



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

**LÍDIA BARROSO GOMES CASTRO**

**LITERATURA E JORNALISMO CULTURAL: *QUEIMA DE ARQUIVO*, DE GILMAR  
DE CARVALHO**

**FORTALEZA**

**2025**

LÍDIA BARROSO GOMES CASTRO

LITERATURA E JORNALISMO CULTURAL: *QUEIMA DE ARQUIVO*, DE GILMAR DE  
CARVALHO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para o título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Odalice de Castro Silva.

FORTALEZA

2025

LÍDIA BARROSO GOMES CASTRO

LITERATURA E JORNALISMO CULTURAL: *QUEIMA DE ARQUIVO*, DE GILMAR DE  
CARVALHO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para o título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 27/11/2025.

BANCA EXAMINADORA

---

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

---

Profa. Dra. Denise Noronha Lima  
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

---

Prof. Dr. Josenir Alcântara de Oliveira  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Rafaela de Abreu Gomes  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Tito Lívio Cruz Romão  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Ao autor da minha fé, Deus.

Aos meus pais, Zilca Barroso Gomes e José Gomes de Queiroz.

Às minhas Professoras, mentoras e amigas, Odalice de Castro Silva e Maria Neuma Barreto Cavalcante.

Ao Professor e amigo, Gilmar de Carvalho (*in memoriam*).

## AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Agradeço a Deus pela oportunidade de realizar este grande sonho e por sustentar-me nos momentos mais difíceis, quando surgiram impedimentos que tentaram me desanimar. Agradeço aos meus pais por terem me trazido ao mundo, aos meus irmãos, à minha irmã, aos sobrinhos e às sobrinhas pela afetividade.

Agradeço à Profa. Dra. Odalice de Castro Silva, que sempre acreditou em mim. Ela é a pessoa que mais me inspira como pessoa e profissional. É um orgulho dizer que fui sua orientanda durante toda minha trajetória acadêmica.

Agradeço à Profa. Dra. Neuma Cavalcante, fundadora do Acervo do Escritor Cearense (AEC), que cultivou em meu coração a paixão pela pesquisa em fontes primárias, e pela oportunidade de fazer parte do AEC, quando entrei na Graduação em Letras (UFC). Também agradeço ao Projeto de Extensão *Iluminuras* - Literatura e Bordado pelo aprendizado durante meu estágio de docência.

Agradeço ao Curso de Latim Extensão (UFC) pelos momentos de alegria, companheirismo e aprendizado aos sábados à tarde.

Agradeço às bancas de qualificação e de defesa pela contribuição a esta pesquisa. Agradeço aos/às educadores/as que contribuíram com minha formação escolar e acadêmica.

Agradeço ao meu esposo, Ricardo Augusto Peixoto Castro, por compartilhar a vida comigo, pela paciência e dedicação.

Agradeço às pessoas que se consideram minhas amigas, inclusive, aos meus colegas de trabalho na E.E.M Prof. Flávio Ponte, que sempre torceram e apoiaram-me enquanto conciliei estudo e trabalho.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras por intervir em meu favor, quando fui impedida, pela direção da Biblioteca Universitária, de ter acesso à documentação do Professor Gilmar de Carvalho.

Agradeço à Biblioteca Estadual do Ceará (BECE) pela atenção durante as consultas no Setor de Periódicos.

Agradeço ao meu primo Werliton pelo suporte técnico. À tia Lena e ao Valdecir pelo apoio psicológico e por haver me proporcionado momentos de lazer na Prainha do Canto Verde, minha Passárgada.

Agradeço aos tios Paulinho e Rute pelo carinho.

## RESUMO

Esta Tese examina a cronística do escritor e jornalista cearense Gilmar de Carvalho (1949-2021), organizada e publicada por ele em *Queima de Arquivo* (1983). A obra em estudo é composta por duas partes: a primeira, cujo título é “Passado a limpo”, reúne os textos que foram escritos para a *Gazeta de Notícias* entre agosto e dezembro de 1969, publicação interrompida pela censura militar; a segunda, intitulada “Terceiro Mundo”, agrupa as crônicas publicadas em 1978, colaboração de Gilmar de Carvalho para o caderno *Fame*, do jornal *O Povo*. No período supracitado, que soma quase uma década, o escritor publicou *Pluralia Tantum* (1973), livro em diversos gêneros, e o romance *Parabélum* (1977). A partir da convivência simultânea de Gilmar de Carvalho com a literatura e o jornalismo, é que examinaremos, em *Queima de Arquivo*, a categoria *intertextualidade*, com destaque para algumas características do jornalismo cultural e de alguns dos seus gêneros – a crônica, a notícia, a reportagem e o ensaio – que sobressaem nas temáticas de “Passado a limpo” e de “Terceiro Mundo”. Tais temas confluem ainda com memórias de leitura e experiências vividas pelo escritor no contexto em que as crônicas foram escritas. No que diz respeito a *Pluralia*, e a *Parabélum*, discutiremos possíveis pontos de contato dessas obras com *Queima de Arquivo*, o que nos indica presença de *autotextualidade* na ficção carvalhiana. Como base teórica da discussão proposta, serão consideradas leituras que orientam a pesquisa em literatura comparada, entre as quais serão destacadas Tânia Franco Carvalhal (1986), Pierre Brunel, Claude Pichois e Ann Marie Rousseau (2012) e Edgar Morin (2011). Quanto ao conceito de intertextualidade, destacam-se Julia Kristeva (1974), Tiphaine Samoyault (2008) e Tânia Franco Carvalhal (2003). Acerca do conceito de jornalismo cultural, sobressaem Jorge B. Rivera (2006) e Francisco Rodríguez Pastoriza (2006). Quanto à crônica, Afrânio Coutinho (1971), Eduardo Portella (1977), Massaud Moisés (1983), Jorge de Sá (1987), entre outros. Através desta pesquisa, examinamos que a cronística carvalhiana se realiza na dinâmica do jornalismo cultural e contribui com a diversidade do gênero crônica na literatura brasileira.

**Palavras-chave:** Gilmar de Carvalho; literatura comparada; jornalismo cultural; crônica; intertextualidade.

## RESUMEN

Esta Tesis examina la cronística del escritor y periodista cearense Gilmar de Carvalho (1949-2021), organizada y publicada por él en *Queima de Arquivo* (1983). La obra en análisis es compuesta por dos partes: la primera, cuyo título es “Passado a limpo”, reúne los textos escritos para la *Gazeta de Notícias* entre agosto y diciembre de 1969, publicación interrumpida por la censura militar; la segunda, intitulada “Terceiro Mundo”, agrupa las crónicas publicadas en 1978, colaboración de Gilmar de Carvalho para el cuaderno *Fame*, del periódico *O Povo*. En el período mencionado, que suma casi una década, el escritor publicó *Pluralia Tantum* (1973), libro en diversos géneros, y la novela *Parabélum* (1977). A partir de la convivencia simultánea de Gilmar de Carvalho con la literatura y el periodismo, examinaremos, en *Queima de Arquivo*, el concepto *intertextualidad*, con destaque para algunas de las características del periodismo cultural y de algunos de sus géneros – la crónica, la noticia, el reportaje y el ensayo – que sobresalen en las temáticas de “Passado a limpo” y de “Terceiro Mundo”. Estos temas confluyen aun con memorias de lecturas y experiencias vividas por el escritor en el contexto de producción de las crónicas. En lo que se refiere a *Pluralia* y a *Parabélum*, examinaremos posibles diálogos de estas obras con *Queima de Arquivo*, lo que nos indica presencia de *autotextualidad* en la ficción de Gilmar de Carvalho. Como aporte teórico de la discusión propuesta, consideramos lecturas que orientan la investigación en literatura comparada, entre las cuales, destacamos Tânia Franco Carvalhal (1986), Pierre Brunel, Claude Pichois y Ann Marie Rousseau (2012) y Edgar Morin (2011). Con respecto al concepto de intertextualidad, consideramos Julia Kristeva (1974), Tiphaine Samoyault (2008) y Tânia Franco Carvalhal (2003). En lo que se refiere al concepto de periodismo cultural, sobresalen Jorge B. Rivera (2006) y Francisco Rodríguez Pastoriza (2006). Con respecto a la crónica, Afrânio Coutinho (1971), Eduardo Portella (1977), Massaud Moisés (1983), Jorge de Sá (1987) y otros autores. Por intermedio de esta investigación, examinamos que la cronística de Gilmar de Carvalho se realiza en la dinámica del periodismo cultural y contribuye con la diversidad del género crónica en la literatura brasileña.

**Palabras clave:** Gilmar de Carvalho; literatura comparada; periodismo cultural; crónica; intertextualidad.

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO .....	10
1.1	Metodologia .....	13
1.2	Fundamentação Teórica .....	16
1.2.1	Literatura Comparada: possibilidades de novos caminhos .....	16
1.2.2	Intertextualidade .....	47
1.2.3	Jornalismo Cultural .....	52
1.2.4	A crônica .....	59
2	FORMAÇÃO LEITORA DE GILMAR DE CARVALHO: UMA VIDA ENTRE LIVROS E PERIÓDICOS .....	63
2.1	Gilmar de Carvalho, um leitor de periódicos .....	63
2.2	Presença de Clarice Lispector no arquivo pessoal e na obra de Gilmar de Carvalho .....	71
3	GILMAR DE CARVALHO: A CRÔNICA AO SEU ESTILO .....	98
3.1	Crônica: origens e transformação de um gênero complexo .....	98
3.2	O jornalismo cultural e a questão dos gêneros .....	122
3.3	A cronística de Gilmar de Carvalho .....	133
4	QUEIMA DE ARQUIVO: LEITURA E INTERPRETAÇÃO .....	152
4.1	Primeira parte de <i>Queima de Arquivo</i> : leitura e interpretação de crônicas de “Passado a limpo” .....	152
4.1.1	Intertextualidade nas crônicas de “Passado a limpo” .....	152
4.1.2	A <i>alusão</i> em temas políticos, sociais e culturais nas crônicas de “Passado a limpo” .....	158
4.1.3	Autotextualidade: recurso intensificador de temáticas em “Passado a limpo”, <i>Pluralia Tantum</i> e <i>Parabélum</i> .....	177
4.1.4	Aspectos memorialísticos nas crônicas de “Passado a limpo” .....	186
4.1.5	Temática do jornalismo cultural em “Passado a limpo” .....	194
4.2	Segunda parte de <i>Queima de Arquivo</i> : leitura e interpretação de crônicas de “Terceiro Mundo” .....	199
4.2.1	Fragmentos do cotidiano, crítica social e diversidade cultural em crônicas de “Terceiro Mundo” .....	199
4.2.2	Cultura de massa e jornalismo cultural em crônicas de “Terceiro Mundo”	217
5	CONCLUSÃO .....	231
	REFERÊNCIAS .....	237

<b>ANEXO A – GAZETA DE NOTÍCIAS .....</b>	<b>247</b>
<b>ANEXO B – JORNAL DO BRASIL .....</b>	<b>248</b>
<b>ANEXO C – SUPLEMENTO LITERÁRIO O ESTADO DE S. PAULO ....</b>	<b>249</b>
<b>ANEXO D – O POVO .....</b>	<b>250</b>
<b>ANEXO E – O POVO .....</b>	<b>251</b>
<b>ANEXO F – CADERNO <i>FAME</i> .....</b>	<b>252</b>
<b>ANEXO G – GAZETA DE NOTÍCIAS .....</b>	<b>253</b>
<b>ANEXO H – GAZETA DE NOTÍCIAS .....</b>	<b>254</b>
<b>ANEXO I – GAZETA DE NOTÍCIAS .....</b>	<b>255</b>
<b>ANEXO J – GAZETA DE NOTÍCIAS .....</b>	<b>256</b>
<b>ANEXO K – O POVO .....</b>	<b>257</b>
<b>ANEXO L – ANÚNCIOS .....</b>	<b>258</b>
<b>ANEXO M – ANÚNCIOS .....</b>	<b>259</b>
<b>ANEXO N – CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO .....</b>	<b>260</b>
<b>ANEXO O – CADERNO <i>FAME</i> .....</b>	<b>261</b>
<b>ANEXO P – GAZETA DE NOTÍCIAS .....</b>	<b>262</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Esta Tese de doutoramento dá continuidade a uma pesquisa iniciada no mestrado sobre a obra do escritor e jornalista cearense Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho<sup>1</sup> (1949-2021). Concentrar-nos-emos em examinar as crônicas escritas por Gilmar de Carvalho, situando-as em dois momentos. O primeiro é entre agosto e dezembro de 1969, quando o escritor inicia sua trajetória literária com a escrita de crônicas para a *Gazeta de Notícias*. O segundo é entre fevereiro e julho de 1978, ano em que o escritor colabora com o jornal *O Povo*, escrevendo crônicas para o caderno *Fame*.

No intervalo entre dezembro de 1969 e 1978, Gilmar de Carvalho escreveu e publicou suas duas primeiras obras, *Pluralia Tantum* (1973) e *Parabélum* (1977). As crônicas publicadas em jornal foram reunidas em livro, cujo título é *Queima de Arquivo*, pelo próprio escritor em 1983. Tendo em vista a escrita literária e jornalística como atividades paralelas na vida de Gilmar de Carvalho, propomo-nos a examinar as crônicas em ambos os aspectos.

Destacaremos, na análise das crônicas, alguns dos elementos de jornalismo cultural que sobressaem na escrita de G.C, uma vez que ele discorre acerca de eventos do cotidiano, com os quais teve contato através de notícias lidas em periódicos, e de situações presenciadas por ele nas suas andanças pela cidade de Fortaleza, proporcionando ao leitor a análise de temas relevantes no contexto do final da década de 1960 e durante a década de 1970.

Quanto aos aspectos literários, refletiremos – além do estudo do gênero crônica e como esta se configura na obra em estudo – acerca da *intertextualidade* das crônicas de *Queima de Arquivo* com textos de terceiros, os quais foram publicados em periódicos, tais como: reportagens, artigos críticos sobre literatura e outras áreas do conhecimento, o que nos revela sua formação leitora, paralelamente à atividade de escrita, e reforça nossa tese de que essas leituras foram fundamentais para a composição das crônicas do escritor e da inovação no gênero por Gilmar de Carvalho.

Na primeira seção, apresentaremos e discutiremos a fundamentação teórica de nossa pesquisa. Para este estudo, examinaremos o conceito de *literatura comparada*, tendo em vista que nossa pesquisa aborda outras áreas do conhecimento consideradas relevantes à compreensão da obra de Gilmar de Carvalho. Para o estudo de *Queima de Arquivo*, subdividimos nossas reflexões teóricas em duas etapas: 1) as referências básicas que orientam os estudos de literatura comparada, das quais destacamos *Que é literatura comparada?* (2012),

---

<sup>1</sup> Quando mencionarmos o nome do escritor, optaremos pela forma como ele era mais conhecido, Gilmar de Carvalho, ou apenas as iniciais G.C.

de Pierre Brunel, Claude Pichois e Ann Marie Rousseau, que nos orienta quanto aos conceitos de *literatura comparada* e propõe-nos possíveis chaves interpretativas, ao apontar prováveis erros e acertos que a pesquisa em literatura pode trazer ao pesquisador. Com base nessa leitura, discutiremos, na primeira parte do nosso texto, os seguintes pontos: a) metodologia dos estudos comparatistas como um caminho em construção e sua importância na atividade crítica; e b) alguns dos termos de natureza teórica que são fundamentais à fortuna crítica da literatura comparada. 2) discutiremos sobre composição literária, entendendo-a como um processo de constantes movimentos de (re)leitura, (re)escrita relacionados à atividade crítica. Para isto, refletiremos sobre os conceitos de *complexidade*, *intertextualidade*, *jornalismo cultural* e *crônica*.

Na segunda seção, examinaremos a formação leitora de Gilmar de Carvalho, a partir de sua documentação pessoal. Para isto, destacaremos os seguintes materiais do Arquivo Pessoal de Gilmar de Carvalho: algumas crônicas de Clarice Lispector<sup>2</sup> e textos críticos de terceiros que discutem acerca da obra da escritora e da criação literária no contexto da década de 1970, nos quais observamos temas de interesse para Gilmar de Carvalho; duas de suas correspondências: uma escrita por ele e destinada a Mário Pontes, a outra, de Antônio Torres a Gilmar de Carvalho, nas quais o assunto é *Pluralia Tantum* e *Parabélum*, respectivamente. Consideramos ainda dois livros de Clarice Lispector que marcaram a vida leitora e a obra ficcional do escritor sobralense<sup>3</sup>, os quais serão examinados junto a alguns dos textos de *Pluralia Tantum*. Adicionamos às nossas reflexões textos que discutem: a importância da leitura, fundamentos de teoria literária e orientações arquivísticas. Esses textos serão discutidos de modo correlacionado a fim de que apreendamos o processo simultâneo de leitura e escrita a partir de textos lidos por Gilmar de Carvalho.

Na terceira seção, concentrar-nos-emos em discutir acerca do gênero crônica. Inicialmente, faremos um breve histórico sobre suas possíveis origens e as do jornalismo no Ocidente para que possamos apreender como a crônica se transforma, à medida que os meios de comunicação evoluem. Como início da discussão, quanto ao gênero em destaque, propomos os seguintes questionamentos: qual o objetivo de um escritor ao escrever crônica? Quais as principais características desse gênero? Por que a crônica é um texto escrito para revista ou jornal? Qual sua posição entre o literário e o jornalístico? Em quais aspectos se diferenciam o

---

<sup>2</sup> Gilmar de Carvalho arquivou textos de Clarice Lispector publicados em jornal. É a partir dessas evidências que também discutimos as aproximações entre a obra de ambos.

