem bicho de mata mais assim. As tilápias que eu compro são mortas com raio laser, pra não se estressarem.

Lídia: - (risos)

Gilmar: - (risos)

Lídia: - Professor, o *Parabélum* me levou a buscar todas essas coisas que eu não conhecia, o caso da Aída Curi, que aconteceu na década de 50, né?

Gilmar: - Foi.

Lídia: - E...eu fui procurar nos jornais. E eu encontrei que o senhor arquivou um jornal, [*Jornal*] do Brasil, já dos anos 70, em que o *Jornal do Brasil* publicou vários casos que fizeram história no júri. Inclusive, tem um caso muito interessante...

Gilmar: - Ah! Dana de Teffé, que era uma mulher Tcheca, que foi morta por um advogado e o corpo nunca apareceu

Lídia: - Isso! Tem os irmãos Naves, [o caso] está também nesse jornal. Aí, eu fui procurar, tem um filme. Professor, foi tanta coisa que eu descobri, que eu não sabia. Na leitura de *Parabélum* eu cheguei até [a] identificar ... é como se fosse, assim, o herói [personagem] do livro, na perspectiva de Aída Curi, contemplando lá do alto do prédio, aquele momento, né? Se ela seria ..., se ela pularia, o caso, do suicídio ou se seria alguém empurrando-a.

Gilmar: - Hunrum!

Lídia: - Eu consegui enxergar, eu não sei se foi exagero da minha parte, não sei era porque eu estava muito (risos) tomada por esse momento da leitura, né, dessas notícias?

Gilmar: - Não, a leitura nos leva, assim, a situações, quando a gente tem uma sensibilidade, tá predisposta, também, pra ter um contato mais íntimo como a leitura. Algumas vezes, algumas pessoas fazem uma leitura muito superficial. Ai, por exemplo, o caso da ..., por falar em Aída Curi, o caso da [Isabella] Nardoni, né? Daquela criança que foi jogada. Tem outra moça, Eloá, que foi morta também, em São Paulo, por um namorado ciumento, umas coisas assim... Tem muita história.

Lídia: - E essas histórias eu observei que o senhor não refere a apenas a coisas ..., assim, contemporâneas à época em que *Parabélum* foi escrito, né, e que estavam ainda muito em ..., de alguma forma, ainda repercutia na mídia, mas observei também [trecho omitido] o caso da Medeia, né, que [matou] os próprios filhos para se vingar [da traição] do marido.

Gilmar: - É.

Lídia: - O livro traz outras questões também, em que inocentes são mortos, né? E que sempre isso aconteceu na história da humanidade. Aí, tem a [história] de Jesus, que foi perseguido por Herodes pra ser morto né?

Gilmar: - Várias crianças devem ter sido mortas por Herodes...

Lídia: [trecho omitido] Um outro [caso] que também me chamou a atenção é o caso de Salomão, né?

Gilmar: - Da criança...

Lídia: - Da criança que se tornou uma disputa entre duas mães, uma que, acidentalmente, matou o filho [enquanto dormia], ele não [queria] ficar sem a criança. Então, ela toma a criança da outra [mãe] e vai pra aquele julgamento que é muito interessante, né? [trecho omitido] Em cada uma [das mães] vai ficar com uma banda da criança (risos).

Gilmar: (risos)

Lídia: [trecho desconsiderado]

Gilmar: (risos)

Gilmar: - É muito interessante. O tesouro que são essas histórias todas, né? Inclusive, as peças de extração religiosa, né?

Lídia: - E esse[s] caso[s], professor Gilmar, da Aída Curi, da Fera da Penha, o Linha Direta, posteriormente...

Gilmar: - Fez uma série.

Lídia: - Fez uma série também. Aí, eu fui assistir pra saber como [havia ficado] a situação. Se os criminosos [havia] sido punidos e, infelizmente, essas pessoas ficaram impunes, no caso da Aída Curi. [trecho desconsiderado] Será que isso não pesa na consciência dessas pessoas?

Gilmar: - É. É como se tivesse apagado, né? O que fizeram.

Lídia: - Exatamente. É muito triste.

Lídia: - Em entrevista concedida ao Tablóide TC, em 16 de abril de 1977, o senhor afirmou que *Pluralia Tantum* era mais experimental, enquanto *Parabélum* pretendia ser mais “um vômito de adolescente”. O senhor poderia comentar essa afirmação?

Gilmar: (risos) hoje, eu diria o contrário, sabe? Eu acho que hoje, eu diria o contrário. O *Parabélum* é mais experimental. Ele foi construído por várias artimanhas e vários artifícios para driblar a censura. A pessoa do aparato autoritário vai vir pra ler e tirar o meu livro de circulação, ele não vai entender o livro. Então, eu acho que o *Parabélum* é que é mais experimental. O outro, na verdade, foi assim, um conjunto de textos que eu fui fazendo e que, no fim, eu juntei. O *Parabélum* não, é um livro! [Foi] planejado, tinha um sumário, eu tinha ideia de que seria em três parte: a parte de Lampião, a parte de Cristo, e a parte de Aliás, primeiro é Cristo, depois Lampião, depois Che Guevara. Então, ele um livro nesse sentido, de que ele foi todo planejado. E... eu exagerei em algumas coisas, mais do que o planejado. Algumas outras coisas eu retirei e estão no *Resto de Munição*, né? Que deveriam estar no *Parabélum* e não estão. Que aí eu tive uma leitura de uma brasilianista, quanto teve aqui, namorava um amigo meu e ela achou que tinha muita coisa, que eu podia tirar alguma coisa, eu fui vendo o que que eu poderia tirar, sem quebrar o que eu pretendia dizer. Não podia ser um corte aleatório, tinha que ser um corte muito cirúrgico e muito bem pensado, pra depois eu não me arrepender das bobagens que eu poderia cortar.