<sup>3</sup> Os livros de Clarice Lispector, os quais foram lidos por Gilmar de Carvalho, não estão na documentação doada por ele à UFC. No entanto, a obra da escritora está presente na ficção de Gilmar de Carvalho.

escritor de ficção e o repórter? Quais as aproximações da crônica com a notícia, o ensaio e o conto? Como a *crônica* e a *notícia* se configuram no jornalismo cultural? Quais diferenças há entre *crônica cultural* e *crônica literário-jornalística*? Esses questionamentos são necessários em nossa pesquisa uma vez que as crônicas de *Queima de Arquivo* são diversificadas não apenas no que diz respeito aos conteúdos abordados pelo cronista, mas também pela estrutura e linguagem híbridas dos textos. Há momentos em que as crônicas de Gilmar de Carvalho abordam fragmentos do cotidiano, sejam históricos, políticos ou sociais do momento presente em que foram escritas. Em outros, reportam-nos às memórias do escritor diante de uma conjuntura sociopolítica. Para os questionamentos apresentados, consideramos alguns estudos sobre o jornalismo e a crônica: *A criação literária: prosa* (1983), de Massaud Moisés, *A crônica* (1987), de Jorge de Sá, *El periodismo cultural*, de Jorge B. Rivera (2006), o texto “A cidade e a letra” (1977), de Eduardo Portela, e outros. Ao examinarmos a relação da crônica carvalhiana com os gêneros crônica e reportagem, consideramos a crônica *Carnaval que passou*, destacando os seguintes aspectos: a) como o tema “carnaval” é informado pela notícia e a reportagem no mesmo periódico em que a crônica foi publicada; b) como a temática “carnaval” pode ser discutida a partir da perspectiva da cultura de massa. A outra crônica a ser examinada é *Mini-Museu Firmeza*, que será discutida sob a perspectiva da informação, uma vez que corresponde a um evento atual, mas, ao mesmo tempo, testemunha um momento marcante na vida do cronista, no qual se destacam afetividade e memórias. Consideramos ainda a crônica *Mini-Museu Firmeza*, de José Julião, publicada em 1969, na coluna *Balaio*, na qual observamos a particularidade do cronista ao se referir ao mesmo espaço que Gilmar de Carvalho descreveria posteriormente. Comentaremos ainda o texto “José Julião: tempo e contexto”, no qual Gilmar de Carvalho comenta acerca do jornalismo cultural cearense, o que reforça nossa tese de que ele, na sua escrita literária manteve aspectos desta especificidade jornalística. A esta discussão acrescentaremos textos de outros autores que debatem acerca do jornalismo cultural na atualidade.

A quarta seção será subdivida em duas etapas. A primeira examinará as crônicas de “Passado a limpo”, considerando a *alusão* e a *autotextualidade*, mecanismos de intertextualidade, como recursos essenciais à escrita carvalhiana. A *alusão* será discutida a partir da interferência de textos que não são de autoria de Gilmar de Carvalho, mas que são evocados nas suas crônicas. Nesta dinâmica, consideramos tanto o horizonte de expectativa do cronista, quanto o do leitor ideal, o que proporciona a ampliação de significação e a atualização dos textos. Quanto à *autotextualidade*, examinaremos algumas das crônicas junto a textos de *Pluralia Tantum* e fragmentos de *Parabélum*, destacando que o recurso mencionado é

intensificador de temáticas na ficção carvalhiana. Examinaremos, em parte de crônicas de “Passado a limpo”, aspectos da memorialística, uma vez que Gilmar de Carvalho revela incertezas, angústias, sugerindo-nos identificação com a coletividade da qual fazia parte. Na subseção dedicada à convergência das crônicas de “Passado a limpo” com o jornalismo cultural, discutiremos que, desde o início de sua escrita ficcional, o cronista se identifica com esse estilo jornalístico. Na segunda parte da quarta seção, examinaremos crônicas de “Terceiro Mundo”, desta vez, observando, em fragmentos do cotidiano, crítica social e diversidade cultural a partir das percepções do cronista que caminha pelas ruas da cidade. Em seguida, discutiremos acerca da cultura de massa e jornalismo cultural em crônicas de “Terceiro Mundo”, quando Gilmar de Carvalho proporciona ao seu leitor abordagem teórica acerca de conceitos que estão em evidência no âmbito acadêmico na década de 1970, tais como *padronização*, *assimilação* e *aculturação*.

### 1.1 Metodologia

Esta pesquisa tem suas origens em 2009, quando o escritor e jornalista Gilmar de Carvalho doou o seu arquivo à UFC no dia 30 de agosto daquele ano. À época, a autora desta Tese cursava o 2º semestre de Letras/Espanhol na mesma instituição e, a convite da Professora Dra. Maria Neuma Barreto Cavalcante, coordenadora do Acervo do Escritor Cearense e docente do Departamento de Literatura da UFC, passou a integrar a equipe de organização do arquivo pessoal de Gilmar de Carvalho. Durante o processo de higienização, organização e indexação da documentação pessoal, surgiram a curiosidade e o interesse pela obra do escritor, o que resultou na escrita de ensaios, participação em eventos e apresentação de trabalhos sobre arquivística, memória e literatura.

Um semestre antes das atividades de organização do arquivo pessoal do Professor Gilmar de Carvalho serem iniciadas, a participação nos Grupos de Pesquisa *Literatura, História e Outros Saberes* e *Espaços de Leitura: cânones e bibliotecas*, ambos coordenados pela Professora Dra. Odalice de Castro Silva, docente do Departamento de Literatura da UFC, foi fundamental para a escrita do Projeto de Pesquisa submetido à seleção do Mestrado pelo PPGLetras em 2016 e em 2017, sendo aprovado nesta última, resultando na dissertação *Literatura e Jornalismo: entrevista e notícia em Parabélum, de Gilmar de Carvalho*, defendida em 2019. No intervalo entre 2009 e 2019, a partir das leituras do grupo de pesquisa, foram escritos ainda diversos trabalhos sobre a obra de Gilmar de Carvalho, os quais foram apresentados nos Encontros Universitários e outros eventos promovidos pelo Departamento de

Literatura, PPGLetras e o Acervo do Escritor Cearense<sup>4</sup>. O grupo de pesquisa, além dos encontros para debates das leituras, sob a perspectiva da *complexidade*, de Edgar Morin, organizou eventos, publicações de livros que reuniram artigos de estudantes e professores pesquisadores de literatura não apenas da UFC, mas de outras instituições<sup>5</sup>. Este conjunto de fatores contribuiu para o amadurecimento e fortalecimento desta pesquisa, que foi submetida e aprovada na seleção do doutorado<sup>6</sup> em 2020.2, curso iniciado em abril de 2021.

Para o desenvolvimento desta Tese, as etapas das atividades foram organizadas de modo que contemplassem a obra ficcional do escritor, parte de sua documentação pessoal, a bibliografia geral e específica a respeito do que seria pesquisado. Inicialmente, a dissertação de mestrado foi relida, a fim de que a delimitação do objeto de pesquisa fosse estabelecida, de forma que o Projeto desse continuidade ao estudo da obra ficcional de Gilmar de Carvalho, desta feita, sob a perspectiva do jornalismo cultural. Assim, constatou-se a possibilidade do aprofundamento de questões que não foram contempladas na dissertação<sup>7</sup>, o que favoreceria o ineditismo da proposta que seria desenvolvida na Tese.

A delimitação da pesquisa ocorreu à medida que a leitura da obra ficcional do escritor era realizada, observando sua escrita literária paralela à atividade jornalística. Sob a orientação da Professora Dra. Odalice de Castro Silva, logrou-se a delimitação do objeto de estudo desta Tese: *Queima de Arquivo* (1983). Ao longo da leitura da obra, observou-se que os textos estavam, em alguns aspectos, relacionados ao jornalismo cultural e, ao mesmo tempo, aos dois primeiros livros de Gilmar de Carvalho, isto é, *Pluralia Tantum* (1973) e *Parabélum* (1977). Deste modo, os três livros convergiam para uma análise sob a perspectiva da *inter* e da *autotextualidade*. As anotações de cada obra foram registradas em cadernos, nos quais constavam os títulos dos textos, seguidos de resumos dos enredos e, ao final, observações críticas a serem desenvolvidas em ensaios.

---

<sup>4</sup> O Acervo do Escritor Cearense (AEC) realizou exposições e outros eventos sobre a obra do Professor Gilmar de Carvalho. No dia 23 de setembro de 2019, em comemoração aos 10 anos de doação do seu arquivo pessoal na UFC, realizamos uma homenagem aos seus 70 anos de vida. O evento ocorreu pela manhã no Auditório José Albano, no Centro de Humanidades da UFC, área I. Esta foi a última vez que tivemos o escritor conosco. Na mesma ocasião, promovemos a exposição *Arquivo Pessoal de Gilmar de Carvalho: 10 anos no AEC*, no hall da Biblioteca de Ciências Humanas da UFC, à época sob a direção da bibliotecária Ana Elizabeth Albuquerque Maia, com o apoio da Biblioteca Central da UFC, sob a direção do bibliotecário e documentalista Francisco Jonatan Soares.

<sup>5</sup> O Grupo Espaços de Leitura: cânones e bibliotecas organizou e publicou os seguintes volumes: *Um livro de Interpretação Literária: Obras e autores* (2018); *Um Livro de Interpretação Literária: Mulheres de Letras* (2019), *Um Livro de Interpretação Literária: Escritores-Críticos* (2020), *Um Livro de Interpretação Literária: Vida & Ficção* (2021).

<sup>6</sup> Seleção do PPGLetras/UFC.

<sup>7</sup> Na dissertação de mestrado, examinamos os gêneros entrevista e notícia em *Parabélum* a partir de textos extraídos de periódicos que foram lidos e arquivados por Gilmar de Carvalho.

Para que os pontos de contato nas três obras fossem melhor identificados, montamos duas tabelas, denominadas: “Crônicas de *Queima de Arquivo* – 1ª. Parte” e “Crônicas de *Queima de Arquivo* – 2ª. Parte”, que correspondem, respectivamente, a “Passado a limpo” e a “Terceiro Mundo”, com os títulos de cada texto. Na primeira tabela, com sete colunas, constavam as indicações: 1. “Crônicas que foram publicadas em *Pluralia Tantum*”; 2. “Autotextualidade com *Pluralia Tantum*”; 3. “Autotextualidade com *Parabélum*”; 4. “Intertextualidade das crônicas de *Passado a limpo* com a escrita de outros autores da literatura ocidental”; 5. “Temas sociais nas crônicas”; 6. Crítica realizada por Gilmar de Carvalho”; 7. “Aspectos memorialísticos”. Na segunda tabela, com oito colunas, havia as seguintes indicações: 1. “Autotextualidade com *Pluralia Tantum*”; 2. “Autotextualidade com *Parabélum*”; 3. “Fortaleza, Ceará e o Brasil”; 4. “Tradições e artes cearenses”; 5. Intertextualidade das crônicas de “Terceiro Mundo” com a escrita de outros autores da literatura ocidental”; 6. “Crítica realizada por Gilmar de Carvalho”; 7. “Aspectos memorialísticos”; 8. “Crônicas examinadas à parte”<sup>8</sup>.

Este mapeamento nos proporcionou uma segunda triagem nas crônicas, na qual foi identificada a *intertextualidade* das crônicas com textos de jornais lidos por Gilmar de Carvalho, sobretudo, crônicas de Clarice Lispector e artigos de críticos literários. Identificamos ainda, nas entrelinhas de *Queima de Arquivo*, marcas de prováveis leituras realizadas pelo escritor.

A etapa seguinte corresponde à elaboração de um roteiro para o estudo da crônica, no qual houvesse aprofundamento do conceito do gênero, atendendo aos seguintes questionamentos: a) O que é a crônica? b) De que forma ocorre o cruzamento da crônica com a notícia? c) Qual a posição da crônica no jornalismo cultural? d) Como o cotidiano e fragmentos da realidade são recriados na crônica carvalhiana? e) Qual a relação entre crônica e memorialismo? f) De que forma o escritor inova o gênero crônica?

A delimitação da bibliografia específica ocorreu conforme os questionamentos surgiam em cada etapa. Da mesma forma, a composição das seções da Tese, subsequente aos fichamentos de leituras, escrita de resumos e frequentes reuniões com a professora orientadora. Os momentos de orientação contribuíram não somente com a seleção de referências teóricas das áreas abordadas na pesquisa, mas com a conscientização de que uma Tese deve atender aos

---

<sup>8</sup> O estudo das crônicas não seguiu rigorosamente a disposição das tabelas. Como as crônicas são ricas em diversidade temática, tornou-se inviável examiná-las na sua totalidade com o detalhamento de cada tema. Diante da complexidade textual, optamos por destacar alguns dos temas que mais sobressaem em parte das crônicas.

critérios exigidos, tanto no que diz respeito ao ineditismo e à delimitação da proposta, quanto à linguagem e à estrutura do texto acadêmico.

## 1.2 Fundamentação Teórica

### 1.2.1 Literatura Comparada: possibilidades de novos caminhos

Antes de iniciarmos a discussão do tema central desta pesquisa, faz-se necessário discorrermos acerca do conceito de *literatura comparada*, a fim de compreendermos, na prática, algumas categorias fundamentais aos estudos comparatistas. Não pretendemos nesta seção, desenvolver um método fechado ao estudo das obras literárias, mas refletirmos sobre *literatura comparada* como uma proposta em expansão, a depender do *corpus* de cada pesquisa.

A pergunta que nos vem à mente no início desta pesquisa é: que é literatura comparada? A partir desta indagação, outros questionamentos são lançados à medida que nos aprofundamos em bibliografia geral e específica a respeito do assunto.

Em *Que é literatura comparada?* (2012)<sup>9</sup>, de Pierre Brunel, Claude Pichois e Ann Marie Rousseau, encontramos uma problematização do conceito de *literatura comparada* e sua evolução desde o século XIX, considerando o pioneirismo do francês Abel-François Villemain (1790-1870) e o curso ministrado por ele em 1828, no qual a expressão *literatura comparada* foi mencionada pela primeira vez para descrever as contribuições da literatura estrangeira para as letras francesas<sup>10</sup> (p. 4), e a problematização da literatura como ciência por Jean-Jacques Ampère (1860-1864), que declarou aquela pertencente à história e à filosofia. Os autores mencionam as contribuições suíças, italianas, húngaras, russas e norte-americanas, no século XIX, aos estudos comparatistas. A problematização do conceito de *literatura comparada* se estende ao período que abrange as duas Guerras Mundiais, no século XX, passa pela Era dos Congressos Internacionais, o desenvolvimento das Associações Nacionais e a fundação do Centro de pesquisa em Literatura Comparada em 1981, em Paris, criado por Pierre Brunel (1939-).

Os autores da obra em questão reconhecem, como um dos traços mais marcantes da literatura comparada, a qualidade de “fenômeno intelectual” que “se liga a uma evolução psicológica” (p. 17). Além disso, acrescentam que o comparatismo é

Ocupação técnica de um punhado de estudiosos, sem dúvida; mas também reflexo de um trabalho espiritual subterrâneo. Ele pertence não só à vida do espírito, mas simplesmente à vida, com suas complexidades, seus instintos cegos, seus impulsos

<sup>9</sup> BRUNEL, P.; Pichois, C.; ROUSSEAU, A. M. *Que é literatura comparada?* Tradução de Lélia Berretini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Estudos; 115).

<sup>10</sup> BRUNEL *et al.*, 2012, p. 4.

generosos e seu movimento incessante. No microcosmo comparatista, como o prova a história da Europa do Leste, se leem os medos e as esperanças, os ódios e os amores dos povos, os sobressaltos políticos, e mesmo os ímpetos ou a física nuclear, porém mais intimamente ainda, a literatura comparada tem sua sorte ligada às paixões dos homens (Brunel *et al.*, 2012, p. 17).

O comparatismo seria uma “ocupação técnica” em expansão, mas, não apenas isso, pois é uma forma de contrapor e aproximar diversas áreas do conhecimento em diferentes contextos. No caso da literatura comparada, somos instigados a examinar as semelhanças, independentemente de barreiras linguísticas, geográficas, políticas, sociais e econômicas. Através das narrativas, vivenciamos experiências de outros, solidarizando-nos não apenas com o que está mais próximo a nós, mas com o que nos une na dimensão do terreno, ampliando nossos horizontes de comunicação, uma vez que a literatura é uma forma de “comunicação humana”, como afirma Antonio Candido<sup>11</sup>. Quando apreendida como sistema simbólico, as experiências individuais “[...] se transformam em elementos de contacto entre os homens, de interpretação das diferentes esferas da realidade”. A pesquisa de literatura é uma atividade de natureza reflexiva que integra o múltiplo, o diverso não apenas no que diz respeito ao outro, mas este como possibilidade no próprio indivíduo. Nesta diversidade, o conceito de *literatura comparada* é entendido como um devir e o comparatismo só se torna possível através da confrontação dos objetos em análise. Durante o desenvolvimento de uma pesquisa em literatura comparada, abrem-se caminhos nos quais o caminhante faz descobertas a cada passo<sup>12</sup>.

Os pioneiros que desbravaram as sendas da literatura comparada estiveram propícios a erros, acertos, foram movidos por paixões e circunstâncias, da mesma forma que nós, pesquisadores, estamos submissos a incertezas ao longo de uma pesquisa. Eles, como apontam os autores de *Que é literatura comparada* (p. 21), tiveram limitações que lhes impediram o acesso aos materiais dos quais precisavam para realização de suas pesquisas. Com frequência, dependiam de intermediários, isto é, de tradutores, viajantes e outros para terem acesso às obras. Além disso, havia as barreiras geográficas e as longas distâncias que limitavam as idas e vindas dos pesquisadores até os locais onde estava o *corpus* de suas pesquisas.

Mas, em cada caminho, há aprendizados, contribuições, problematizações e questões em aberto. Os erros e os acertos fazem parte da construção do conhecimento. Ao iniciarmos uma pesquisa, é necessário que conheçamos os caminhos que foram percorridos por outros

---

<sup>11</sup> CANDIDO, Antonio. *Literatura como sistema*. In: CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 14. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013, p. 25.

<sup>12</sup> Cf. MORIN, Edgar. **Os sete 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. rev. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2011, p. 101.

pesquisadores. Desta maneira, teremos condições de contribuir honestamente com a tarefa que propomos realizar.

Em *Que é literatura comparada?* há menção a alguns termos conhecidos pela crítica literária, tais como *fortuna*, *sucesso* e *influência*, para os quais os autores chamam a atenção do comparatista a fim de que os referidos vocábulos sejam devidamente examinados e aplicados em seus contextos e fora destes. A *fortuna*, tanto em nível nacional quanto internacional, “é o conjunto dos testemunhos que manifestam as virtudes vivas de uma obra” e está relacionada ao *sucesso* e à *influência*. Enquanto o *sucesso* é “dado por cifras”, isto é, determinado quantitativamente a partir da repercussão em publicações, edições, traduções, vendas e aceitação do público leitor, a *influência* é a apreciação da obra pelo leitor ativo “em quem ela vai fecundar a imaginação criadora e encontrar força para transmiti-la de novo”, podendo ser determinada qualitativamente. A *fortuna* de um escritor pode ser examinada a partir da recepção que ele tem dentro e fora de seu país, observando-se ainda de que forma sua obra é assimilada. Entretanto, “A fortuna pode transformar-se em infortúnio, e a influência em resistência. A literatura comparada, sob esse ponto de vista, é às vezes a história dos breves encontros e das ocasiões perdidas” (Brunel *et al.*, 2012, p. 40). Isto nos permite refletir acerca de como devemos problematizar determinados termos ou conceitos, de modo que nossa crítica seja autêntica, profunda e honesta. É necessário que saibamos os possíveis conceitos, os quais pretendemos discutir, expandi-los em diversos contextos e de que forma eles podem alterar a compreensão do leitor, distanciá-lo de determinadas obras ou condicioná-lo a juízos de valor que não contribuirão com o reconhecimento literário e artístico de uma obra, mas que podem direcioná-lo a rotas contrárias. Ao escritor, a crítica descuidada poderá resultar em prejuízos quando realizada superficialmente, o que pode interferir no estímulo criador de um poeta e na sua admiração pelo seu predecessor. Por outro lado, os questionamentos, na atividade comparatista, devem ser vistos como oportunidades que nos possibilitam trazer a lume obras literárias que foram esquecidas e autores que estão fora do cânone literário.

Nesta discussão há abertura para refletir sobre as teses de Hans Robert Jauss (1921-1997), uma vez que a *Estética da Recepção* é posterior ao surgimento da literatura comparada e contribui com os debates sobre a relação entre autor, obra e leitor. Mas qual tipo de leitor? Desta forma, essa categoria também passa a ser problematizada e, conseqüentemente, a literatura comparada e a estética da recepção proporcionam à crítica literária possibilidades

interpretativas, considerando *autor, obra e leitor* componentes indispensáveis ao sistema literário<sup>13</sup>.

A respeito do termo *influência*, os autores de *Que é literatura comparada?* acrescentam:

As influências propriamente ditas podem ser definidas como o mecanismo sutil e misterioso pelo qual uma obra contribui para dela fazer nascer uma outra (o mistério está aliás envolto no sentido antigo da palavra “influência”). Aos críticos que contestam a existência desta noção, considerada vaga e obscura, responderemos com T.S. Eliot, que o escritor é suscetível de receber um *stimulus* criador da admiração que ele sente por um outro escritor [...].

[...] Influência, ou contribuição, se se preferir, o certo é que nenhuma literatura seria o que é, se não contasse com causas situadas quase tão frequentemente no estrangeiro quanto no próprio país (Brunel *et al.*, 2012, p. 42-44).

As influências são um mecanismo em aberto que contribuem com a criação artística. No entanto, o sentido da palavra *influência* não deve ser apreendido, superficialmente, como a ação de um agente externo que modifica algo ou alguém. Se assim fosse, as relações de aproximação entre as obras literárias perderiam sua condição de serem examinadas em seus aspectos artísticos e criativos para serem analisadas, simplesmente, sob a perspectiva que mapeia o mérito de igualdade ou distinção entre as obras, sem abertura para problematizações da criação literária.

Para Eliot, a palavra “influência” possui o mesmo significado de *stimulus* e este é entendido como “admiração” que um escritor tem pela obra de outro escritor. Entretanto, nessas relações podem ocorrer embates, tanto da parte do escritor com relação à obra do seu antecessor, quanto do posicionamento crítico dos leitores que confrontam os textos.

Eliot, em “Tradição e talento individual”<sup>14</sup>, afirma que há uma tendência da nossa parte, na posição de leitores críticos, de identificarmos semelhanças nas obras literárias. Segundo ele, a naturalidade da articulação entre leituras é justificada pela necessidade que nós, seres humanos, temos em exercer a atividade crítica e por esta ser “tão inevitável quanto o ato de respirar”. Quando a colocamos em prática, “[...] pretendemos encontrar o que é individual, o que é a essência peculiar do homem”<sup>15</sup> na obra de um escritor e o que o diferencia de seu antecessor. As semelhanças são possíveis por intermédio da *tradição*. Mas como a tradição é transmitida? Eliot afirma que esta é “conquistada através de grande esforço” e não herdada. Se a *tradição* for interpretada como um legado a ser repetido pela geração seguinte, “deve ser

<sup>13</sup> CANDIDO, 2013, p. 25. Segundo Antonio Candido, a existência do sistema literário só é possível quando há um conjunto de “[...] produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros”.

<sup>14</sup> ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: ELIOT, T.S. **Ensaio**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

<sup>15</sup> ELIOT, 1989, p. 38.

positivamente desestimulada” (p. 39). A tradição é uma atividade contínua, na qual são exigidas percepção do passado, do presente e da combinação do temporal com o atemporal. Eliot afirma que o “sentido histórico” interfere nas aproximações entre as obras de escritores de uma mesma geração, mas, principalmente, que toda a literatura europeia, desde Homero à atualidade, tem existência e ordem simultâneas. Desta forma, nenhum poeta e artista possuem significação sozinhos, mas através de apreciações – isto é, de comparações e contrastes – histórica e crítica que fazemos deles e “de sua relação com os poetas e os artistas mortos”<sup>16</sup>.

Gilmar de Carvalho, ao discutir o que é *tradição*<sup>17</sup>, aproxima-a do significado de *urdidura*, base na qual é tecida a trama. Esta, por sua vez, renova o todo. Isto é, o tecido é construído através dos rearranjos, mas, nesta dinâmica, há tensões. Semelhante a Eliot, G.C apreende a *tradição* como primordial à criação artística:

Seria possível se falar em uma criação contemporânea que não se baseasse na tradição? Parece-me que não, visto que a tradição se mantém para ser negada, superada, contestada. Assim se dão os avanços, em que o novo mata o velho, na dinâmica da cultura, esse moto-contínuo movido pela intervenção do homem (Carvalho, 2005, p. 5).

Na sequência, acrescenta:

[tradição são] práticas que se inserem numa longa duração. É o que fica do que uma geração transmite para outra, evidentemente, com perdas, substituições e lacunas. A tradição é esse lastro comum de experiências (e vivências) de determinados homens em um determinado tempo e lugar (Carvalho, 2005, p. 5).

Gilmar de Carvalho interpreta a *tradição* a partir de uma dinâmica que retroage para se projetar, pois, se assim não fosse, o renovo da arte não seria possível. A arte se renova através da intervenção do “novo” sobre o “velho”. “Transmitir” não é somente repassar algo a alguém de forma inalterada, mas proporcionar contribuições duradouras. A tradição é vivenciada e compartilhada entre seres humanos que se identificam com uma determinada realidade. O posicionamento de Gilmar de Carvalho conflui ainda com o de Antonio Candido para quem a tradição é “[...] transmissão de algo entre os homens, [...] conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento e ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir para aceitar ou rejeitar”<sup>18</sup>. O movimento de transmitir não é um processo rígido, mas consciente de que é necessário reconhecer o que foi semeado pelo predecessor, um legado que deve ser contestado ou aceito pelos pósteros.

---

<sup>16</sup> ELIOT, 1989, p. 39.

<sup>17</sup> CARVALHO, Gilmar de. *Urdidura*. In: CARVALHO, Gilmar de. **Tramas da Cultura**: comunicação e tradição. Fortaleza: Museu do Ceará e Secretaria do Estado do Ceará, 2005. (Coleção Outras Histórias, 29)

<sup>18</sup> CANDIDO, 2013, p. 26.

Harold Bloom (1991, p. 43-45)<sup>19</sup>, por sua vez, ao discutir a dinâmica da *influência* e a relação entre o poeta antecedente e o posterior, entende-a a partir de seis razões revisionárias: *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *demonização*, *askesis* e *apophrades*, termos emprestados de fontes greco-romana, judaico-cristã, e de reflexões a partir do pensamento de Thomas Mann, Goethe, Hugo, Milton, Freud, Emerson, Nietzsche e outros. Para Bloom, os termos que compõem os seis estágios são basilares ao entendimento da concepção poética e da relação entre aquele que antecede e o seu posterior.

O primeiro vocábulo, *Clinamen*, que, originariamente, significa “desvio”, é tomado de empréstimo do poeta romano Lucrécio (96-51 a. C). Bloom apreende-o como “desleitura ou desapropriação poética”, também entendida como “desvio revisionário”. A *clinamen* é executada quando o poeta, ao ler a obra do seu antecessor, desvia-se dela. A *tessera* significa “sinal de reconhecimento – um fragmento” que, ligado a outros, reestabelece o todo, tem origem em cultos ancestrais dos mistérios. Um poeta complementa, opostamente, a obra do seu predecessor, alterando seu significado, embora os termos sejam preservados. A *tessera* é “complementação e antítese”. *Kenosis*, por sua vez, é um termo de origem bíblica, tomado de empréstimo do apóstolo São Paulo<sup>20</sup>, quando se refere ao processo de esvaziamento de Jesus, por si mesmo, ao aceitar a redução de sua condição divina ante a humana. O poeta posterior se esvazia de si mesmo quando, aparentemente, enxerga-se humilde diante do seu precursor. A busca do poeta posterior pelo esvaziamento é a tentativa de superação do seu antecessor. Para Bloom, a *kenosis* é um movimento de descontinuidade do poeta novo com relação ao seu predecessor. É “um mecanismo de ruptura semelhante aos mecanismos de defesa empregados pela psiquê contra as compulsões de repetição”<sup>21</sup>. A *demonização*, ou o Contra-Sublime, tem origem na tradição neoplatônica, na qual o ente intermediário, o *daimon*, incorpora-se ao “adepto para auxiliá-lo”. O poeta posterior, embora esteja aberto ao *daimon*, não é possuído por este, mas por “uma força demoníaca”<sup>22</sup> que é ele próprio. Demonizado, o poeta novo “sugere a relativa fraqueza do precursor”<sup>23</sup>. Bloom complementa que a *demonização* “[...] é uma batalha entre Orgulho e Orgulho, e temporariamente quem vence é a força do novo” (p. 139). A *askesis* ou “ascese”, termo com origens na prática de xamanistas pré-socráticos, é um “movimento de autopurgação”. Neste, o poeta novo não passa pelo processo de esvaziamento, como ocorre na

<sup>19</sup> BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Tradução de Artur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

<sup>20</sup> Carta do apóstolo Paulo aos Filipenses 2: 5-11. **Bíblia de Estudo de Genebra**. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009, p. 1585.

<sup>21</sup> BLOOM, 1991, p. 43-44.

<sup>22</sup> BLOOM, 1991, p. 138.

<sup>23</sup> BLOOM, 1991, p. 138-139.

*kenosis*, mas pela diminuição, que o leva a renunciar a parte de suas “virtudes humanas e imaginativas”, de forma que o seu poema se mantenha distante do “poema-ascendente”. A *apophrades* “ou o retorno dos mortos” é um termo associado aos dias de má-sorte, quando, em Atenas, os mortos regressavam para habitar na casa onde viveram. Semelhantemente, os poetas fortes mortos, isto é, os percussores, retornam através da obra dos poetas fortes como se fossem estes. Mas o retorno não é de forma intacta, pois isto empobreceria a obra dos poetas mais novos.

Ao lermos a obra de Gilmar de Carvalho, somos instigados a refletir acerca dos conceitos de *tradição e influência*. Isto é possível quando examinamos, por exemplo, o personagem herói que tem como antecessor os heróis da literatura universal. Porém, não há simplesmente transposição de qualidades destes para aquele, uma vez que o conceito de herói é releitura e recriação de personagens da literatura universal, o que nos demonstra também suas referências literárias.

Um das referências do herói de *Parabélum* é Macunaíma, personagem de Mário de Andrade (1893-1945). Em entrevista, Gilmar de Carvalho comenta, como se fosse o próprio personagem<sup>24</sup> do livro, aproximações entre seu personagem e Macunaíma, ao mesmo tempo que problematiza o conceito de herói:

[...] 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?

Na comemoração dos quarenta anos da publicação de sua segunda obra, G.C retorna à discussão do conceito de *herói* que, no romance, é uma desconstrução conceitual. *Parabélum* é composto por recortes, junções de heróis da literatura universal, personagens do cinema e das revistas em quadrinhos, personalidades nacionais, pessoas anônimas, o que justifica o nome do personagem e sua natureza “conflitante”, anti-heroica e *sem caráter*<sup>25</sup>. A questão proposta ao leitor é: o que é um herói?

<sup>24</sup> Na comemoração dos 40 anos de *Parabélum*, em 17 de novembro de 2017, realizamos uma entrevista com Gilmar de Carvalho a partir das perguntas do entrevistador fictício ao personagem herói no fragmento em “Entre os Doutores - 2”. Como identificamos nas perguntas e respostas semelhanças com uma autobiografia do escritor, publicada no jornal *O Povo*, em 19 de junho em 1977, buscamos entrevistar o autor como se ele fosse o seu personagem. A entrevista na íntegra pode ser lida nos anexos da Dissertação de Mestrado *Literatura e jornalismo: entrevista e notícia em Parabélum, de Gilmar de Carvalho*. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/47481?mode=full>.

<sup>25</sup> “Sem caráter” no sentido de não ser possível delimitar traços precisos do personagem, pois ele é a soma de outros personagens.

Flávio R. Kothe<sup>26</sup> (2000, p. 7), ao discutir sobre o conceito de *herói*, considera “sistema” e “dominante” bases da narrativa e termos primordiais ao entendimento do que é um herói. “[...] Um sistema é um conjunto de elementos coerentes entre si e seu meio. A dominante é o seu princípio de organização”. A dominante vai além da organização estrutural da obra em “capítulos ou estrofes”, também não se restringe à sua semântica. “Ela é o mais evidente e, ao mesmo tempo, o mais recôndito do sistema”. Isto é, a dominante pode ser, simultaneamente, visível e invisível. Kothe (p. 58) afirma que um personagem que corporifica apenas “qualidades positivas” ou “negativas” é “trivial”. O *herói*, por sua vez, é um personagem que une o contraditório, ele é a dominante do sistema. A contraposição não inferioriza o “alto” e nem eleva o “baixo”<sup>27</sup>, como ocorre nas obras “triviais de direita” e de “esquerda”<sup>28</sup>.

Gilmar de Carvalho, ao comentar sobre o nome do seu personagem *herói*, afirma:

[...] 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 [...]. Ele tem tantas camadas de informações, é uma modelagem tão complicada, é uma tessitura tão densa [...].

[...] Tanto não dava pra ter nome, como também não dava pra ter um fim [...]. Que fim ia ter, né? São vários fins, porque ia ficar muito pobre<sup>29</sup>.

A justificativa do escritor ao escolher tal nome para o seu personagem é uma forma de não limitar a jornada do herói. Este é um nome genérico, mas não é somente isso, ele abrange “camadas de informações”, ou seja, releituras de outras narrativas e personagens, é uma “modelagem” harmônica, densa e tensa, pois, ao passo que (re)une histórias, amplia sua natureza conflitante e contraditória.

Kothe discute ainda o contraditório no herói épico e no herói trágico, apontando que tanto as “baixeiras” quanto a “grandeza”<sup>30</sup> podem transformá-lo.

<sup>26</sup> KOTHE, Flávio R. **O herói**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2000. (Série Princípios)

<sup>27</sup> O “alto” e o “baixo” são discutidos pelo autor a partir da *Arte Poética*, de Aristóteles, que classifica os gêneros clássicos em maiores e menores. Os gêneros maiores são a *epopeia* e a *tragédia*, os menores, a comédia e a sátira menipeia. A “grandeza” era uma qualidade do herói épico ou trágico e não poderia ser atribuída as pessoas do povo. Kothe (2000, p. 9) afirma que a “grandeza” ainda existe, esquematicamente, na questão dos gêneros literários e no tipo de personagens, quando há “contraposição entre gêneros mais complexos, como o romance, e gêneros considerados mais simples, como o conto. Há personagens considerados de tipo elevado (como o herói trágico ou épico), assim como os há de tipo baixo (o pícaro)”. O autor discorda dessa classificação, posto que o herói é aquele que se identifica não apenas com o “elevado, mas também com a “baixeira”. A exclusão do “baixo” ou do “alto” atribuiria ao herói características do personagem trivial.

<sup>28</sup> Kothe (2000, p. 19) discute acerca do ideológico nas obras literárias, apontando que “nem a trivialidade de direita nem a de esquerda conseguem apreender a natureza contraditória da realidade”, pois uma exclui a outra e ambas “fazem parte das contradições entre os interesses de classe”.

<sup>29</sup> Entrevista de Gilmar de Carvalho concedida à autora desta Tese em 8 de agosto de 2019.

<sup>30</sup> KOTHE, 2000, p. 9-13. Um dos exemplos de baixa é a atitude de Aquiles que “se barbariza ao tripudiar o cadáver de Heitor” (p. 13). Odisseu, por sua vez, transforma-se pelas baixeiras, isto é, depois das provações ao longo de sua jornada, recupera sua grandeza de herói épico.

Se as obras literárias são sistemas que reproduzem em miniatura o sistema social, o herói é a dominante que ilumina estrategicamente a identidade de tal sistema. Rastrear o percurso e a tipologia do herói é procurar as pegadas do sistema no sistema das obras. Nenhuma obra literária consegue ser a totalidade, mas o percurso do herói pelo alto e pelo baixo pode ser um índice da totalização, uma totalidade iniciada. As obras triviais escapam dela e deixam que ela escape: não captam propriamente sequer a natureza do fragmento de realidade para o qual se voltam (Kothe, 2000, p. 8).

As obras literárias não são concebidas fora de um contexto social, o que não significa que a literatura tenha compromisso com a verdade ou que deva, obrigatoriamente, representar um determinado grupo ou se posicionar partidariamente. No entanto, são sistemas que se realizam no plano da ficção e, neste, o herói é peça primordial, ou seja, ele é a dominante. Através dele, os caminhos se abrem para a apreensão do conjunto de elementos que compõem e relacionam-se com o interno e o externo à obra. A totalidade alcançada por uma obra não é no sentido de que ela abrange o todo, mas na abertura para novos confrontos. O herói não é um personagem que resolve todos os problemas na trama, garantindo a si mesmo e aos outros um final feliz e harmônico, mas aquele de natureza “conflitante”.

Em outra ocasião<sup>31</sup>, G.C comenta que o protagonista de *Parabélum* está mais

[...] pra pícaro do que herói da história oficial, grandes nomes, grandes vultos [...]. É arma de bronze, placa 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 [...]. Pra botar herói tem uma certa ironia também. Herói porque o herói termina não fazendo os grandes feitos que a gente gostaria.

A descrição física do personagem é contrária à de um herói que pudesse corresponder aos moldes da sociedade brasileira da década de 1970, num contexto marcado por transformações sociais e tensões políticas. É por contrariar uma expectativa que ele é *anti-herói*, ou *pícaro*<sup>32</sup>, pois vai na contramão não apenas das exigências sociais que ditam regras, mas

<sup>31</sup> Entrevista de Gilmar de Carvalho concedida à autora desta Tese em 8 de agosto de 2019. A entrevista na íntegra pode ser lida nos anexos da Dissertação de Mestrado *Literatura e jornalismo: entrevista e notícia em Parabélum, de Gilmar de Carvalho*.