Lídia: - Professor, aquele manuscrito que tem “Cronologia”.

Gilmar: - Sim.

Lídia: - Aquele manuscrito [trecho omitido] foi feito antes da escrita mesmo do *Parabélum* ou o senhor organizou aquilo posteriormente, como forma de observar a estrutura do livro?

Gilmar: - Foi escrito posteriormente. Foi uma das últimas coisas, não digo pra você, não posso lhe garantir que foi a última coisa que eu escrevi, mas foi das últimas coisas que eu escrevi.

Lídia: - Qual foi [sua] intenção de escrever aquele direcionamento, não posso dizer direcionamento, porque o senhor já tinha escrito o livro, mas em que sentido, qual foi essa necessidade do senhor colocar ali, no papel, pontuar as ações do herói, como se encontram no manuscrito?

Gilmar: - Eu tinha uma coisa meio cronológica. Eu queria mostrar um recorte de tempo, eu queria mostrar a continuidade das ações, tinha isso. E eu queria também inseri-lo, ainda mais, nesse contexto do mundo, onde ele tava presente, assim, sabe? Mostrar que, mesmo anônimo, mesmo sem ter nem nome, tenha só “herói”, ele tava sabendo das coisas que aconteciam no mundo, ele tava atento, sabe. Então, dá a ele uma dimensão que ..., como se

eu tivesse aproximado o herói dos astronautas que pisaram na lua, como se ele tivesse..., sabe. Então... e, principalmente, a última frase, que não tá na primeira edição, tá na segunda, foi uma coisa que enriqueceu muito o livro, quando a gente coloca aquela frase, que foi tirada por sugestão do editor [da primeira] edição, da Gráfica Editorial Cearense, aí quando entra, que ele “não editou o AI-5”, então tava querendo mostrar que ele também, ele não afinidades com o AI-5, ele não era ligado ao autoritarismo, ele era ligado a outro tipo de Brasil.

Lídia: - Eu observei, professor, aquele manuscrito tanto dentro da própria narrativa, no conjunto, quanto também, a parte final, que faz parte também da narrativa, do *Parabélum* num todo. E, aí, eu observo que no manuscrito têm as ações, os acontecimentos, que fazem parte da trajetória do herói, e não têm as datas. Já, na Cronologia, que é assim chamada a última parte do *Parabélum*...

Gilmar: - Têm os anos todos.

Lídia: - Têm os anos todos. E tem, como ponto de referência, a morte do Lampião, que foi em trinta e...

Gilmar: - Trinta e oito.

Lídia: - Trinta e oito. Ou seja, na narrativa, antes de se aproximar da parte final do livro, a gente observa que a vida do herói ela contada, vamos dizer assim, desde à infância. Tem toda a trajetória, a anunciação, de quando ele vai nascer e tudo. Já naquela cronologia final, o senhor aponta determinados acontecimentos, como se fossem mais representativos, né? Como por exemplo, do Lampião. Não se conta que ..., na verdade, na narrativa a gente identifica, de como ele se revoltou. Que a história conta, a história [oral], que foi devido à morte do pai. Mas, o herói... na própria narrativa diz que o herói não entrou pra criminalidade por causa disso, mas por outra questão. Então, eu fui fazendo esse paralelo, dessa Cronologia também, de como ela está dissolvida no livro, mas que, ao final, tenta recuperar, historicamente, essas datas numa cronologia, pra que também o leitor se situe, né?

Gilmar: - Certo! E também porque eu não podia colocar aquilo tudo dentro do livro. O livro, ele já tem coisas demais, mas você tem que processar e organizar pra não ficar uma coisa muito caótica, que aí ninguém leria, né? Ficaria ainda mais difícil pra ler e ficaria também uma coisa muito excessiva. Então, assim, é como se a Cronologia pegasse pontos interessantes, dos quais o autor poderia ter participado, movimentos e tudo, e que fica a

proposta pro leitor vê, até que ponto, ele se encaixaria, que poderia ter feito aquilo: ter ido pra lua, ter feito isso, ter feito aquilo.

Lídia: - São possibilidades.

Gilmar: - São, são possibilidades. E muito também aí, talvez, seja parte do livro que tenha mais a ver com a Cultura Pop, né? Porque aí tô trabalhando com o consumo, com a ideia de fama, de celebridade, dos mitos contemporâneos. Então, eu tô puxando o livro pra esse lado, uma coisa meio Edgar Morin.

Lídia: - Que contrapõe, inclusive, se opõe ao conceito de herói.

Gilmar: - Se opõe ao conceito de herói. Porque acho que o conceito de herói foi muito trabalhado com muita insistência pela ditadura militar. É Duque de Caxias, sabe...

Lídia: - O Duque de Caxias é considerado o patrono do Exército Brasileiro, mas às custas de quem? De sangue de inocentes!

Gilmar: - Aqui, o General Sampaio, O General Tibúrcio, quer dizer, são heróis da Guerra do Paraguai, que é uma guerra que os militares acham que eles foram muito importantes e tudo. E a gente acha, a gente que eu digo, a História, a revisão da História que colocou essa Guerra do Paraguai num outro lugar, né? Não foi lugar de heroísmo, foi lugar de genocídio.

Lídia: - De genocídio. Exatamente.

Gilmar: - Matavam crianças, matavam mulheres, matavam pessoas que não estavam na luta, né?

Lídia: - Professor, eu vou voltar, de novo, pra questão do Herzog porque, agora, eu me lembrei de outro detalhe. No *Parabélum*, tem a descrição ... Tem um dos fragmentos do *Parabélum*, que já faz parte das últimas versões do desaparecimento do herói, e onde o leitor identifica essa aproximação com a morte do Herzog. E, aí, tem uma descrição daquela foto, que é muito conhecida. E o senhor, no começo da entrevista, fala que tinha uma revista que trazia a foto do Herzog? Não foi isso?

Gilmar: - Eu acho que é esse jornal, o *EX*. Essa foto.

Lídia: - Pronto, é um jornal que traz essa foto, né?

Gilmar: - Traz essa foto.

Lídia: - Então, pensando nessa foto, eu relaciono, eu ainda não vi, não conheço o jornal, mas eu fico imaginando a relação desse jornal com aquela descrição que é feita [no livro], que é mais parecida com um laudo médico, que foi um laudo forjado.

Gilmar: - É. O doutor Chibata. Eu acho que era um japonês, que tinha afinidades com a ditadura, foi colocado lá e acho que ... Uma coisa assim, ele dava esses laudos forjados.

Lídia: - Então, aquela descrição, que faz a gente lembrar, imediatamente, da foto que saiu depois, do Herzog morto, “enforcado”, com os pés no chão, né? Seria realmente esse laudo? O senhor teve acesso? Leu isso?

Gilmar: - Li esse laudo do legista. Eu posso ter enxertado alguma coisa, mas a base do texto ...

Lídia: - Ei vi como laudo.

Gilmar: - Então, é o laudo. Eu digo, eu posso ter colocado uma ou outra palavra pra, talvez, enfatizar, não tô lembrado. Ou pra ... Enfim, pra tornar a leitura mais palatável, mais compreensiva pro meu leitor. Mas posso também não ter mexido. Digamos que seja um laudo. Nesse laudo, pode ter tido pequena interferência minha ou nenhuma. Mas assim...

Lídia: - Porque tem muitos detalhes, inclusive, da cor da roupa, do sapato, da meia, de tudo...

Gilmar: - Não, tem! Tem de tudo! Porque o legista tem que fazer isso. Quer dizer, mesmo o laudo sendo falso, um laudo encomendado, ele tem que dizer: em que posição estava, e que tudo..., a cor da roupa, a cor do cinto, o cinto é muito importante nessas ideias de enforcamento, né?

Lídia: - E esse laudo, o senhor leu, o senhor recorda?

Gilmar: - Eu acho que tá nesse jornal, o *EX*. Vou procurar esse jornal pra te emprestar.

Lídia: - Porque eu queria ter certeza de que o senhor tinha lido no jornal. O senhor tá me dizendo, [já ajuda bastante] (risos) [parte omitida]

Gilmar: - Eu vou procurar lá em casa. Eu tenho esse jornal porque é um jornal ... eu pretendo um dia.... eu posso até doar pro acervo, como eu tenho outras coisas. Eu queria muito que o Acervo tivesse espaço, sabe. [trecho omitido]

Lídia: - Professor, na mesma ocasião, refiro-me ao tablóide TC, já que a nossa conversa se dispersou um pouco, que o senhor [havia] falado da questão experimental e tudo o que o senhor já explicou. Na mesma ocasião, o senhor afirmou ter uma certa preocupação com *Parabélum*, caso os jornais publicassem se o livro era reportagem, o senhor diria que era recriação. O senhor poderia nos esclarecer esse detalhe? Dessa sua preocupação, em dizer que o *Parabélum* é recriação, não é reportagem?

Gilmar: É porque eu acho que as pessoas estavam muito..., pelo menos o senso comum, tava muito acostumado com um tipo de literatura e o tipo que o *Parabélum* tentava instalar era outro. Então, podia achar que o que eu tava fazendo, na verdade, eu coloquei reportagem, não era bem reportagem, podia achar que era só uma grande colagem. E eu queria dizer que não era uma grande colagem. Podia ter colagens, mas a ideia era uma ideia de recriação, do momento, recriação da luta, recriação da repressão, recriação de... era como eu via e como eu recriava pra não ser um álbum também de só, digamos, ... é ... só um registro, né? Acho que a literatura, ela tem que ir além. Não só trabalhar a linguagem, pra levar a linguagem pra um outro limiar, mas também a narrativa, a forma de dizer. Era o que é dito e como é dito. Então, como em setenta e sete ninguém falava e, hoje, ninguém fala mais não, no tempo em que falava muito em pós-modernidade, então é tudo cheio de colagem, de referências, citações e tudo. Ficou muito mais fácil da pessoa compreender, mas, em setenta e sete, era mais complicado. Você entender que a proposta era essa, mas era uma criação a partir de alguma coisa que aconteceu. Não era só um registro. Mas o ponto de partida era a ditadura, era a repressão, era o golpe, era todo esse contexto, pesado, que se instalava no Brasil em sessenta e quatro e em sessenta e oito. A minha preocupação era dizer que eu estava fazendo literatura. Não tava fazendo registro histórico, eu não tava fazendo só... eu não tava fazendo o laudo do doutor Chibata, sabe? Eu tava fazendo muito mais. A minha ideia era fazer mais.