<sup>32</sup> 1. O pícaro é mencionado por Gilmar de Carvalho não no sentido clássico. O personagem pícaro, segundo Antonio Candido, no ensaio “Dialética da malandragem (1970, p. 69)”, e Mario González (1988, p. 86), em *O Romance Picaresco*, aparece pela primeira vez em meados do século XVI e, talvez, tenha sido atribuído a um tipo de servo inferior, rapazes ajudantes de cozinha, que andavam sujos e esfarrapados. Depois, o termo passou a designar todo tipo de desocupado ou subempregado que buscava sobreviver através da astúcia, posteriormente, transformando-se em delinquente. 2. Candido menciona algumas das características peculiares ao personagem pícaro, dentre estas, a narração em primeira pessoa; a ingenuidade que se transforma em astúcia, mentira, dissimulação e roubo; a necessidade de subsistência do personagem; a mudança de padrões, que leva o pícaro ao contato com vários grupos e camadas sociais, devido ao deslocamento que realiza; o moralismo corriqueiro; a misoginia, a obscenidade e o uso de palavrões. Ao examinar o personagem Leonardo Filho, de *Memórias de um sargento de milícias* (1853), observa que o personagem de Manuel Antônio de Almeida não é pícaro, discordando do ensaio “Um precursor: Manuel Antônio de Almeida”, de Josué Montello, no qual este afirma que as origens das *Memórias* estão em *La Vida de Lazarrillo de Tormes* (1554) e *Vida y Hechos de Estebanillo González* (1645), ambas novelas picarescas espanholas. Antonio Candido (p. 68) afirma que Montello “[...] fundou-se numa petição de princípio, tomando como provado o que restava provar, isto é, que as *Memórias* são um romance picaresco”, ele apenas supervalorizou “algumas analogias fugazes” que não comprovam as raízes da obra de Manuel Antônio

também de um regime político opressor. O herói possui semelhanças com as de uma pessoa comum, como consta de sua “Cronologia”, ao final da obra: “Porque herói é todo aquele que resiste a um cotidiano e isso já foi dito antes [...]”<sup>33</sup>. Outra característica que aproxima o herói de *Parabélum* ao personagem pícaro é a ironia. Esta é um recurso que proporciona o “rebaixamento de segmentos sociais considerados elevados sem que aquele que os rebaixa apareça como tal”<sup>34</sup>.

Ao personagem pícaro é dada, “aparentemente”, a palavra, como afirma Kothe (p. 46-47), mas ele “acaba não fazendo nem uma coisa nem a outra”. Ou seja, não realiza nenhum feito. A sequência de *nãos* e as datas (de 1938-1968), que constam da “Cronologia”<sup>35</sup> de *Parabélum*, é a desconstrução do que não foi realizado, ao passo que há críticas aos eventos históricos nos quais o personagem está inserido. Entre estes, o sistema de ensino da década de 1970:

Se a história se faz baseada em datas e gestos grandiloquentes e frases de efeito não poderá chegar à história. O professor gritou a frase irreverente: viva a decoreba. E mais, propôs a cronologia como ciência auxiliar da história. E ainda reduziu este livro a um projeto de livro didático, ou seja, adotado pela rede oficial de ensino (Carvalho, 2011, p. 251).

A crítica, neste excerto, é quanto aos critérios para que alguém ou algo entre para o rol das personalidades e eventos importantes. Observamos que isto é dito, veladamente, pela contradição na própria afirmativa. Em seguida, o professor ironiza a “decoreba” e propõe uma cronologia, mas esta é uma sequência que reforça o anti-heroico em todos os fragmentos do livro, ou seja, não existem heróis oficiais da história. A proposta é que o livro seja um projeto a

---

de Almeida nas duas novelas picarescas mencionadas. Ao contrário, estas duas obras nos fazem ver que “nada motivaram de significativo na obra de Manuel Antônio de Almeida”. No entanto, não descarta a possibilidade de as *Memórias* terem “recebido sugestões marginais de algum outro romance espanhol ou feito à maneira dos espanhóis, como ocorreu por toda a Europa no século 17 e parte do 18”. Antonio Candido propõe que as *Memórias* podem ser examinadas a partir de um estudo comparativo que considere as características do protagonista semelhantes às características típicas do herói ou anti-herói pícaro, conforme discute Chandler. A partir deste direcionamento interpretativo, observa que são longínquas as aproximações entre as *Memórias* e a picaresca, por isso, busca aproximar o conceito de “pícaro” ao de “malandro” e identifica, na novelística brasileira, o personagem Leonardo Filho como o primeiro e grande malandro que, mais adiante, seria elevado “à categoria de símbolo” por Mário de Andrade. 3. Mario González discute o conceito de “malandro”, mencionado por Antonio Candido, mas prefere a designação “neopicaresco” (p. 41), utilizada por outros críticos quando se referem às narrativas produzidas nos séculos XIX e XX e que podem ser lidas sob o aspecto do modelo clássico espanhol, mesmo que com este não tenham uma relação direta. Para os modelos que evocam o modelo clássico, isto a depender do caso, designa os termos “para-picarescos” ou “para-neopicarescos”. CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem (Caracterização das Memórias de um sargento de milícias)*. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. Universidade de São Paulo: São Paulo, 1970, p. 67-89. GONZÁLEZ, Mario. **O Romance Picaresco**. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios). MONTELLO, Josué. Um precursor: Manuel Antônio de Almeida. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). **A Literatura no Brasil**. v. 2. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1955. p. 37-45.

<sup>33</sup> CARVALHO, Gilmar de. **Parabélum**. 2. ed. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2011.

<sup>34</sup> KOTHE, 2000, p. 47.

<sup>35</sup> Último fragmento de *Parabélum*, no qual constam os feitos não realizados pelo herói.

ser adotado pelo sistema de ensino, o que pode ser interpretado pelo leitor como uma proposta questionadora de ensinar história, sob a perspectiva dos que estiveram fora da história oficial.

Quando confrontamos o herói de *Parabélum* e Macunaíma, examinamos semelhanças entre os personagens, entre as quais destacaremos suas origens e o momento de seu nascimento. No primeiro fragmento de *Parabélum*, “Anúnciação”, lemos:

Era uma vez e aquela seria a região onde nasceria o homem, personagem e fio condutor desta narrativa. A tessitura destes relatos pretende ser um projeto de romance. Ou um evangelho, poderão dizer. Um romance da caatinga apesar de todas as denúncias e do filão mesmo, segundo os críticos. É necessário pôr um radinho de pilha na história e reciclar a linguagem de uma literatura que se pretende enraizada na alma vertical de um povo não escolhido (Carvalho, *Parabélum*, 2011, p. 20).

Na obra de Mário de Andrade, lemos:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma (Andrade, *Macunaíma*, 2004, p. 13)<sup>36</sup>.

O primeiro parágrafo de *Parabélum* é introduzido por “era uma vez”, o que nos remete às histórias contadas popularmente. Neste primeiro momento, temos a informação de que um homem nascerá e que ele será personagem da história que está sendo contada, mas o espaço geográfico não é definido, sabe-se que “aquela seria a região”. O narrador parece apontar em direção ao local que está distante da pessoa que ouve ou lê a história. Em seguida, é iniciada uma explicação teórica quanto ao gênero literário da narrativa que será problematizado pela crítica que lerá a história. A narrativa, em seu conjunto, será uma “reciclagem”<sup>37</sup>, isto é, um apanhado de histórias, “de um povo não escolhido”. As histórias fazem parte do legado cultural de um povo, do qual o herói é integrante. Nesta citação, identificamos as primeiras semelhanças de Macunaíma com o herói de *Parabélum*. Ambos têm em comum o apanhado de histórias populares, o folclore.

Em “Anúnciação”<sup>38</sup>, estão as primeiras informações as quais o leitor precisa saber sobre o personagem e a problematização do conceito de herói, tendo em vista as histórias de heróis que aprendemos a contar através dos “compêndios adotados pela rede oficial de ensino”<sup>39</sup>. O nascimento do personagem será anunciado no fragmento seguinte, “A descrição do firmamento”, e faz-nos lembrar a história dos magos que receberam um sinal no céu, a estrela, que indicaria o local onde o menino Jesus estaria, mas a história não é linear, como a narrativa

<sup>36</sup> ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Texto revisto por Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2004.

<sup>37</sup> O termo não é empregado no sentido de “reaproveitar” o que seria descartado. O entendimento preferível para esta interpretação seria o de *bricolagem*.

<sup>38</sup> Fragmento de *Parabélum*, p. 20-23.

<sup>39</sup> CARVALHO, 2011, p. 20.

bíblica, e deparamo-nos com digressões sobre estrelas, firmamento e o infinito que se misturam às percepções do narrador e às histórias nas quais os elementos das digressões aparecem. O labirinto de informações indica que o herói nascerá numa noite.

Macunaíma nasce “no fundo do mato-virgem”, lugar não identificado geograficamente. Suas características físicas são “preto retinto” e “feito”, daí sua semelhança com o “medo da noite”, de quem é filho. O personagem pertence à tribo dos tapanhumas, o que o caracteriza como parte de uma coletividade, através do epíteto “herói de nossa gente”.

No fragmento “O nascimento do herói”, de *Parabélum*, lemos:

O herói nasceu na noite, como no escuro se revelam fotografias. E a película banhada nas imersões de sais dos livros antigos de alquimia ganhou contorno e a face do herói será impressa no escuro e se não fosse o escuro aquele filme teria sido revelado. E não mostraria agora a barba do herói. E também no escuro a câmera foi aberta e só no escuro subsistia aquele segredo. De um instante do homem que se captou, estático (Carvalho, *Parabélum*, 2011, p. 28).

As semelhanças entre os personagens se aproximam nos elementos “noite” e “medo” – em *Macunaíma* – e “noite” e “escuro”, em *Parabélum*. O trecho acima se relaciona com o primeiro parágrafo de *Macunaíma*, nos quais observamos que a noite carrega o sentido de medo. No escuro, não somos capazes de enxergar e a imagem de algo é incerta, e isto, em *Parabélum*, está relacionado ao processo de revelação, semelhante a uma fotografia. No entanto, a imagem do herói permanecerá no escuro, o que indica o seu anonimato. Este detalhe da narrativa nos leva a pensar no contexto histórico, social e político do Brasil em que a obra foi escrita. *Parabélum*, nas palavras do próprio autor, seria um romance contra a ditadura dos anos pós-64<sup>40</sup>. O herói seria um personagem contrário aos militares que tomaram o poder.

Em *Macunaíma*, o conceito de herói é confrontado, quando Mário de Andrade atribui ao seu personagem características que o distanciam da padronização e isto se apresenta no subtítulo da obra “o herói sem nenhum caráter”. Neste sentido, podemos identificar no personagem traços do pícaro, mesmo que remotamente. A falta de caráter em Macunaíma se opõe às origens nobres que um herói deveria ter e isto contribui para a desconstrução do conceito de heroicidade. Embora notemos algumas semelhanças de Macunaíma com o pícaro, na sequência da narrativa de Mário de Andrade, o personagem contraria, em parte, a estrutura do romance picaresco, que possui uma “sequência inicial (infância)” e “uma sequência final (integração)” e, entre estas, situam-se “o aprendizado e a progressão”<sup>41</sup>. Macunaíma vivencia a infância, a maioridade e, ao final, morre. Mas entre estas etapas não há aprendizado e nem integração do personagem.

<sup>40</sup> Entrevista concedida à autora deste trabalho em 17 de novembro de 2017.

<sup>41</sup> GONZÁLEZ, 1988, p. 12-13.

A busca pela muiraquitã pode ser lida como a tentativa do personagem para reintegrar-se à tribo dos Tapanhumas. Ao recuperar o amuleto, regressa ao local de onde saiu, às margens do Uraricoera, mas leva consigo as mazelas e “os mecanismos da sociedade do consumo”, “fantasiado com os objetos comprados em São Paulo”<sup>42</sup>. Neste ponto, Macunaíma parece se assemelhar ao pícaro – que pretendia alcançar uma posição social, mesmo que aparentemente –, mas representa um projeto coletivo e o seu retorno significa inadequação à vida na cidade.

O herói de *Parabélum*, ao longo da sua jornada, não esconde o seu inconformismo com a sociedade onde vive. Indigna-se com a exploração, a violência, a fome, a miséria e as injustiças, pois ele próprio sofre tudo isso como humano e integrante de uma coletividade marginalizada. Ele também é Edson Luís, Wladimir Herzog e tantas outras vítimas da ditadura militar e do AI-5. É também cada um de nós, que lutamos para sobreviver em meio às mazelas de um país em constante desenvolvimento. O anti-herói é uma sátira cotidiana aos países de Terceiro Mundo: “Façam uma síntese disso tudo. Minhas raízes são nordestinas, brasileiras e do Terceiro Mundo. Já disseram que sou um guerrilheiro pós-guerrilha [...]” (Carvalho, 2011, p. 57).

Em *Macunaíma e Parabélum*, reconhecemos que, apesar de os protagonistas não serem caracteristicamente conforme a picaresca clássica espanhola, são recriações anti-heroicas. No caso da obra de Mário de Andrade, as histórias foram contadas pelo papagaio falador, pois a tribo dos Tapanhumas foi dizimada. Em *Parabélum*, o narrador ora fala como o personagem, ora possui semelhanças com entrevistas concedidas pelo autor do livro e, em outros momentos, busca dialogar com o leitor que lê as narrativas, recursos que contribuem com atualização das histórias que estão sendo contadas. *Macunaíma* pode ser interpretado como a síntese de um país explorado e descaracterizado pela ação do colonizador. O herói de *Parabélum* se assemelha às pessoas anônimas que a história não reconheceu como heróis, mas que permanecem na memória popular e em suas crenças: “[...] Porque um herói renasce dos índices e vence as interdições e ao terceiro dia revive na memória de seu povo e nas histórias e cantorias” (Carvalho, 2011, p. 31).

Ao relacionarmos a escrita ficcional de Gilmar de Carvalho às suas influências literárias, buscamos apreender suas preferências leitoras e escolhas estéticas. Gilmar de Carvalho, em 1987, afirma: “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”. Desde a juventude, leu Proust, Joyce, folhetos de cordel,

---

<sup>42</sup> GONZÁLEZ, 1988, p. 61.

Guimarães Rosa, Rubem Fonseca, Dalton Trevisan e outros. O escritor admite que também foi influenciado pelo cinema de Godard e pelas canções de Caetano Veloso, mas que era “[...] difícil ser original depois que quase tudo foi feito”, embora buscasse encontrar “as brechas, as entrelinhas [...]. Original na medida em que a gente sempre retoma o que foi feito antes e avança”<sup>43</sup>. Estas afirmações nos permitem refletir sobre alguns dos aspectos que estão diretamente ligados à obra do escritor: 1) “negação do regional” e ruptura com este; 2) recriação do regional, a partir do processo de assimilação do contemporâneo, isto é, o regional contextualizado na década de 1970; 3) originalidade, influência e continuidade.

Para isto é necessário que antes reflitamos acerca da *dependência cultural* na literatura brasileira, sob o ponto de vista de Antonio Candido (2006, p. 169-196)<sup>44</sup> que a examina na literatura brasileira a partir do século XIX, observando fatores históricos, políticos e sociológicos que contribuíram com a concepção e a percepção literária na América Latina. No Brasil, a *dependência cultural* é examinada por Candido a partir da literatura de escritores românticos do século XIX, estendendo-se ao movimento regionalista da década de 1930. O autor pontua alterações nas perspectivas temáticas que abrangem a relação do homem com a terra e o despertar crítico dos intelectuais no que diz respeito ao subdesenvolvimento. Antonio Candido tem como ponto de partida o estudo de Mário Vieira de Mello<sup>45</sup> que discute relações entre *cultura* e *subdesenvolvimento* na América Latina. Apesar de discordar deste autor, quanto ao paralelo que faz entre a América Latina e o Brasil acerca da noção de “país novo”, considera, em parte, o efeito dessa ideia para examinar a produção literária no Brasil situada entre o romantismo e o regionalismo. Diante do deslumbramento ante o exótico, o grandioso e as possibilidades que as terras conquistadas lhes proporcionavam, os colonizadores alimentaram a utopia de que a América era um lugar privilegiado, predestinado “a ser a pátria da liberdade e, assim consumir os destinos do homem do Ocidente”<sup>46</sup>. Os intelectuais latino-americanos herdaram esse deslumbramento dos colonizadores, transformando-o em afirmação nacional e ideológica. Na literatura, este sentimento se expressa através da elevação dos recursos naturais, os quais se transformavam em “estados da alma”. A estes fatores se somava a exaltação dos aspectos regionais como “razão de otimismo social”. Candido afirma que enquanto de um lado

<sup>43</sup> CARVALHO, Gilmar de. Entrevista: Gilmar de Carvalho: quase uma expedição de resgate. Entrevista concedida a Floriano Martins. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, ano 5, n. 239, p. 1-7, 24 maio 1987. Caderno Cultura.

<sup>44</sup> CANDIDO, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela Noite**. 5. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. A motivação que leva Antonio Candido a discutir o *subdesenvolvimento* é o termo “país subdesenvolvido” examinado por Mário Vieira de Mello, em *Desenvolvimento e cultura: o problema do estetismo no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1963.

<sup>45</sup> MELLO, Mário Vieira de. **Desenvolvimento e cultura: o problema do estetismo no Brasil**. São Paulo: Nacional, 1963.

<sup>46</sup> CANDIDO, 2006, p. 170.

havia euforia, do outro existiam a desigualdade e a desorganização das instituições. A ficção regionalista da década de 30 tem papel fundamental na questão da consciência do subdesenvolvimento, pois “precede a tomada de consciência dos economistas e políticos”, e no desmascaramento “dos problemas no encanto pitoresco ou ornamental” romântico (Candido, 2006, p. 171).

A consciência do subdesenvolvimento<sup>47</sup>, isto é, do atraso catastrófico, aponta problemas tais como: a miséria, a fome, a pobreza da população, o analfabetismo, a degradação do solo e as técnicas obsoletas para lidar com a terra. O romance contribuiu como força desmistificadora, precedendo “a consciência dos economistas e políticos”. Desenvolve-se o pensamento de que o progresso só seria possível pela remoção do imperialismo. Neste contexto, Antonio Candido afirma que as “condições de existência da literatura” encontra uma série de problemas, nos países de cultura pré-colombiana, que apontam a debilidade cultural tais como: a pluralidade linguística, o analfabetismo, a falta de meios de comunicação e difusão, debilidade dos públicos disponíveis para a literatura – mesmo entre aqueles que eram alfabetizados – confluindo com os problemas de ordem econômica e política. As raízes do subdesenvolvimento cultural na América Latina têm suas origens nas suas antigas metrópoles, Portugal e Espanha, países onde a literatura era, e continua sendo, privilégio de poucos. “[...] Esta circunstância faz com que os países latino-americanos estejam mais próximos das condições virtuais das antigas metrópoles do que em relação às suas [...]”<sup>48</sup>. Ou seja, intelectuais, políticos e economistas dos países de cultura pré-colombiana não enxergavam os reais problemas locais.