Lídia: - Eu posso voltar, de novo, à história do estudante, no caso eu já comentei que o senhor falou de novo do laudo e eu me lembrei de outra questão, que eu senti muito na leitura, que foi com relação à morte do Edson Luís, de quando as pessoas levam esse corpo, né? desse jovem e levantam essa bandeira contra a opressão, né? As pessoas se manifestando e, inclusive, a narrativa faz um paralelo com a coragem de Antígona, que entra em território inimigo pra tirar o corpo do irmão e dar um sepultamento digno, né? Eu consegui ver. Não encontrei [notícias], no seu arquivo, diferente do Herzog, que eu encontrei o jornal no dia em que o jornal [*O Estado de S. Paulo*] noticiou o sepultamento

dele, foi uma coisa muito triste, né? Muitas interferências pra que fosse sepultado logo e tudo. Mas o do Edson Luís eu não encontrei. Eu consegui recuperar esse acontecimento no livro do Zuenir Ventura, *1968: o ano que não terminou*. E, aí, a gente encontra, né...também é uma das possibilidades para o desaparecimento do herói, que é a morte dessa pessoa, né? [Trecho omitido] Eu não consegui encontrar a notícia [no seu arquivo], mas encontrei no livro toda aquela manifestação das pessoas na rua, [em que outras, das janelas dos edifícios, jogam os lencinhos], eu imagino que seja indo ao cemitério, né?

(Observação: a partir desse trecho, o áudio foi corrompido. O que conseguimos recuperar dessa entrevista, que tinha 67min, foram 57 minutos e 39 segundos)

ANEXO C – TERMO DE DOAÇÃO DO ARQUIVO PESSOAL DE GILMAR DE CARVALHO

CONTRATO DE COMODATO

PARTES

COMODANTE: FRANCISCO GILMAR CAVALCANTE DE CARVALHO, brasileiro, solteiro, escritor e professor universitário, RG: 279.877 – SSP-CE, CPF: 045.459.663-49, residente e domiciliado na Rua Grécia, 45 – Maraponga – Fortaleza, Ceará – CEP: 60710-500;

COMODATÁRIA: UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ – UFC, pessoa jurídica de direito público interno, inscrita no CNPJ sob nº. 07.272.636/0001-31, com endereço na Av. da Universidade, nº. 2863, bairro do Benfica, Fortaleza-CE; neste Ato representada pelo Diretor do Sistema de Bibliotecas da UFC, Professor Francisco Jonatan Soares, por indicação do Magnífico Reitor Professor Dr. Jesualdo Pereira Farias.

Têm, entre os mesmos, de maneira justa e acordada, em conformidade com a legislação regente da matéria, em especial o art. 579 e seguintes do vigente Código Civil brasileiro, o presente INSTRUMENTO PARTICULAR DE COMODATO, ficando desde já aceito, pelas cláusulas abaixo descritas.

CLÁUSULA 1 – OBJETO DO CONTRATO

O presente tem por OBJETO o acervo de propriedade do COMODANTE supra qualificado. Os documentos e bens integrantes do referido acervo estão listados no anexo I deste contrato.

CLÁUSULA 2 – PRAZO DO COMODATO

Prazo de 5 (cinco) anos, podendo ser prorrogado automaticamente, se não houver oposição, formal e motivada do COMODANTE ou da COMODATÁRIA, iniciado com a assinatura deste Instrumento.

CLÁUSULA 3 – DO USO DO ACERVO

O acervo (anexo I) deverá ser empregado para o fim precípua de divulgar a vida e obra de Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho.

A UFC deve conservar o acervo e fazer com que o uso e gozo dele sejam condizentes com a função social que ele tem, ou seja, este deve estar disponível à pesquisa e ao estudo da vida e obra do escritor Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho divulgando-lhe nome e produção artística.

Na forma preconizada pela legislação nacional e pelas convenções internacionais de que o Brasil é signatário, o Proprietário Originário dos documentos de que trata este contrato – Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho – terá definitivamente assegurados os seus direitos morais sobre o acervo cedido, de sorte que sempre terá o seu nome citado por ocasião de qualquer utilização desse acervo.

A UFC se obriga a inventariar, organizar, catalogar, conservar em local adequado e divulgar o acervo documental recebido, colocando-o em condições de ser utilizado em estudos e pesquisas de caráter acadêmico e cultural. A COMODATÁRIA fica obrigada a zelar pelo acervo, a mantê-lo em boas condições de higiene e limpeza, dentro das normas arquivísticas.