A incultura não era uma dominante somente entre analfabetos, mas também da parte de intelectuais que se posicionavam como superiores àqueles, por fazerem parte de um grupo privilegiado que tinha acesso aos padrões metropolitanos e europeus. Escreviam para um público ideal, muitas vezes em língua estrangeira para demonstrar requinte. A elite imitava o que era europeu sem distinguir o mau e o bom, mas, considerava-se independente. “[...] O requinte dos *decadentes* e *nefelibatas* ficou provinciano, mostrando a perspectiva errada que pode predominar quando a elite, sem bases num povo inculto, não tem meios de encarar criticamente a si mesma [...]” (Candido, 2006, p. 179). Isto reflete a ineficiência da elite em reconhecer o atraso cultural do qual ela também era parte, da incapacidade dos escritores, deste contexto, em refletirem criticamente acerca do que imitavam. Da mesma forma, as Academias

---

<sup>47</sup> Candido (2006, p.171-172) comenta que a consciência do que era *subdesenvolvimento* é mais nítida depois da Segunda Guerra Mundial, principalmente, nos anos 50. Mas a ficção regionalista já mudara a orientação antes deste período: “Ela abandona [...] a amenidade e a *curiosidade*, presentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental”.

<sup>48</sup> CANDIDO, 2006, p. 173.

na América Latina atribuíam reconhecimento às obras literárias destituídas de qualidade artística, algo semelhante aos critérios avaliativos europeus para os livros, enquanto as obras de alto nível artístico não eram reconhecidas (Candido, 2006, p. 180)<sup>49</sup>. Antonio Candido acrescenta que “analfabetismo e requinte, cosmopolitismo e regionalismo podem ter raízes misturadas no solo da incultura e do esforço para superá-la”<sup>50</sup>. Outro problema decorrente da combinação do “analfabetismo com requinte” é o provincianismo cultural, recorrente entre os semicultos.

A dependência da América Latina, boa ou má, é atribuída ao seu atraso cultural. O processo de autonomia de suas literaturas consistiu, em parte, em transferir a dependência que mantinham com Espanha e Portugal para centros europeus fora do eixo metropolitano, como, por exemplo, a França, a partir do século XIX. Antonio Candido considera que a dependência de uma literatura em relação a outra é “inevitável e natural” (p. 183), o que nos leva a refletir sobre a contribuição das metrópoles na formação das literaturas latino-americanas. Candido acrescenta que, sob este ponto de vista, a dependência alcança o nível de “[...] participação e contribuição a um universo cultural a que pertencemos, que transborda as nações e os continentes, permitindo a comunicação das experiências e a circulação de valores” (p. 183). A dependência, assim vista, não é repetição, mas compartilhamento e continuidade de experiências humanas, nas quais há rupturas, negação de valores e projeções. Para Antonio

---

<sup>49</sup> Gilmar de Carvalho, em 19/10/1987, no jornal *O Povo*, ao falar de sua obra a Concy Beserra, comenta que se sentia desencantado em publicar literatura por não ter o reconhecimento do público, mas que não pararia de escrever. Segundo ele, sua obra não estava alcançando o público e era necessário repensar e parar, pois não estava disposto a fazer “livro só por fazer”. Por outro lado, observava que o poeta popular estava mais bem sintonizado com o público de feira, onde eram vendidos os cordéis. Na mesma ocasião, criticou a falta de critérios da política de publicação da Secretaria de Cultura do Estado, apesar de reconhecer que cinco de seus oito livros foram publicados pela política editorial do Estado: “[...] uma verdadeira inflação de lançamentos sem critérios, nem qualidade, que só confundem as pessoas. Para cada autor de qualidade, são lançadas nove porcarias [...]. A minha não é uma atitude policial em relação a isso, pois eu mesmo já me beneficieei várias vezes do convênio da edição da Secretaria, mas acho que é hora de fazer uma revisão. Inclusive cortando o meu trabalho, se preciso. Seria preferencial lançar cinco bons livros, ao invés de 40 porcarias, da forma indiscriminada, como vinha sendo feita”. Observamos que, enquanto Antonio Candido critica a falta de critério das Academias para qualificar as obras literárias, Gilmar de Carvalho aponta o mesmo problema na política de editoração no Ceará, promovida pela Secretaria de Cultura do Estado, o que converge com a discussão de Candido, quando este se refere a “uma sublitteratura oficial, marginal e provinciana, geralmente expressa pelas Academias” (p. 180). Ele exercitava a autocritica, isto é, reavaliava constantemente a própria escrita, o que nos demonstra sua preocupação com a qualidade de seus textos – uma forma de respeitar o seu leitor –, mas também estava atento às questões sociais, quanto ao analfabetismo no Nordeste e a falta de recursos dos alfabetizados para adquirir livros, mas não isentava o Estado da responsabilidade de avaliar melhor o que estava sendo publicado com recursos públicos. G.C sugere que uma alternativa seria o envolvimento da comunidade e de outras instituições nessas decisões e não apenas o do Conselho Editorial do Estado e o da Universidade, o que também ajudaria a deselitizar a política de editoração. Naquele mesmo ano, o escritor comenta que preparava *Pequenas Histórias de Crueldade*. No entanto, não faria um evento para lançar o livro para que os seus amigos não se sentissem na obrigação de prestigiá-lo. Gilmar de Carvalho comenta que o livro seria a última “coisa velha” que editaria, pois ingressaria numa nova proposta de trabalho.

<sup>50</sup> CANDIDO, 2006, p.180.

Candido, um dos estágios para superar a dependência cultural seria “[...] a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciadas, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores” (p. 184). No entanto, isso não exclui a influência estrangeira na literatura nacional, uma vez que esta pode derivar daquela ou através de vanguardas externas, mas passando antes por “um refinamento dos instrumentos recebidos”<sup>51</sup>, os quais influenciam gerações posteriores.

Quanto ao regionalismo, Candido (p. 191) aponta dois momentos fundamentais: a “fase de consciência de país novo”, que contribui com a descoberta, a valorização e a incorporação do pitoresco e do decorativo nas obras literárias; e a fase “de consciência do subdesenvolvimento”<sup>52</sup>, como presciência e consciência da crise. Nestas duas etapas são observados áreas, regiões, temáticas e grupos que compartilham uma mesma realidade política e econômica, denominada *subdesenvolvimento*. Passadas as duas etapas mencionadas, ficam dois questionamentos: o regionalismo acabou? Qual sua importância para a literatura? Antonio Candido as responde, afirmando que o regionalismo trouxe à literatura aspectos da realidade local e, em algumas vezes, “foi oportunidade de boa expressão literária, embora na maioria os seus produtos tenham envelhecido”. No entanto, não se pode afirmar que tenha acabado por completo, uma vez que a condição de subdesenvolvimento, a que estamos submetidos, “mantém a dimensão regional como objeto vivo, a despeito da dimensão urbana ser cada vez mais atuante”, sendo ainda praticado por muitos que o atacam (Candido, 2006, p. 192).

Após examinar as duas etapas supramencionadas, Antonio Candido propõe uma terceira, a qual denomina de *super-regionalista*. Esta “corresponde à consciência dilacerada do subdesenvolvimento”<sup>53</sup> e opera uma explosão do tipo de naturalismo que se baseia na referência

---

<sup>51</sup> CANDIDO, 2006, p.183.

<sup>52</sup> Antonio Candido (2006, p. 193) afirma que é por volta de 1930 e 1940 que “tivemos o regionalismo problemático, que se chamou de ‘romance social’, ‘indigenismo’, ‘romance do Nordeste’, segundo os países, e, sem ser exclusivamente regional, o é em boa parte”. Em nota de rodapé, à página 190, explica que o termo regionalismo é apreendido em sua crítica, abrangendo obras ficcionais, desde o Romantismo, que descrevem regiões e costumes rurais, distintamente da maioria da crítica hispano-americana que considera como regionalistas as obras restritas às fases que compreendem 1920 e 1950.

<sup>53</sup> Luiz Carlos Bresser-Pereira (2011, p. 156) afirma que o Brasil é um país subdesenvolvido não pelo motivo de sua renda por habitante ser muito baixa, mas porque “continua a um país dual”, isto é, ainda não conseguiu “integrar toda sua população ao mercado de trabalho”. Isto significa que o Brasil é industrializado e tecnologicamente avançado, mas ainda não logrou “absorver toda a mão-de-obra disponível” (p. 156). Há uma quantidade alta subempregada ou mal-empregada. Integrar uma massa de cidadãos no mercado do consumo capitalista não é integrá-la no mercado de trabalho. Segundo Bresser-Pereira, a não inserção da população em sua totalidade no mercado de trabalho contribui para que o Brasil seja um país desigual. Outro fator determinante para isto é “sua dependência formal ou informal em relação aos grandes países industrializados”. O autor afirma: “[...] Um país subdesenvolvido não é apenas um país ‘atrasado’ em termos econômicos porque realizou sua revolução nacional e capitalista depois dos países ricos a terem feito. É também um país cujas elites aceitam a subordinação a uma potência imperial” (p. 157). Mas não é somente isto. O desenvolvimento, entre outros fatores, depende do

a uma visão empírica do mundo” (p. 195). Guimarães Rosa e o mexicano Juan Rulfo são exemplos de escritores que trouxeram em suas obras a “universalidade da região”. Embora o pitoresco esteja ultrapassado, não são diminuídas a presença e a vivacidade da região em suas obras.

Roberto Schwarz, em “Nacional por Subtração”<sup>54</sup>, discute acerca do conceito de *nacional* tendo como ponto de partida a contradição entre o que é nacional e o que é estrangeiro no Brasil. Schwarz observa que há o esforço, por parte de escritores e críticos, em diferentes épocas, em superar o provincianismo e alcançar a atualização, dando-nos a sensação de que a vida intelectual no Brasil parece “recomeçar do zero”, uma vez que o gosto pela novidade, muitas vezes, contribui com o “desinteresse pelo trabalho da geração anterior”, resultando na “descontinuidade da reflexão” (p. 30). No entanto, menciona Machado de Assis, Mário de Andrade e Antonio Candido como estudiosos que souberam “retomar criticamente e em larga escala o trabalho dos predecessores”, proporcionando-nos novos debates. Um dos pontos fundamentais do ensaio de Roberto Schwarz é apreender o conceito de nacional no contexto globalizado, reportando-nos ainda ao Romantismo, aos manifestos oswaldianos e como estes são ressignificados em diferentes contextos da vida cultural no Brasil, a fim de que observemos o conceito de nacional em distintos períodos da literatura brasileira como, por exemplo, no Brasil Império, depois no movimento Modernismo e na década de 1960, quando discussões acerca do nacional são reavivadas sob a perspectiva da cultura de massa. No entanto, a discussão nos conduz ao questionamento: para ser nacional é necessário expulsar os invasores de forma combativa para que o progresso seja alcançado? Schwarz (p. 38-39) afirma que “entre as pessoas educadas do Brasil” persiste “o sentimento de viverem entre instituições e idéias que são copiadas do estrangeiro e não refletem a realidade local”. Mas isto não basta para que a autenticidade seja alcançada. Tampouco, “a destruição filosófica da noção de cópia [...] faz desaparecer o problema”.

---

“nível de educação”, “desenvolvimento tecnológico e científico”, “instituições de qualidade, infraestrutura de energia, transportes e comunicações”. Entretanto, o “[...] mais importante é o lado da demanda, porque de nada adiantarão os esforços do lado da oferta se os empresários não tiverem estímulo para investir” (p. 162-163). BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. Desenvolvimento e subdesenvolvimento no Brasil. In: BOTELHO, André; SCHWARZ, Lilia Moritz (org.). **Agenda Brasileira**: tema de uma sociedade em mudança. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 156-165. Disponível em: [https://www.bresserpereira.org.br/papers/2011/2011.Desenvolvimento\\_e\\_Subdesenvolvimentos\\_no\\_Brasil.pdf](https://www.bresserpereira.org.br/papers/2011/2011.Desenvolvimento_e_Subdesenvolvimentos_no_Brasil.pdf). Acesso em: 1 out. 2024.

<sup>54</sup> SCHWARZ, Roberto. Nacional por Subtração. In: SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 29-48.

Ao se referir à crítica de Sílvio Romero<sup>55</sup> sobre a obra de Machado de Assis, discorda daquele por atribuir aos mestiços a incapacidade de o brasileiro criar e inventar algo que lhe fosse próprio, por isso eram capazes apenas de imitar (macaqueação). Schwarz questiona: “[...] Se a causa da tendência brasileira para a cópia é racial, por que só a elite terá copiado? [...] A explicação não deve ser de raça, mas de classe” (p. 41). Além disso, discorda de Sílvio Romero quando este afirma haver “disparate” entre a pequena elite intelectual e a população. O pequeno grupo intelectual copiava “[...] na política e nas letras quanta coisa foi encontrando no Velho Mundo, e chegamos ao ponto de termos uma literatura e uma política exóticas [...]” (Romero, 1897, p. 122). Esta afirmação demonstra que Sílvio Romero atribuía à elite a obrigação de reparar “o erro que a distanciou da população”<sup>56</sup>. Mas o problema do “exotismo” não seria resolvido se todos, isto é, elite e população copiassem. Sob a perspectiva de Schwarz, a questão deve ser examinada a partir da conjuntura política, econômica e social da Colônia e não apenas da historiografia literária. O problema da “cópia” não era “a falta de um denominador comum entre a cultura do povo e da elite”<sup>57</sup>, como entendia Sílvio Romero, mas de desigualdades brutais que não lhes proporcionavam reciprocidade.

Quando examinamos a ficção de Gilmar de Carvalho paralela às suas influências estético-literárias, observamos que sua escrita busca negar o regional, recriando-o, mas sem se isolar do universal. Ao ser questionado quanto à sua literatura ser regional ou universal, responde:

Tenho a cabeça muito universal, acho. Meu regionalismo não tem muito a ver com grupos folclóricos, com estereótipos, com baião-de-dois com paçoca. Meu regionalismo é urbano e contemporâneo. É eletrificado, tem guitarras, tem néon. Vivo intensamente o meu tempo. Só que não faz sentido ambientar minhas histórias no metrô de New York. Eu tenho que falar das coisas que vivo e que sei. Não quero ser consumido como um *avis rara* de cabeça chata. Mas não posso negar minhas raízes, minhas vivências. Todas essas coisas têm que ser levadas em conta como ponto de partida para a criação literária<sup>58</sup>.

Para ele, ser universal é dar continuidade a um repertório que o antecede. A negação não é no sentido de apagamento, mas de romper com a tradição para que sua obra também venha a contribuir com a universalidade. Seu regionalismo decorre da negação do estereótipo, afasta-se das manifestações folclóricas quando agregadas às obras sem o crivo da criticidade. Ser regional

<sup>55</sup> ROMERO, Sílvio. **Machado de Assis**: Estudo Comparativo de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert, 1897, p. 118-130.

<sup>56</sup> SCHWARZ, 1987, p. 41.

<sup>57</sup> Segundo Roberto Schwarz, “A denúncia do transplante cultural veio a ser eixo de uma perspectiva crítica ingênua e difundida”. Por isso, sugere alguns possíveis caminhos que nos orientam quanto ao conceito de *nacional*. Um deles é desconsiderar as oposições segregadoras, pois estas “[...] não permitem ver a parte do estrangeiro no próprio, a parte do imitado no original, e também a parte original no imitado” (Schwarz, 1987, p. 48).

<sup>58</sup> Meu regionalismo é urbano e contemporâneo. Entrevista de Gilmar de Carvalho concedida ao *Diário do Nordeste*, Caderno Gente. Fortaleza, domingo, 28 de agosto de 1983.

é assimilar o contemporâneo sem se esquecer de suas “raízes”, o que o põe numa posição intermediária, isto é, nem totalmente anacrônica, nem totalmente absorvida pelo tempo ao qual pertencia. Giorgio Agamben<sup>59</sup> (2009, p. 58-59) afirma que um homem é “verdadeiramente contemporâneo”, quando “não coincide perfeitamente” com o seu tempo e nem se adequa “às pretensões” deste, mas como se posiciona em relação ao “tempo presente”. É esta posição que proporciona ao poeta ver uma época (século) não como tempo cronológico, mas um tempo coletivo e histórico. Gilmar de Carvalho, ao se posicionar em relação ao contemporâneo, não queria ser conhecido como um “*avis rara* de cabeça chata”<sup>60</sup>, isto é, um escritor regionalista que trazia para suas obras aspectos de sua terra de forma estigmatizada, mas, por outro lado, não podia se desvencilhar do que o fazia se sentir parte de uma coletividade.

Antonio Candido, ao discorrer sobre o anacronismo do regionalismo, observa que em vários países o regionalismo pitoresco foi considerado como autêntico e as obras desta modalidade “verdadeira literatura”. No entanto, esta foi superada há muito tempo ou “rejeitada para o nível de sublitteratura”. Por outro lado, reconhece a necessidade de repensar “o problema criticamente, verificando que ele não se esgota pelo fato de, hoje, ninguém mais considerar o regionalismo como forma privilegiada de expressão literária nacional”<sup>61</sup>. A consciência social contribuiu, positivamente, com a espontaneidade e a irregularidade da linguagem de um escritor, o que não consiste, na narrativa, à sobreposição do pitoresco e do melodramático, mas na diluição destes.

Gilmar de Carvalho, noutra ocasião<sup>62</sup>, quase uma década depois de haver iniciado sua trajetória literária, comenta que buscava reinventar uma linguagem regional que não estivesse deslocada, mas que se mesclasse com o contemporâneo, o que nos leva a observar que

<sup>59</sup> AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesco. Chapecó: Argos, 2009, p. 55-73.

<sup>60</sup> Gilmar de Carvalho ironiza a expressão “cabeça-chata”, termo usado para caracterizar o cearense. No *Vocabulário Popular Cearense* (2007, p. 111), de Raimundo Girão, o verbete *Cabeça-chata* é “s.m. Alcinha dada aos cearenses e explicada, por alguns, pelo achatamento ou braquicefalia muito comum aos naturais do Nordeste, especialmente do Ceará, o que se supõe resultante do fato de dormir em rede desde criança. Outros pensam que o apelido se liga ao jeito do boné ou gorro de couro e achatado, com a copa alongada, que usaram as milícias cearenses nas lutas contra os portugueses, no Piauí, ao tempo da Independência: ‘Lá vem os cabeças-chatas!’ – gritavam os homens de Fidié”. Parsifal Barroso (2017, p. 49), em *O Cearense*, discorda desse tipo de identificação, assim como Gilberto Freyre falara em “Precisa-se do Ceará”, conferência proferida no Theatro José de Alencar, em Fortaleza, em 28 de agosto de 1944. Disponível em: <http://coisadecearense.com.br/precisa-se-do-ceara-gilberto-freyre/>. Acesso em: 1 jul. 2024. Parsifal Barroso (p. 109), ao tentar esboçar o perfil do cearense, afirma: “somente considero viável o levantamento do seu perfil, através da especificidade de sua cultura, isto é, por intermédio do conjunto de modos de ser e agir, de traços de caráter e de comportamento e de regras de conduta, que as heranças étnicas e ambientais fixaram, à semelhança de um precipitado que se sedimenta no fundo de uma retorta, após múltiplas interações e refusões”.

<sup>61</sup> CANDIDO, 2006, p. 192-193.

<sup>62</sup> **Tablóide TC**. Talagada. Fortaleza 16 de abril de 1977. “Gilmar de Carvalho e Roberto Aurélio: de uma geração literária que continua fértil”. Entrevista de Gilmar de Carvalho e Roberto Aurélio concedida a Ricardo Alcântara.

*Parabélum* não reproduz expressões regionais que estigmatizam o falar do matuto nordestino e, tampouco, é uma obra sobre o folclore do Nordeste. O Lampião é uma das partes que compõe o grande quebra-cabeça da narrativa. O personagem herói cresce à medida que se identifica com as histórias sobre Lampião e de outros personagens. “*Parabélum* retoma a figura do Lampião [...]. Este Lampião se aproveita do outro, o Virgulino Ferreira, como ponto de partida e cresce à medida que ganha uma consciência de luta e se envolve em guerras outras, que não [são] as da Caatinga”.

Em *Publicidade em Cordel*<sup>63</sup>, o escritor amplia a discussão do que é regional ao examinar a inserção do folclore na publicidade cearense, tendo como referência a “cearensidade”<sup>64</sup>. As empresas de publicidade, nas décadas de 1970 e 1980, exploraram exaustivamente o folclore, promovendo campanhas a partir de uma linguagem que valorizava aspectos locais. A linguagem publicitária apelava a estes recursos com a finalidade, sobretudo, de fisgar o público consumidor das mãos de empresas externas ao Nordeste. Gilmar de Carvalho afirma que a publicidade, de certo modo, contribuiu com a estigmatização de elementos da cultura local. Por outro lado, a publicidade brasileira “se enriqueceu com a contribuição desses focos regionais”<sup>65</sup>. O *regional* e a *cearensidade*, na concepção de G.C, são apreendidos a partir da conjuntura política e econômica de um país subdesenvolvido. As dificuldades enfrentadas pelo Ceará eram semelhantes não apenas às do Nordeste, mas às dos países que passaram por semelhantes processos de colonização.

Ao repensar a linguagem publicitária, o escritor propõe que seja para além das citações de tipos populares, isto é, de uma “simples cor local”<sup>66</sup>, de modo a reavivar o significado de folclore que, geralmente, era interpretado de forma reducionista. Ampliar o significado de *cearensidade* seria criar e expandir “oportunidades, novos negócios” de forma que houvesse sofisticação e ligação entre comunidade e fornecedores através de tendências e estéticas, com a

---

<sup>63</sup> CARVALHO, Gilmar de. **Publicidade em Cordel**: O mote do consumo. São Paulo: Maltese, 1994. Esta publicação é resultado da dissertação de mestrado em Comunicação Social, cujo título é *O folheto de cordel como instrumento da venda de serviços, produtos e lojas no Ceará*, Universidade Metodista de São Paulo, curso realizado entre os anos de 1986-1988.

<sup>64</sup> Segundo Gilmar de Carvalho (1994, p. 43), “[...] a definição desta *cearensidade* consistiria em reforçar características que o senso comum alinhou como peculiares à gente da terra, numa operação ideológica de esvaziamento dos elementos contraditórios e de construção de uma mitologia”. Gilmar de Carvalho amplia o conceito de *cearensidade* o qual fora mencionado por Parsifal Barroso (1913-1986), em 1969, em *O Cearense*: “Parece-me necessário justificar, de logo, o motivo que me levou a preferir esse neologismo, considerando-o a palavra mais adequada à designação do conjunto de sinais, gestos e traços de culturas, realmente singulares e inconfundíveis, dessa encantadora gente de que venho” (Barroso, 2017, p. 21). A edição consultada para a escrita desta nota foi: BARROSO, Parsifal. **O Cearense**. 2. ed. São Paulo: Escrituras Editora e Instituto Myra Eliane, 2017.

<sup>65</sup> CARVALHO, 1994, p. 66.

<sup>66</sup> CARVALHO, 1994, p. 43-44.

implementação da irreverência, criatividade e do imaginário popular. Isto é, a necessidade de repensar, cientificamente, a linguagem publicitária, observando como os referenciais de cultura são usados por ela. O escritor reforça que é preciso recriá-los, “carregá-los de significação, compreendê-los em outros contextos, para que a tessitura assumira unicidade, em que os elementos da *bricolagem* não dificultem a assimilação do que está sendo proposto” (p. 43). Ou seja, os referenciais de cultura não deveriam ser mencionados pela publicidade como uma simples montagem, mas combinação criativa de seus elementos e que o significado do rearranjo fosse captado pelo público.

No artigo “Propaganda Cearense: algumas questões sob o ponto de vista da criação”<sup>67</sup>, Gilmar de Carvalho reflete acerca dos “referenciais cearenses” na propaganda, destacando a importância do compromisso com a linguagem que valorize os aspectos culturais do Ceará como forma de sabotar “os formatos impostos” pela indústria cultural. No entanto, chama a atenção para os riscos de apropriação da cultura com o intuito apenas de vender produtos. Afirmar que era “difícil definir o que seria uma linguagem cearense na propaganda”. A ligação com a terra não estava no simples fato de consumir o que era produzido aqui ou criar “barreiras alfandegárias”. É claro que havia a importância da valorização dos produtos cearenses e era necessário estar atento ao “colonialismo e à dominação internos”, mas que esta posição fosse mais criativa ou incisiva. Ser cearense não consistia em ser bairrista e este, quando usado como *marketing*, “[tinha] fôlego curto”.

As reflexões teóricas desenvolvidas em *Publicidade em Cordel* e no artigo “Propaganda Cearense” estão em consonância com a obra ficcional do escritor. Na introdução de *Publicidade em Cordel* (p. 19-21), G.C comenta acerca de sua experiência profissional em agências de publicidade, quando foi diretor de criação, durante sete anos (1978-1984). Ao longo deste período, ele recolheu materiais diversos na tentativa de compreender, a partir de um aprofundamento teórico, a engrenagem publicitária. Através dessas informações, é possível traçarmos um paralelo com sua obra ficcional, sobretudo *Parabélum* (1977) e as crônicas de “Terceiro Mundo” (1978)<sup>68</sup>. As problematizações teóricas presentes no romance têm como referência a primeira viagem do escritor a Juazeiro do Norte, em 1974.

No romance, o herói é um personagem que transita pelo erudito e o popular sem excluir o herói cinematográfico criado pela indústria cultural. Nas crônicas de 1978, assim como observamos no artigo “Propaganda Cearense” e em *Publicidade e Cordel*, o escritor confronta

<sup>67</sup> CARVALHO, Gilmar de. Propaganda cearense: algumas questões sob o ponto de vista da criação. **O Povo**, Fortaleza, segunda-feira, 29 out. 1984, p. 10.

<sup>68</sup> Segunda parte de *Queima de Arquivo* (1983).

a cultura de massa com o regional, examinando, criticamente, o processo de assimilação do que chega ao Ceará através dos meios de comunicação.

Em *Queima de Arquivo*, na crônica “Carnaval que passou”, Gilmar de Carvalho reflete sobre o carnaval cearense:

[...] parece que no meio dessa história toda [...] está havendo um erro de estratégia ou de planejamento. O carnaval da Bahia estourou (apesar e graças aos paulistas) porque propõe um enfoque novo de espontaneidade, de festa no meio da rua que tem um sério concorrente e um modelo parecido no mela-mela de Recife & Olinda. Aqui o que se oferece é uma macaqueação de desfile organizado (e quem está a fim disso não vai trocar a Beija-Flor pela Ispaia Brasa) para turista de um lado e a carece dos clubes do outro. Quer dizer falta imaginação criadora, sei lá o que mais. Falta a gente sacar o que seja o carnaval da gente e tentar vender o peixe. Do jeito que está nem salpicado de areia ninguém vai acreditar que ele seja fresco (o peixe). E pra completar ainda vaticinam sempre o fim dos maracatus, profecia que, na melhor das hipóteses, cheira a agouro (Carvalho, 1983, p. 67).

A crônica destaca a descaracterização do carnaval cearense em detrimento da imitação dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro. Enquanto o Ceará descaracteriza o seu carnaval por falta de criatividade, a Bahia soube recriá-lo sem perder a espontaneidade, estando mais em sintonia com o espírito carnavalesco do Recife e de Olinda. A crônica propõe uma reflexão quanto à necessidade de repensar a identidade do carnaval cearense na década de 1970. A preocupação do escritor é semelhante à de Gilberto Freyre<sup>69</sup>, quando este destaca as perdas das tradições no Nordeste em diversos aspectos: culinária, vestuário, arquitetura, literatura, brinquedos, folclore e outras manifestações populares, num tempo em que se valorizava o moderno. O *Manifesto Regionalista* de 1926 ressalta a riqueza regional sem excluir as influências estrangeiras, pois nestas estão as raízes da diversidade não somente do Nordeste, mas do Brasil. A obra de Gilberto Freyre foi uma das maiores referências na formação acadêmica de Gilmar de Carvalho e em toda sua produção intelectual. O *Manifesto Regionalista* foi o seu ponto de partida para o mapeamento dos mestres da cultura no Ceará e na sua incansável labuta em divulgar e elevar a cultura popular como patrimônio imaterial. Um dos seus trabalhos mais extensos nesta área é *Artes da Tradição* (2005)<sup>70</sup>, reunião de ensaios escritos a partir de entrevistas realizadas pelo interior do Estado, que não somente elenca a diversidade artística do Ceará em madeira, barro, renda, instrumentos musicais, sabores dentre outros, mas o cotidiano de pessoas que mantêm a tradição como forma de sentir, pensar e agir. Nessa obra, Gilmar de Carvalho reanima e atualiza as questões propostas no *Manifesto Regionalista*, mediando, por sua vez, o reencontro do cearense com o espírito de *cearensidade*.

<sup>69</sup> FREYRE, Gilberto Freire. **Manifesto Regionalista de 1926**. Ministério da Educação; Serviço de Documentação; Departamento de Imprensa Nacional: Rio de Janeiro, 1955. (Os Cadernos de Cultura)

<sup>70</sup> CARVALHO, Gilmar de. **Artes da Tradição: mestres do povo**. Fotos de Francisco Sousa. Fortaleza: Expressão Gráfica/ Laboratório de Oralidade UFC/UECE, 2005.

É notório reafirmamos que a obra de Gilmar de Carvalho, tanto a ficcional, quanto a jornalística ou a publicitária, é influenciada pela de Mário Andrade e pelo Movimento Modernista brasileiro. Sobre a relevância deste movimento, Wilson Martins (p. 53)<sup>71</sup> ressalta que a liberdade criadora, decorrente da atmosfera modernista, será referência para as gerações posteriores. Segundo o mesmo autor, o espírito modernista visava integrar a própria nação – por isso o motivo da rejeição ao Futurismo – e reivindicar a universalização, pois, através desta, seria possível fazer parte da “expressão de um tempo, de um momento histórico” (p. 55). Sobre essa mesma questão, Alfredo Bosi (1995, p. 391)<sup>72</sup> afirma que é a partir deste espírito de integração que o modernismo, nos anos de 1930, funde-se “aos interesses pelas realidades regionais”.

Wilson Martins (2002, p. 17-21) afirma que a Semana de Arte Moderna de 1922 marcou o início do “século literário”. No entanto, “as inquietações iniciais desse estado de espírito” mostram sinais, nos primeiros anos do século XX, no Brasil. Em 1909, João do Rio falara vaga e confusamente “de uma nova estética”. Martins examina acontecimentos extraliterários e literários, ocorridos entre 1916 e 1945<sup>73</sup>, que contribuíram com o desencadeamento e o encerramento do Movimento Modernista. Entre estes, a fundação da *Revista do Brasil*, em 1916, na qual será destacado o nacionalismo, um dos principais dogmas do Modernismo, embora, no início tenha sido ligeiramente contrária aos modernistas. Paralelos a estes fatores, dois outros momentos marcaram aquele ano: a morte de José Veríssimo, considerado “o grande crítico do século 19”, e a publicação póstuma de seu livro *História da literatura brasileira*, o que marca simbolicamente o término do século XIX na literatura brasileira. A partir destes fatores, afirma Wilson Martins (p. 20): “a crítica brasileira será modernista ou não será”. Na década de 20, ocorre o desenvolvimento editorial de obras de escritores paulistas, destacando-se a publicação de *O dialeto caipira* (1920), de Amadeu Amaral (1875-1929), que dá ênfase à preocupação linguística, um dos principais temas do Movimento Modernista.

Em 1922, quando ocorreu a Semana de Arte Moderna, o Modernismo já estava maduro pelo menos entre os intelectuais. Nas palavras de Martins (2002, p. 22), o Modernismo foi um “[...] movimento pletórico de teorias e de ideias, revolução que foi, nos seus tempos iniciais, uma revolução de manifestos, lançou um conjunto de programas que se realizaram pouco a

<sup>71</sup> MARTINS, Wilson. **A ideia Modernista**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras e Topbooks, 2002.

<sup>72</sup> BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

<sup>73</sup> Wilson Martins (2002, p. 25) pontua essas duas datas como balizas de início e fim do Modernismo. É importante lembrar que os quatro anos que precedem a Semana de Arte Moderna, isto é, 1914-1918, coincidem com o período da Primeira Guerra Mundial, enquanto o fim do Modernismo coincide com o contexto da Segunda Guerra (1939-1945).

pouco, parcelada e sucessivamente, sem aparentes ligações entre si”. O Modernismo, em seus primeiros dez anos, foi um movimento voltado para a poesia. O segundo período, também de dez anos, teve como marco “uma espécie de esgotamento” daquele gênero “mais especificamente modernista”. É neste período que se inicia a sedimentação das “conquistas técnicas e ideológicas”, momento marcado pelo aparecimento do romance que não fora tão reconhecido no primeiro período. A segunda década do Modernismo corresponde aos anos 1930/1940, nos quais se destaca o “romance social nordestino”, iniciado pela publicação de *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida. Posterior a este, José Lins do Rêgo – que vivencia o ciclo do romance da seca iniciado por José Américo, Amando Fontes – com o romance proletário –, Jorge Amado, e o seu romance político, Graciliano Ramos e o romance psicológico, Sérgio Milliet, Mário de Andrade, Monteiro Lobato e outros. Nesta fase, há uma clara consciência literária. O primeiro período da terceira década do Modernismo é marcada pela crítica de Tristão de Athayde, embora, no segundo período, alguns escritores tenham exercido a crítica, mas esta era “subsidiária no conjunto de suas atividades [...]” (p. 22). A década de 1940 será marcada pelo aparecimento de uma evidente ‘geração de críticos’, na qual entre os nomes mais representativos estão Álvaro Lins e Antonio Candido<sup>74</sup>. Em 1945, ocorre o I Congresso Brasileiro de Escritores, sediado em São Paulo, momento de unificação “do espírito profissional e do espírito político da classe”.

Wilson Martins (2002, p. 112-114), quando se refere aos regionalistas do Recife, liderados por Gilberto Freyre, afirma terem sido igualmente hostis como o *Festa*, liderado por Tasso Silveira, em São Paulo. A diferença essencial entre os dois grupos era que o primeiro pensou “tardamente em reivindicar a própria importância” e o segundo, desde o início, surgiu “como uma força e com uma intenção antimodernista” contra os “rapazes de São Paulo”. Segundo Martins (p. 113-114), esses dois grupos “pretendiam criar um novo modernismo”, mas ambos não tiveram grandes projeções. O *Festa* só seria reconhecido “fora dos limites provinciais e provincianos” somente nos anos 1940, as intenções do de Pernambuco “[...] ficaram imensamente prejudicadas, e sem atuação efetiva, pelo simples fato da sua nenhuma repercussão fora do âmbito regional”.

As afirmações de Wilson Martins se confrontam com as declarações de Gilberto Freyre<sup>75</sup>, quando este relembrou o evento, afirmando que o Movimento de 1926 era modernista e tradicionalista, mas que “[...] faltou na sua época heróica (*sic*) propaganda ou divulgação na

<sup>74</sup> MARTINS, 2002, p. 22-23.

<sup>75</sup> FREYRE, 1955, p. 6-12. “Vinte e cinco anos depois”. Texto de Gilberto Freyre proferido em 20 de março de 1951, no 25º aniversário do I Congresso Regionalista.

imprensa metropolitana, então indiferente, senão hostil, ao que fosse de Província” (Freyre, 1955, p. 7-8). Freyre acrescenta que, embora o Movimento Regionalista tenha sido provinciano, alcançou grandes proporções no país inteiro e até no exterior como todos podiam comprovar passados os vinte e cinco anos. À medida que lemos o *Manifesto Regionalista*, apreendemos que a proposta do grupo recifense era a de articular as regiões do Brasil em seus aspectos comuns: “[...] O conjunto de regiões é que forma verdadeiramente o Brasil” (p. 18). Um dos destaques do Manifesto eram as guerras econômicas entre os Estados e isto era “prejudicial à unidade nacional”. As riquezas naturais e tradições do Nordeste são descritas por Gilberto Freyre, sem bairrismo, reconhecendo a importância das demais regiões que compunham o Brasil. Não era um movimento separatista, como foi acusado “por jornalistas desatentos do Rio de Janeiro”<sup>76</sup>. O Regionalismo recifense reconhecia, entre as regiões brasileiras, a unicidade, embora cada uma mantendo sua particularidade. O Manifesto valorizava o regional, defendendo-o das mudanças nas cidades e dos costumes urbanos que ganhavam espaço e destruíam o antigo em nome da falsa ideia de moderno.