Para cumprimento da cláusula acima, deverão participar dos trabalhos de exame, organização e classificação do acervo pessoa(s) habilitada(s) e de confiança, cuja seleção caberá à curadoria do acervo. A indicada pelo COMODANTE para ser a curadora é a Professora Doutora Maria Neuma Barreto Cavalcante (q.v. Cláusula 4). Esta, dentre outras atribuições, também elegerá o local de instalação do acervo.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ – UFC – deve manter o acervo indivisível, não podendo ser separados os elementos integrantes do mesmo, minudenciados no anexo I, salvo com expresse pedido ou autorização do COMODANTE.

Enquanto vigorar o acordo de COMODATO, a COMODATÁRIA, em concordância com a curadoria, pode utilizar de forma plena, permanente e irretratável o conteúdo do acervo ora cedido – ressalvada a documentação de caráter pessoal e íntimo, cuja publicação dependerá de anuência prévia do COMODANTE ou, pelo menos, de um seu descendente ou herdeiro – sem ônus de qualquer espécie incluindo, mas não limitando, seu uso a: ensino, estudo, pesquisa; publicação, edição e divulgação; criação dramática em artes cênicas; utilização publicitária; radiofônica; utilização em televisão aberta ou fechada; cinematográfica; audiovisual em geral; incluindo videocassete doméstico; DVD e todas as tecnologias digitais existentes ou que venham a ser desenvolvidas no futuro, aptas a portar sons e/ou imagens. A UFC garantirá ao COMODANTE os direitos autorais patrimoniais sobre qualquer uso comercial do acervo, no percentual, desde logo estipulado, de 10% (dez por cento).

É vedado à COMODATÁRIA expor o acervo a qualquer risco de deterioração, bem como locá-los ou repassá-lo a outrem a qualquer título.

CLÁUSULA 4 – DA CURADORIA

O acervo terá como curadora a Professora Dra. Maria Neuma Barreto Cavalcante, brasileira, casada, professora universitária, residente à Rua Coronel Linhares, n. 930, apt. 302, Aldeota, CEP 60.170-240, em Fortaleza, CE, portadora do RG: 6.006.273 – SSP-SP, e CPF de n. 531.216.198-53.

CLÁUSULA 5 – DA SANÇÃO EM CASO DE DESCUMPRIMENTO

Em caso de descumprimento de qualquer das disposições estipuladas neste, a qualquer tempo, qualquer descendente e/ou herdeiro de Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho poderá rescindir, formal e motivadamente, imediatamente o presente contrato, sem ônus, e ter restituído o objeto deste COMODATO, pela Universidade Federal do Ceará. Da mesma forma a COMODATÁRIA poderá rescindir o presente acordo, por descumprimento da outra parte ou por motivada conveniência administrativa.

ANEXO

INVENTÁRIO PRÉVIO DO ARQUIVO PESSOAL DE GILMAR DE CARVALHO

Realizado por Lídia Barroso Gomes, Madjer Ranyery de Souza Pontes e Vanessa Silva Almeida, alunos do Curso de Letras do Centro de Humanidades da UFC

Dados Pessoais do Titular

Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho

Títulos Acadêmicos: Bacharel em Direito pela UFC, em 1971; Bacharel em Comunicação Social pela UFC, em 1972; Mestre em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo, em 1991; Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC de São Paulo, em 1998

Professor do Curso de Comunicação Social da UFC, de 05 de maio de 1984 a 10 de fevereiro de 2010 (aposentou-se como Professor Associado, Nível 2). Integrou o colegiado do Mestrado em História da UFC (2000/ 2008). Faz parte do Programa em Pós-Graduação em Sociologia da UFC (desde 2004) e do Mestrado em Comunicação da UFC (desde 2007).

Autor e organizador de cinquenta e oito livros (ver currículo detalhado na Plataforma Lattes, do CNPq)

Menção Honrosa do Prêmio Rodrigo Melo Franco, do Iphan, em 1988, pela contribuição à divulgação da xilogravura de Juazeiro do Norte (CE). Vencedor dos Prêmios Érico Vanucci Mendes, do CNPq, em 1999, e Sílvio Romero (melhor monografia sobre culturas populares), da Funarte, em 1999.

Sua área de interesse são as relações da comunicação com a cultura e, mais precisamente, o impacto das novas tecnologias sobre os saberes e fazeres tradicionais.

Documentos do seu Arquivo Pessoal entregues no dia 10 agosto de 2009 e custodiados pela Biblioteca de Ciências Humanas da UFC sob a responsabilidade da Profa. Dra. Neuma Cavalcante

1. **CORRESPONDÊNCIAS.** Cartas, ofícios, e-mails, cartões-postais, cartões natalinos e solicitações diversas recebidas por Gilmar de Carvalho; entre os remetentes mais recorrentes estão: José Bonifácio Câmara, José Clodoveu de Arruda Coelho Neto (em nome do IPHAN), Sebastião Rogério de Barros da Ponte, Ralph Della Cava, Antônio Torres, José Lourenço Gonzaga, Armando Lopes Rafael, Pe. Murilo de Sá Barreto, Rosie Beatty, Marta Rossetti Batista, Maria de Fátima Oliveira da Costa, Maria Neuma Barreto Cavalcante (em nome do Instituto de Estudos Brasileiros – USP), Andrea Almeida Cavalcante, Fco. Augusto Pontes, Juarez Barroso, Cícero Vieira dos Santos, José Lourenço Souza, Nivaldo T. Rangel, Rubem Gonzaga de Oliveira, Sandra Mara Fogagnoli, José

Roberto Barreto, Fco Emílio Bruno, Maurício da Silva, Jeová Franklin, José Carlos Pontes, João José da Silva, Murilo Marx.