Gilmar de Carvalho, em “Propaganda Cearense”, assim como Gilberto Freyre, no Manifesto de 1926, defende o regional não de forma protecionista, mas propõe repensá-lo na dinâmica que envolve as exigências do mercado, o interesse do público que tem à sua disposição opções de consumo e a “necessidade do novo”. Além destes fatores, considerava ainda as barreiras (os desestímulos) que impediam os profissionais de serem criativos nas empresas de publicidade. Quase um século depois do *Manifesto Regionalista*, podemos identificar, em 2025, sua influência no cotidiano dos brasileiros, sejam estes nordestinos ou de outras regiões. A popularidade dos produtos artesanais fabricados no Ceará como, por exemplo, o bordado, o crochê, a renda de bilro, o labirinto, as peças feitas de couro, de barro, de madeira, de palha de carnaúba alcançaram reconhecimento artístico a partir do resgate das tradições nordestinas por intermédio de pesquisas realizadas nesta área, como as de Gilmar de Carvalho. A culinária do Nordeste, um dos elementos destacados no Manifesto de 1926, foi uma das áreas de interesse das pesquisas de G.C que, percorrendo as cidades e povoados do Ceará, mapeou receitas e sabores herdados das influências de várias culturas que, juntadas aos sabores locais, isto é, das tradições indígenas, contribuíram com a diversidade da culinária cearense. Por outro lado, observamos a preocupação de Gilmar de Carvalho com a perda destas tradições em decorrência

---

<sup>76</sup> FREYRE, 1955, p. 7-8.

da popularização de produtos anunciados pela indústria cultural, como o leite condensado, que ganhava cada vez mais espaço na doçaria local, o que descaracterizava os sabores regionais<sup>77</sup>.

A discussão acima, embora pareça elevar aspectos culturais do Nordeste no cenário brasileiro, contém reflexões que nos proporcionam repensar a dinâmica do mundo contemporâneo, em diferentes aspectos: os valores que surgem, cotidianamente, na mesma velocidade que circulam informações de diferentes lugares do planeta através da internet e da popularização das redes sociais, o turbilhão de produtos que são vendidos em sites e plataformas de aplicativos em todos os lugares do mundo aonde chega o sinal de internet. Diante desta infinidade de questões, indagamo-nos: como pensar o regional, o universal e a difusão da literatura hoje?

Este questionamento nos faz recuar ainda ao século XIX, às problematizações levantadas ao longo da trajetória dos estudos comparatistas, quando o escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) reflete sobre a ideia de *Weltliteratur*<sup>78</sup>, entre 1827-1830, por meio de cartas, comentários e resenhas, período em que a Alemanha estava sob a arbitrariedade da restauração, após o domínio napoleônico que teve fim em 1815. Goethe, em cartas<sup>79</sup> a Johann Peter Eckermann, comenta que estava convencido de que a poesia era um bem comum entre os seres humanos em todas as partes e em todos os tempos. Goethe afirma que os alemães precisavam olhar para além das relações internas e da literatura nacional, o que nos demonstra o seu interesse de ampliar o próprio conhecimento acerca de variadas áreas do saber, entre estas, a literatura de outras nações. Entretanto, o conceito de *Weltliteratur* já havia sido discutido em ocasiões anteriores por Goethe, em 1816, na revista *Über Kunst und Althertum* (Sobre arte e antiguidade), na qual o poeta alemão também divulgava literaturas estrangeiras e suas impressões de leitura acerca de obras de distintas épocas e origens, o que não excluía a literatura contemporânea do século XIX<sup>80</sup>.

---

<sup>77</sup> CARVALHO, Gilmar de. A tradição doce. In: CARVALHO, Gilmar de. **Artes da Tradição**: mestres do povo. Fotos de Francisco Sousa. Fortaleza: Expressão Gráfica/Laboratório de Oralidade UFC/UECE, 2005. p. 9-14.

<sup>78</sup> A tradução do termo em português é *literatura mundial*, conforme o texto “Filologia da Literatura Mundial”, de Eric Auerbach, publicado no Brasil no volume *Ensaio de Literatura Ocidental: Filologia e Crítica*. Davi Arrigucci Junior e Samuel Titan Junior (org.). Tradução de Samuel Titan Junior e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2012.

<sup>79</sup> Cartas de Goethe a Eckermann datadas de 31 de janeiro e 15 de julho de 1827. Resenha “Dez obras para conhecer Goethe”, de Marcus Vinicius Mazzari (Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada/USP), do livro Johann Peter Eckermann: *Conversações com Goethe* (tradução de Mario Luiz Frungillo). São Paulo, Editora da UNESP, 2016. Disponível em: [https://www.fflch.usp.br/sites/fflch.usp.br/files/2022-08/Goethe\\_0.pdf](https://www.fflch.usp.br/sites/fflch.usp.br/files/2022-08/Goethe_0.pdf). Acesso em: 12 abr. 2024.

<sup>80</sup> KESTLER, Izabela Maria Furtado. “O conceito de literatura universal em Goethe”. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-conceito-de-literatura-universal-em-goethe/>. Acesso em: 12 abr. 2024.

Eric Auerbach (1892-1957), em “Filologia da Literatura Mundial”<sup>81</sup>, discute o termo *Weltliteratur*<sup>82</sup>, afirmando que este “[...] não se refere simplesmente aos traços comuns da humanidade, e sim a esta enquanto fundação recíproca de elementos diversos. Seu pressuposto é *felix culpa* da dispersão do gênero humano numa variedade de culturas”. Auerbach contribui com as orientações dos estudos comparatistas ao reconhecer que o conceito de *literatura mundial* é amplo, permitindo às partes envolvidas partilha e não apenas características que buscam aproximar uma cultura da outra. No mesmo artigo, o autor nos leva a refletir sobre *Weltliteratur*, na dinamicidade da vida humana no planeta, na primeira metade do século XX, e na expansão de valores europeus no ocidente, o que contribuiria com a supressão das tradições locais em diferentes lugares do mundo. O autor também demonstra insatisfação quanto ao termo goetheano haver perdido parte de seu significado original, que era “[...] o intercâmbio espiritual, de enobrecimento dos costumes e de concórdia entre os povos” (p. 362).

O crítico italiano Armando Gnisci<sup>83</sup>(1946-2019), em seu artigo “A literatura mundial como futuro da literatura comparada”<sup>84</sup>, propõe a releitura do termo *Weltliteratur* na atualidade, tendo como ponto de partida o artigo de Auerbach. Gnisci examina o conceito de *literatura mundial* sob a perspectiva da descolonização, apontando-nos novos caminhos para o conceito proposto por Goethe. Segundo ele, repensarmos a literatura mundial é uma oportunidade de aproximarmos-nos das literaturas de países que estão fora do contexto europeu. Além disso, Gnisci nos incita alguns questionamentos: como devemos nos posicionar ante o que é europeu? Devemos reconhecer suas influências na nossa cultura ou rechaçá-la? O autor propõe que devemos ser *antieuropeu* como forma de ampliar os horizontes, isto é, para além do que é europeu, de modo que haja “[...] encontros pacíficos entre seres de culturas conhecidas e opostas da era moderna”. Uma oportunidade em que “os ex-colonizados têm a oportunidade de falar aos ex-colonos e serem ouvidos” e que ambos aprendam simultaneamente, “[...] Uma ausculta que, em cinco séculos, fomos incapazes de conceber” (Gnisci, 2010, p. 20). O mesmo autor aponta que a reação à colonização cultural muda a perspectiva do que é extra-europeu. As literaturas dos países que foram colonizados não são consideradas “exóticas ou menores”. Hoje é possível “conceber e fruir a literatura mundial” (p. 22).

---

<sup>81</sup> AUERBACH, 2012, p. 357-373.

<sup>82</sup> O texto de Auerbach foi escrito em 1952.

<sup>83</sup> Foi professor na Sapienza Università degli Studi di Roma, escritor, crítico literário e estudioso da descolonização e da transculturação.

<sup>84</sup> GNISCI, Armando. A literatura mundial como futuro da literatura comparada. Tradução de Shirley de Souza Gomes Carreira. **Revista e-escrita**. Revista do Curso de Letras da UNIABEU, Nilópolis, v. I, n. 2, Mai.-Ago. 2010. Disponível em:

[https://www.researchgate.net/publication/45534322\\_A\\_literatura\\_mundial\\_como\\_futuro\\_da\\_literatura\\_comparada](https://www.researchgate.net/publication/45534322_A_literatura_mundial_como_futuro_da_literatura_comparada). Acesso em: 12 abr. 2024.

O texto de Armando Gnisci nos propõe repensar o conceito de *literatura mundial*, ressignificado sob o olhar contemporâneo, o que contraria, em parte, a ideia de superioridade europeia e o “desaparecimento das tradições locais”, os quais Auerbach discute em seu texto, uma vez que a internet tem proporcionado às pessoas, de diferentes lugares da Terra, o intercâmbio e o compartilhamento de informação, assim como a divulgação, em larga escala, de conhecimento científico, livros dos mais variados temas, obras literárias e outras artes, sem que saiam de seus países de origem. Por outro lado, sabemos que nem tudo o que é publicado e compartilhado, através das redes e das plataformas virtuais, é examinado de forma reflexiva e aprofundada.

A preocupação de Auerbach, ao se referir ao “desaparecimento das tradições locais”, aproxima-se, em parte, do que pontuamos acerca de Gilberto Freyre e de Gilmar de Carvalho, que, em distintas épocas, põem em cena transformações sociais que alteravam costumes e tradições no Nordeste brasileiro. Ambos os estudiosos perceberam os riscos do apagamento daquilo que era característico de cada região e de cada Estado pela interferência e assimilação de valores externos. Quanto ao que discute Armando Gnisci, surgem-nos novos questionamentos: é possível conhecermos, de forma abrangente, as obras literárias de autores atuais, às quais temos acesso através das plataformas digitais? Como apreender o repertório de obras desde o século passado até a atualidade? De que forma nós, pesquisadores de literatura comparada, poderíamos estudar essas obras em meio ao cotidiano acelerado na atualidade, quando, para a maioria da população de países como o Brasil, ler e estudar literatura é algo considerado menos importante? Quais iniciativas devem ser colocadas em prática quando, dentro das universidades, não há recursos suficientes para financiar pesquisas na área de literatura e, em muitos casos, o pesquisador tem que ser financiador e divulgador da própria pesquisa? A proposta de Goethe, ao nosso ver, ainda parece uma utopia, apesar dos avanços mencionados por Gnisci. A ascensão do extremismo político na Europa, na América do Norte e na América Latina nos faz refletir sobre tensões que surgem, diariamente, e como estes fatores passam a interferir na nossa percepção quanto ao que é estrangeiro, nacional e local.

A discussão acima direciona-nos a *Os sete saberes necessários à educação do futuro*<sup>85</sup>, de Edgar Morin (1921-), que traz ao leitor e pesquisador das ciências humanas reflexões acerca da *complexidade*, termo que contribui para que repensemos o conhecimento de forma abrangente e interligada. Inicialmente, Morin discute sobre a importância da educação na

---

<sup>85</sup> MORIN, Edgar. **Os sete 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. rev. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2011.

construção do conhecimento, que deve ser de forma questionadora e não apenas uma ferramenta *ready made*, “[...] sem que sua natureza seja examinada” (Morin, 2011, p. 15). A educação é o meio pelo qual a humanidade descobre e encontra o conhecimento formal que, na visão de Morin, não está separado do legado cultural e, tampouco, das experiências individuais que cada ser humano possui.

Morin afirma que “o conhecimento não é um espelho das coisas do mundo externo. Todas as percepções são, ao mesmo tempo, traduções e reconstruções cerebrais com base em estímulos ou sinais captados e codificados pelos sentidos (Morin, 2011, p. 20-21)”. Deste modo, nossas percepções também estão sujeitas à cegueira e ao erro. Morin destaca ainda que o “desenvolvimento da inteligência é inseparável do mundo da afetividade”<sup>86</sup>. Esta, por sua vez, pode “asfixiar o conhecimento, mas pode também fortalecê-lo”. Isto dependerá de como reagimos às nossas emoções. A afetividade nos expõe à emoção e interfere nas percepções, podendo nos levar a “comportamentos irracionais”.

Ainda em suas considerações acerca dos riscos do erro e da ilusão, Morin comenta que o “maior erro seria subestimar o problema do erro; a maior ilusão seria subestimar a ilusão”<sup>87</sup>. Ou seja, o erro e a ilusão devem ser questionados na sua própria natureza e devem ser compreendidos como integrantes da complexidade. Todas as formas dos saberes, inclusive a própria razão e a ciência, estão propícias ao erro e à cegueira, por isso, o erro e a ilusão não podem ser excluídos do conhecimento pertinente. Edgar Morin complementa sua discussão ao afirmar que “os princípios do conhecimento pertinente” nos direcionam às possibilidades de propostas metodológicas, seja na nossa carreira docente ou na pesquisa acadêmica. A partir da noção de *complexidade*, a educação deve alcançar o “conhecimento pertinente” através do contexto, do global, do multidimensional e do complexo (p. 33-34).

De forma concisa, Edgar Morin conceitua a “complexidade” com as seguintes palavras:

*Complexus* significa o que foi tecido junto; de fato, há complexidade quando elementos diferentes são inseparáveis constitutivos do todo (como o econômico, o político, o sociológico, o psicológico, o afetivo, o mitológico) e há um tecido interdependente, interativo e interretroativo entre objeto de conhecimento e seu contexto, as partes e o todo, o todo e as partes entre si. Por isso, a complexidade é a união entre a unidade e a multiplicidade” (Morin, 2011, p. 36).

O sentido de complexidade é contextualizado em sua tessitura, na relação dos diferentes elementos que a compõem. O *complexus* não exclui, mas integra e interrelaciona suas tramas e sobre estas retroage para apreender as tensões. A partir da proposta de complexidade discutida por Morin, estendemos o conceito de *complexus* ao trabalho manual da tecelagem, que tem por

---

<sup>86</sup> MORIN, 2011, p. 20.

<sup>87</sup> MORIN, 2011, p. 19.

base a urdidura pela qual passam os fios que tecem a trama, cujo objeto final é o tecido. Este se compõe pelas relações dos elementos inseparáveis, isto é, as partes. Para Edgar Morin, não há como entender o “todo” sem a junção das “partes” que o constituem e vice-versa. Assim, ao transferirmos a experiência do trabalho manual do tear à abstração, ou seja, ao campo das ideias, podemos afirmar que o *tecido*, entendido como *complexus*, constitui-se na junção dos saberes, os quais se articulam através das atividades do intelecto e refletem nas ações e interações humanas, nas relações destas com o planeta Terra, no humano como parte do cosmos e na sua ligação ao divino. Neste conjunto também estão as certezas, as incertezas, o erro e a ilusão. As atividades de refletir, argumentar e fazer juízo de valor se submetem àqueles. Com base no princípio da complexidade, buscamos refletir e expandir nosso entendimento quanto à metodologia comparatista, uma vez que esta área de estudos nos permite relacionar saberes. Isto ocorre em diversos níveis: seja quando examinamos as obras literárias para apreendermos seus aspectos artísticos, culturais, sociais, históricos, filosóficos, teológicos, seja para confrontar a fortuna crítica ou, até mesmo, contribuir com a ampliação de novos horizontes interpretativos.

Tânia Carvalhal (1986, p. 5), em *Literatura Comparada*<sup>88</sup>, afirma que esta área do conhecimento permite ao pesquisador “[...] confrontar duas ou mais literaturas”. Devido a isto, pode ser suscitada uma diversidade de possibilidades, o que “acentua a complexidade em questão”. Deste modo, observa-se que não há apenas uma orientação a ser seguida na atividade de comparar, mas metodologia/as aplicada/as às nossas pesquisas e que não são preconcebidas “à análise, como algo previamente fabricado, mas dela decorre” (p. 6). Ou seja, a metodologia de uma pesquisa comparatista é construída ao longo da própria pesquisa, desde a ideia inicial, que surge no contato que temos com a obra literária, a delimitação temática dentro da obra selecionada, a escolha das bibliografias geral e específica que contribuirão para o desenvolvimento do tema que pretendemos pesquisar. No decorrer deste caminho, surgem novas leituras, anotações, consultas em fontes diversas – a depender de cada proposta – escrita crítica das etapas do trabalho, onde entram indagações e problematizações.

Tendo em vista a complexidade que o termo *comparar* propõe, Tânia Carvalhal entende a pesquisa em literatura comparada como uma “babel” e, para que não caiamos no erro de entendê-la “apenas como sinônimo de comparação”, reforça a importância de discutirmos os conceitos de *comparatismo*, pois este recurso não é exclusivo do comparativista. “[...] A comparação não é um método específico, mas um procedimento mental que favorece a

---

<sup>88</sup> CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios)

generalização ou a diferenciação” (p. 6). Ou seja, comparar vai além de um exercício metódico e, por ser uma atividade analítica e interpretativa, confronta objetos não para saber se “são iguais ou diferentes”, mas possibilitar aos estudos literários uma adequada confrontação nas distintas áreas do conhecimento.

*Análise e interpretação* são palavras-chave ao exercício comparatista. Fundamentada a atividade, o pesquisador, ao confrontar os textos, não se limita ao mapeamento do que um tem em comum com outro, ou à relação entre autores, ou, ainda, ao condicionamento do texto literário como subsidiário de áreas afins, mas se propõe a uma análise crítica e aprofundada na qual seja permitido questionar e interpretar as relações que uma obra literária tem com outras obras – seja através de contatos reais ou não, de natureza literária ou extraliterárias –, os motivos que geraram tais relações e como as obras são reescritas e atualizadas e como este conjunto interfere na visão do leitor.

### 1.2.2 Intertextualidade

Uma das referências teóricas do comparatismo literário é Mikhail Mikhailovitch Bakhtin (1895-1975) que, ao examinar a obra de Fiódor Mikhailovitch Dostoiévski (1821-1881), desenvolve os conceitos de *polifonia* e *dialogismo*, a fim de apreender a criação poética e a atividade interpretativa da obra literária, especificamente, o gênero romance. No romance polifônico, as categorias narrativas são, ao mesmo tempo, dependentes e interdependentes, isto é, possuem vozes próprias, realizam-se “entre diferentes consciências” (p. 41)<sup>89</sup>, opõem-se e confrontam-se, mas, ao mesmo tempo, combinam-se numa unidade que supera a homofonia. Bakhtin afirma: “*O romance polifônico é inteiramente dialógico*”<sup>90</sup> (p. 47). Entretanto, *dialogismo* não significa *diálogo*. As relações dialógicas são um fenômeno no âmbito da linguagem do homem, mas adentram “as relações e manifestações” da vida humana, de modo quase universal. O personagem principal – também denominado *herói*, aquele que tem discurso autêntico, o homem de ideias, – não se confunde com o autor da obra, não o representa, assim como não é reflexo da realidade, pois isto condicionaria o herói aos traços monossignificativos<sup>91</sup> e responderiam “[...] à pergunta: quem é ele?” (p. 52). No plano polifônico, o personagem não é definido por seus “traços típicos-sociais e caracterológico-individuais”, mas caracterizado na sua complexidade, na interação com outras consciências e vozes não somente numa obra

<sup>89</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética em Dostoiévski**. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

<sup>90</sup> Grifos do autor.