2. **DOCUMENTOS PESSOAIS.** Históricos Escolares, Atestados médicos e de vacinas, boletins escolares, declarações, certificados, solicitações de segunda chamada de provas, exames médicos, pedidos de matrícula, certidões de casamento e de nascimento de terceiros, certidões de batismo de terceiros, certidão de identidade de advogado, contratos, recibos, termos de doação, cartilha escolar, documentos e notas profissionais, registros de imóveis, recibos de depósitos bancários, processos.
 3. **MANUSCRITOS.** Anotações em vários tipos de papéis, fichas de pesquisas, artigos, projetos de pesquisas do autor e de terceiros, entrevistas com poetas, xilógrafos e padres. Primeiras versões de livros, planos de aula, materiais de estudo em línguas portuguesa e estrangeira com anotações e traduções.
 4. **JORNAIS.** Datam dos finais da década de 60 e percorrem os mais diversos campos do conhecimento como: Literatura, História, Filosofia, Sociologia e Comunicação Social. Dentre as matérias colhidas, destacam-se crítica literária, a recepção da obra artística do escritor Gilmar de Carvalho e Patativa do Assaré. Os jornais mais recorrentes são: *Jornal do Brasil*, *Folha de São Paulo*, *O Estado de São Paulo*, *Correio da Manhã*, *O Povo*, *Diário do Nordeste*, *Jornal do Cariri*, *Correio do Ceará* e *Jornal das Letras*.
 5. **LIVROS.** A maioria dos livros é de autoria de Gilmar de Carvalho, sempre voltados ao estudo da cultura popular.
 6. **REVISTAS.** Contém revistas sobre a produção e a recepção da obra de Gilmar de Carvalho, sobre História, acontecimentos populares, Publicidade e Propaganda local. (Entre as revistas encontra-se um catálogo de ensaios elaborados por Gilmar de Carvalho sobre a Publicidade e a Propaganda no Ceará).
 7. **ICONOGRAFIA.** Encontram-se fotos de parentes, amigos, personalidades, eventos (lançamento de livros; exposições). Contém uma variada reprodução de xilogravuras, de diversos xilógrafos (João Pedro; José Lourenço; Naldo). Contém ainda cartões postais da região Nordeste, com reproduções xilográficas, tradições nordestinas, paisagem e fotos de personalidades (Patativa do Assaré); folders de programa teatrais de peças de Gilmar de Carvalho e de outros; folders de exposições, seminários e conferências de eventos realizados em diversas regiões do Brasil; encartes expositivos de obras artísticas; cartões de visita, filipetas e convites de lançamentos de livros, exposições e eventos, com reproduções xilográficas e fotos de costumes.
-

Da decisão da rescisão amigável do presente acordo, deverá ser dada ciência formal à outra parte com antecedência mínima de 90 (noventa) dias.

Ressaltando que à COMODATÁRIA não restará o direito de cobrar do COMODANTE as despesas realizadas pela primeira, oriundas do uso, gozo, restauração e manutenção da coisa dada em empréstimo. Mas, restará ao COMODANTE o direito de pleitear perdas e danos, excluídos os referentes a vícios redibitórios. O direito de pleitear perdas e danos só poderá ser exercido com a comprovação de responsabilidade da COMODATÁRIA.

CLÁUSULA 6 – DISPOSIÇÕES FINAIS

Este contrato passa a vigorar a partir da assinatura do mesmo. As partes elegem o foro da cidade de Fortaleza-CE, para dirimirem quaisquer dúvidas provenientes da execução e cumprimento do mesmo.

E, por estarem justas e convencionadas, as partes assinam o presente CONTRATO DE COMODATO, juntamente com a Professora Dra. Maria Neuma Barreto Cavalcante, aceitando ser a curadora, e mais três testemunhas.

Fortaleza, 30 de outubro de 2013



Comodante:

Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho

Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho



Comodatário

Francisco Jonatan Soares – pelo Magnífico Reitor da UFC Jesualdo Pereira Farias

Francisco Jonatan Soares



De acordo:

Maria Neuma Barreto Cavalcante – Curadora

Maria Neuma Barreto Cavalcante



Testemunhas

Lídia Barroso Gomes

CPF: 833.830.182-53

Lídia Barroso Gomes



Madjer Ranyery de Souza Pontes

CPF: 024.606.043-35

Madjer Ranyery de Souza Pontes

Vanessa Silva Almeida

Vanessa Silva Almeida

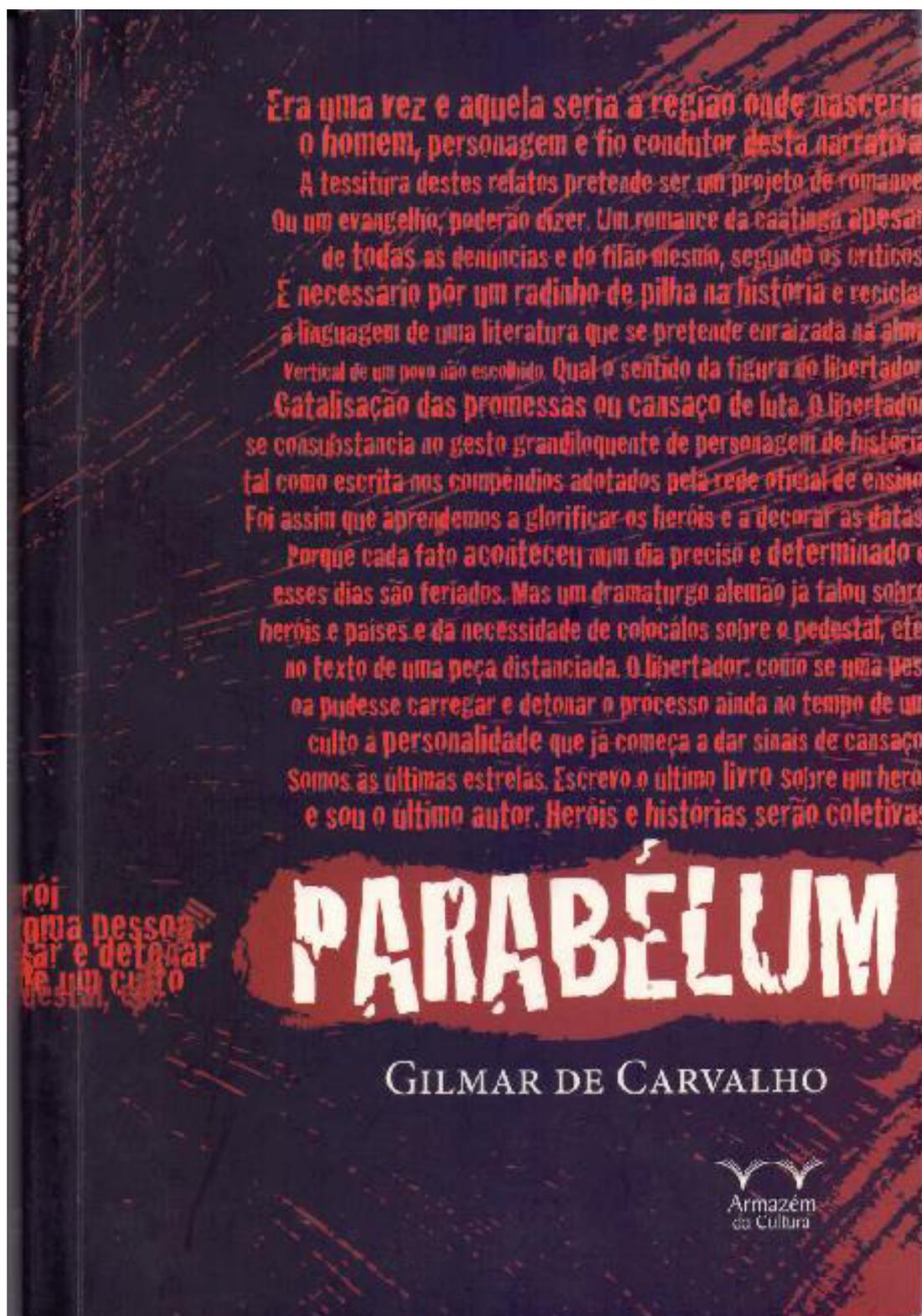
CPF: 034.610.703-27



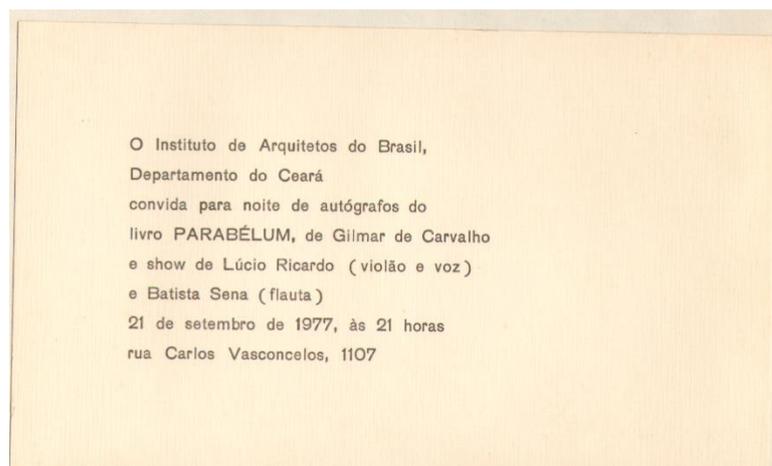
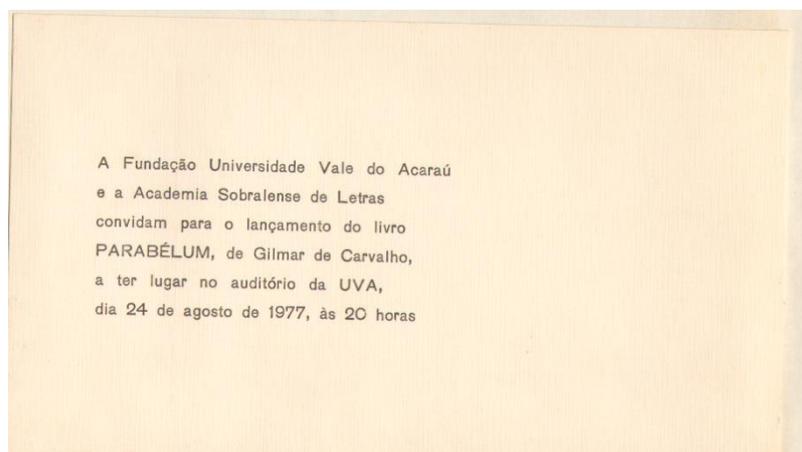
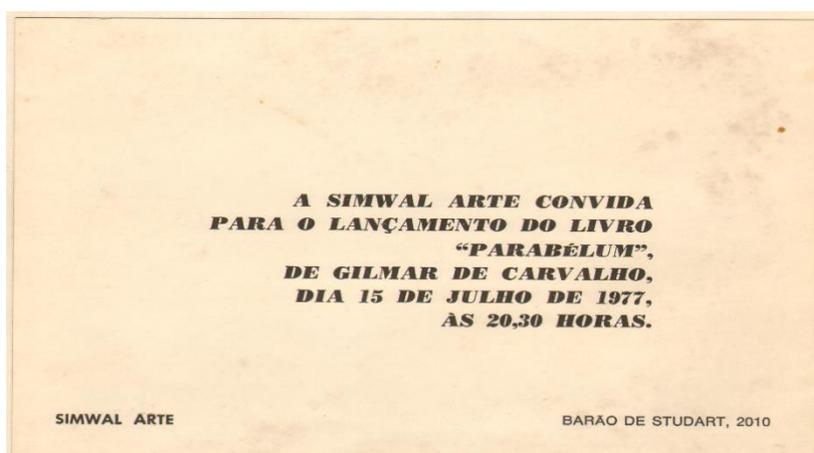
ANEXO D – CAPA DAS EDIÇÕES DE *PARABÉLUM*



Primeira edição: 1977

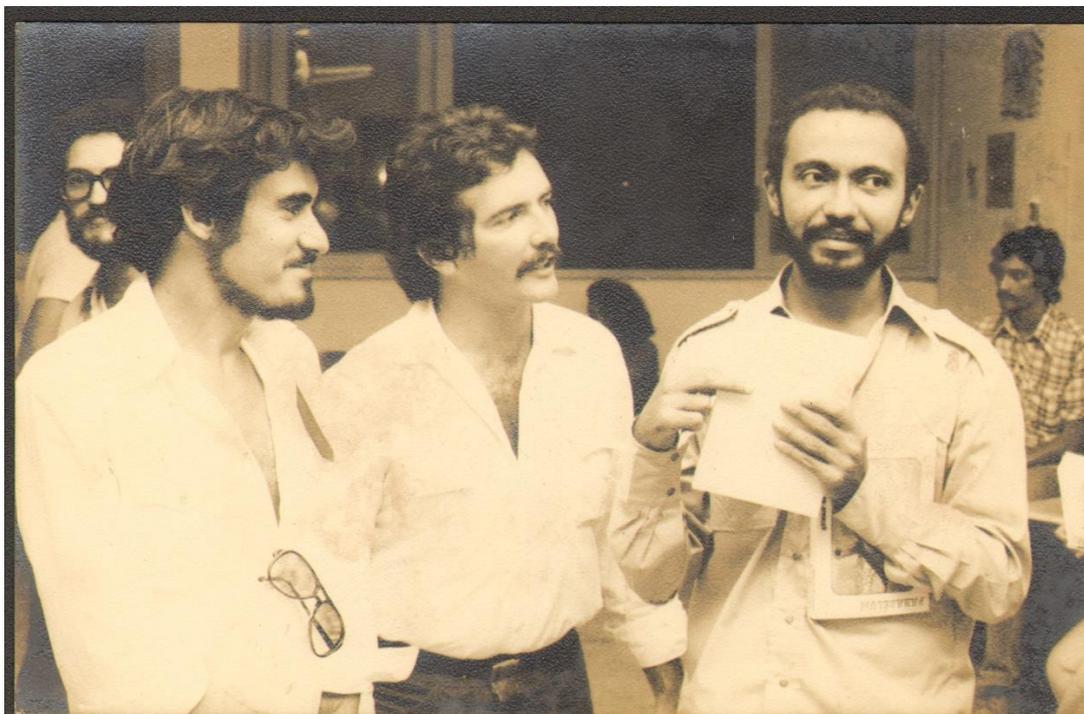


Segunda edição: 2011

ANEXO E – CONVITES PARA O LANÇAMENTO DE *PARABÉLUM*

Convites para o lançamento de *Parabélum*. (Fonte: Acervo do Escritor Cearense da Biblioteca de Ciências Humanas da UFC. Fundo G.C; Série: correspondência; subsérie: convites)

ANEXO F - FOTOGRAFIAS



Da esquerda para a direita, João Arruda Câmara, Oscar Barbosa e Gilmar de Carvalho no lançamento de *Parabélum*, em 1977, no Recife. (Fonte: Acervo do Escritor Cearense da Biblioteca de Ciências Humanas da UFC. Fundo G.C; Série: fotografias)



Em 17 de novembro de 2017, no aniversário dos 40 anos de *Parabélum*, Gilmar de Carvalho sendo homenageado pelo Acervo do Escritor Cearense da Biblioteca de Ciências Humanas da UFC. (Fonte: Acervo do Escritor Cearense da Biblioteca de Ciências Humanas - UFC)