<sup>91</sup> Bakhtin (2010, p. 89-91) se opõe ao princípio monístico, ou seja, de que o *ser* era uno, cuja ideia concebeu a filosofia idealista. Bakhtin discute o “monossignificativo” opondo-o à polifonia.

específica, mas em diferentes obras de um mesmo escritor. A composição do romance polifônico está relacionada à evolução de outros gêneros da prosa literária, o que Bakhtin denomina de *carnavalização*. A cosmovisão carnavalesca, em seu significado mais remoto, representa força vivificante, transgressora e transformadora. Bakhtin afirma<sup>92</sup>: “Chamaremos *literatura carnalizada* à literatura que, direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo e medieval)”.

A partir dos conceitos de *polifonia* e *dialogismo* de Bakhtin, surge o de *intertextualidade*<sup>93</sup>, mencionado por Julia Kristeva em *Introdução a uma Semanálise* (1974, p. 64)<sup>94</sup>. A *intertextualidade* tem contribuído com a ampliação dos estudos comparatistas ao discutir a possibilidade de cruzamento entre textos. Kristeva (p. 63) apreende a criação literária sob o diálogo de três dimensões do espaço textual: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos<sup>95</sup> exteriores (contexto). O estatuto da palavra é constituído a partir de dois eixos: *horizontalmente*, quando a palavra no texto pertence ao sujeito da escritura e ao destinatário conjuntamente, e, *verticalmente*, quando “[...] a palavra no texto está orientada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico”. Deste modo, o texto é lido como duplo “[...] onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto). [...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”<sup>96</sup>.

Tânia Carvalhal<sup>97</sup> (p. 74-76), ao se referir à *intertextualidade*, reconhece a importância deste conceito para a crítica literária, quando examina os modos de apropriação, de absorções e de transformações textuais”, assim como a discussão da “migração de elementos literários”, o que modifica a metodologia dos estudos tradicionais de “fontes e influências”, além do fenômeno de *apropriação* da linguagem que, segundo a autora, realiza-se através “do conhecimento e do domínio das peculiaridades do código”, sem estes, não há comunicabilidade e sociabilidade textual.

Para Carvalhal, a *intertextualidade* passa a ser indispensável na pesquisa que se propõe a examinar relações entre textos e a interpretação destes, recuperando ainda a etimologia da

<sup>92</sup> BAKHTIN, 2010, p. 122.

<sup>93</sup> Julia Kristeva é quem menciona, por primeira vez, o termo “intertextualidade” nos estudos literários. A ela também é atribuída a descoberta do texto de Bakhtin.

<sup>94</sup> KRISTEVA, Julia. A Palavra, o Diálogo e o Romance. In: KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. Revisão de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1974.

<sup>95</sup> Para Kristeva, *texto* é sinônimo de *palavra*.

<sup>96</sup> KRISTEVA, 1974, p. 64.

<sup>97</sup> CARVALHAL, Tânia. Intertextualidade: a migração de um conceito. In: CARVALHAL, Tânia. **O Próprio e o Alheio**. Ensaios de Literatura Comparada. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

palavra *texere*, que é *tecer*, *tramar*. Deste modo, apreendemos que as relações textuais abrangem a criação literária e a sua recepção, uma vez que o sentido de *intertextualidade* “[...] nos permite entender que ler um texto é lançá-lo num espaço interdiscursivo e na relação de vários códigos, que são constituídos pelo diálogo entre textos e leitura” (p. 76).

Tiphaine Samoyault, em *A Intertextualidade*<sup>98</sup>, volta a problematizar o conceito de *intertextualidade* devido aos frequentes usos deste termo nas discussões teóricas, o que contribuiu “com uma noção ambígua” do seu significado (p. 9). A autora nos leva a indagar o que seria *intertextualidade*. A presença de um texto em outro texto? Entrelaçamento? Tessitura? Incorporação? Diálogo? Estes sinônimos parecerem não expressar o sentido amplo de *intertextualidade* ante a complexidade da criação literária e da relação entre as obras. Samoyault afirma: “A literatura se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também apresenta-se numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas produções”<sup>99</sup>. Sob este entendimento, o conceito de *intertextualidade* se apresenta como elemento essencial na constituição não apenas de textos, mas da linguagem humana, na relação do homem com o mundo, na capacidade deste em conceber a arte, assim como em apreciá-la, ao mesmo tempo que contribui com a posteridade. Samoyault propõe repensar “[...] a intertextualidade de maneira unificada, reunindo seus traços em torno da ideia de memória” (p. 10). Segundo esta perspectiva, a literatura é a memória do “já dito”, das “reapropriações”<sup>100</sup>, o que proporciona à *intertextualidade* exceder “[...] a retomada da citação ou da re-escritura”, a partir de “[...] uma poética dos textos em movimento” (p.11). Para isto, a lembrança é fundamental para que a literatura se exprima, movimente-se e inscreva-se em si própria, de modo “inseparável de uma hermenêutica” (p. 47). Deste modo, a memória literária está atrelada ao fenômeno da recepção.

Dentro do conceito de *intertextualidade*, examinaremos a *autotextualidade* que, segundo Paulo Sérgio de Vasconcellos (2001, p. 148-149)<sup>101</sup>, é a “evocação, em dada obra, de uma passagem de outra do *mesmo* autor”. Este recurso indica “unicidade intrínseca de um mesmo estilo, da referência pretendida, provocada, e *criadora de sentido*”. O leitor, ao reconhecer estas marcas no texto, decodifica e interpreta-os. Nas crônicas de Gilmar de

<sup>98</sup> SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. Revisão de Maria Leticia Guedes Alcoforado e Regina Salgado Campos. São Paulo: Aderaldo & RothsChild, 2008.

<sup>99</sup> SAMOYAUULT, 2008, p. 9.

<sup>100</sup> SAMOYAUULT, 2008, p. 78-79.

<sup>101</sup> VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. **Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio**. São Paulo: Humanitas; FFLCH; USP; Fapesp, 2001. O autor prefere *autotextualidade* a *autocitação*.

Carvalho, a *autotextualidade* nos indica dois aspectos da dinâmica de sua criação textual: inserção de suas memórias de leitura em sua escrita e retroação na própria obra.

Um dos exemplos de *autotextualidade* na obra de Gilmar de Carvalho é a crônica “Anunciação”. Esta coincide com trechos dos enredos “Anunciação” e “O nascimento do herói”, fragmentos de *Parabélum*. O enredo da crônica tem como ponto de partida as inscrições para um concurso de beleza que escolherá a virgem preferida pelos expectadores que aguardam o resultado através dos meios de comunicação. O total de interessadas foi grande: “só do fã clube do Jerry Adriani<sup>102</sup> mais de mil candidatas” (p. 40-41). As inscritas enviaram seus dados pessoais à agência promotora do evento. Entre as exigências para participar da seleção estão: “ficha corrida na Polícia”, “título de eleitor, vacinação anti-varíola, sanidade física e mental”, além de predileções pessoais: “cantor preferido, cor predileta, música que traz recordações, filme inesquecível, definição de amor”. Estas e outras informações serão examinadas pela “assessoria de Relações Públicas do Senhor dos Exércitos”. A escolhida soube do resultado do concurso após ouvir a novela da tarde e ver a revista *Capricho*. Houve “uma revoada de mini-anjinhos” na sala que a parabenizaram. “E para cumprir as escrituras, a Conceição que também é Maria, passou a fiar ou pra falar a verdade a fazer tricô”. A partir daí, iniciam os preparativos para o casamento, a lua-de-mel e o nascimento do bebê, mas falta um concurso para escolher o noivo. Foram selecionados cem pretendentes, “todos em dia com as obrigações militares, atestado de ideologia, bons antecedentes políticos [...] atende às necessidades celestiais”. Cada varão recebeu um bastão de lírio [...] um dentre eles premiado [...]. José venceu o zipt divino”, pois seu bastão floresceu (p. 41). Maria e José estão num “congresso hippy, tomando bolinha<sup>103</sup>, puxando maconha”. De repente, um objeto aparece no céu e as pessoas pensam que é um disco voador, mas Maria reconhece a cegonha que traz “o menino envolto em plásticos”. O nascimento foi anunciado pelos alto-falantes, com fundo musical da última música dos Beatles. Maria entra em transe, fala em “todas as línguas”, enquanto um holofote indica o local onde está o bebê. A crônica é finalizada em tom de profecia: “Nascera ele, o deus da sociedade do consumo, o ídolo das platéias turbulentas, da geração frenética, pop, um novo mito. Happening em Belém do Pará, a escolhida dentre outras para o berço do divino maravilhoso profeta do amor livre” (p. 42).

Essa crônica pode ser interpretada como uma das possibilidades do nascimento do herói de *Parabélum*. No fragmento “Anunciação”, há expectativas e questionamentos quanto ao

---

<sup>102</sup> Jerry Adriani (Jair Alves Sousa) (1934-2017), cantor brasileiro, nascido em São Paulo, de ascendência italiana, foi um dos expoentes da Jovem Guarda, movimento musical brasileiro surgido na década de 1960.

<sup>103</sup> Anfetamina.

nascimento do libertador e de onde ele virá. O povo o aguarda e chega a falar “que viu um anjo sobrevoando a cidade [...]. O anjo teria anunciado que uma virgem daria à luz um menino num programa de televisão. Mas como, se não conheço varão?” (p. 23)<sup>104</sup>. No fragmento “O nascimento do herói”, a mulher questiona: “Que filho nascerá do meu ventre?” O narrador a responde: “Nascerá um herói que vai combater moinhos de ventos, como Quixote. E sua Dulcineia será o continente”. O narrador antecipa que ela sofrerá pelo filho, indicando que este seria um peregrino – como é mencionado no fragmento “Adoração dos magos” (p. 33) –, não viverá com ela e o seu reencontro será através do “documentário exibido pela televisão, um levantamento da vida do herói” (p. 29). Estas palavras indicam à mãe que o seu filho será morto e que ela não o reencontrará em vida. Em “O nascimento do herói”, apenas o primeiro parágrafo destaca o momento de seu nascimento (p. 28)<sup>105</sup>. A continuidade da narrativa se concentra em antecipar à mãe o destino do filho. Quanto à paternidade, o narrador afirma: “[...] Teu marido tinha por ofício lavrar madeiras e derrubar toras de árvores seculares, devastando as florestas onde o teu filho seria abatido. Não foi dele o lírio que floresceu no teu útero?” (p. 29). Na crônica, o homem que recebeu o bastão premiado foi José, que se casou com Maria e esta já estava grávida. Neste ponto da narrativa, a questão da virgindade é criticada pelo narrador não no sentido religioso, isto é, de duvidar da pureza da personagem bíblica, mas a virgindade como um dos critérios para o concurso de miss, numa sociedade que tentava sustentar padrões que já mostravam seus primeiros sinais de cansaço. O trecho “Virgem no parto, antes e depois, e daí?” (p. 42) demonstra-nos que essa questão é menos relevante e o que se destaca é o nascimento do menino fora do ambiente tradicional. José foi escolhido conforme os padrões “celestiais”, uma crítica aos militares pós-64, ou seja, ao “Senhor dos Exércitos”, mas, longe destes, não obedecia às regras, assim como Maria que estava no acampamento com José “tomando bolinha, puxando maconha”. Em *Parabélum*<sup>106</sup>, uma das possibilidades de desaparecimento do herói seria sua captura na selva por aqueles que o buscavam para matá-lo, local que fora devastado pelo homem que lavrava madeira, o que nos leva a ver neste semelhanças com José, embora este não tenha sido um devastador de floresta, mas carpinteiro, como sugere o texto bíblico<sup>107</sup>.

<sup>104</sup> CARVALHO, Gilmar de. **Parabélum**. 2. ed. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2011.

<sup>105</sup> Discutimos acerca deste mesmo texto na aproximação que fizemos entre *Parabélum* e *Macunaima* na seção anterior.

<sup>106</sup> CARVALHO, 2011, p. 29. Fragmento “O nascimento do herói”.

<sup>107</sup> A *Bíblia* sugere que José era carpinteiro quando, nos *Evangelhos Mateus* 13:55 e *Marcos* 6:3, menciona Jesus como carpinteiro, “filho de Maria”, e, em *Lucas* 4:16, “o filho de José”. Segundo a tradição, os filhos seguiam a profissão dos pais. Conforme a nota de rodapé da *Bíblia de Genebra*, 2009, p. 1290, que corresponde ao versículo 3 do capítulo 6, a palavra “carpinteiro” pode também significar “[...] construtor de casas, o que pode explicar parcialmente o uso que Jesus fez da imagem de edificar uma casa para se referir ao seu próprio ministério [...]. A

Nos fragmentos de *Parabélum* aqui mencionados e na crônica em destaque, identificamos, a partir de nossas experiências leitoras, *intertextualidade* na obra de Gilmar de Carvalho com obras da literatura universal, entre estas, narrativas bíblicas, com as quais a obra do escritor mantém forte ligação. A linguagem bíblica, sobretudo a dos Evangelhos, é ressignificada no contexto histórico, político e social do Brasil nas décadas de 1960 e 1970, período em que o escritor compõe as crônicas de *Queima de Arquivo*, *Pluralia Tantum* e *Parabélum*. As crônicas de 1969, devido ao seu teor crítico àquele momento político instaurado no país, sofrem censura e têm a publicação interrompida na *Gazeta de Notícias*. As crônicas escritas em 1978 para o caderno *Fame* não são desprovidas de crítica, no entanto, estão mais ligadas com as áreas de interesse que Gilmar de Carvalho, nas décadas posteriores, aprofundaria nas suas pesquisas acadêmicas como, por exemplo, cultura de massas, cultura popular e aspectos regionais, embora o escritor sempre estivesse atento aos eventos históricos e políticos daquela década. É neste conjunto de textos que examinaremos a *intertextualidade* do gênero crônica com aspectos do jornalismo cultural.

### 1.2.3 Jornalismo Cultural

A fim de melhor apreendermos esta modalidade de comunicação, rememoraremos o nascimento do jornalismo cultural no Brasil e como esta especialidade se diferencia das demais atividades jornalísticas. Para Daniel Piza (2010, p. 12-16)<sup>108</sup>, o jornalismo cultural nasceu na cidade e com a cidade, “filho do ensaísmo humanista [...] dedicado à avaliação de idéias, valores e artes, é produto de uma era que se inicia depois do Renascimento”. Na Inglaterra, inspirou o movimento iluminista que marcaria o século XVIII. Na França, Sainte-Beuve<sup>109</sup> é, segundo Piza (p. 15), “quem estabelece um padrão de jornalismo cultural”, ao publicar, nos jornais *Le Globe* e *Le Constitutionnel*, textos críticos. Inclusive, o “*Causeries du lundi*” (Bate-papo da

---

observação sobre o seu ofício provavelmente não tinha a intenção de ser depreciativa, pois era esperado que todos os rabinos tivessem uma profissão. A acusação era que Jesus, que ensinava com ‘sabedoria’ [...] era somente um carpinteiro/construtor sem treinamento ou credenciais rabínicos. O povo de Nazaré sabia disso porque Jesus viveu entre eles durante toda sua vida e nunca havia frequentado nenhuma escola rabínica em Jerusalém”.

<sup>108</sup> PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2008. (Coleção comunicação)

<sup>109</sup> Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869), poeta, escritor, pensador e crítico francês, destacou-se na crítica das artes, sobretudo, da Literatura do século XIX. Aos 23 anos, após cursar medicina, inicia sua atividade como crítico, escrevendo uma resenha sobre *Odes et Ballades*, de Victor Hugo, para o *Le Globe*. Na sua rica obra crítica, destacam-se *Port-Royal*, em 7 volumes, *Portraits*, em 12 volumes, e *Causeries du lundi*, em 15 volumes. Sainte-Beuve foi acusado, por Marcel Proust (1871-1922), de ter ignorado escritores que lhe foram contemporâneos, como Charles Baudelaire (1821-1867) e Stendal (1783-1842). Proust, entre 1908 e 1910, escreve *Contra Sainte-Beuve*, conjunto de ensaios, no qual o autor de *Em busca do Tempo Perdido* confronta suas ideias às de Sainte-Beuve. Informações consultadas em SILVA, Odalice de Castro. Sainte-Beuve: um momento da crítica literária ou Sainte-Beuve duzentos anos. *Revista de Letras*, v. 1/2, n. 27, p. 33-39, jan/dez. 2005. Disponível em: [https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/17433/1/2005\\_art\\_ocsilva.pdf](https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/17433/1/2005_art_ocsilva.pdf). Acesso em: 16 abr. 2024.

segunda-feira), coluna semanal do *Le Constitutionnel*, é considerada a precursora dos rodapés da crítica literária em jornais. Depois de Sainte-Beuve, o jornalista cultural ganhou status e “[...] podia desenvolver uma carreira exclusivamente como crítico e articulista, independente de academia ou de uma obra ficcional; a tarefa tinha sua própria dignidade” (p.15).

No século XIX, o jornalismo cultural chega aos EUA e ao Brasil. Na América do Norte, destacam-se os nomes de Edgar Allan Poe (1809-1849), reconhecido como crítico e ensaísta que modernizou o ambiente intelectual de seu país, assim como Henry James (1843-1916), T.S. Eliot (1888-1965) e Ezra Pound (1875-1972). No Brasil, o jornalismo cultural ganha espaço no final do século XIX, com o destaque de Machado de Assis (1839-1908), “[...] que iniciou sua carreira como crítico de teatro e polemista literário, escrevendo ensaios semanais como ‘Instinto de nacionalidade’ e resenhando [...] os romances de Eça de Queirós”<sup>110</sup>. Entre os nomes que se destacam no jornalismo cultural brasileiro, em seus inícios, estão os nomes de José Veríssimo (1857-1916), Silvio Romero (1851-1914) e Araripe Jr (1848-1911).

Isabelle Anchieta de Melo (2007, p. 1)<sup>111</sup> afirma que nos anos 50, do século XX, os jornais impressos no Brasil criaram o caderno de cultura em suas edições. Os cadernos se tornaram obrigatórios, principalmente, nas edições do final de semana. O *Jornal do Brasil*, fundado em 1891, é o primeiro jornal impresso brasileiro a criar o caderno de cultura, o “Caderno B”<sup>112</sup>, em 1965, que tinha como editor Reynaldo Jardim e diagramador Amílcar Castro. O “Caderno B” se tornou referência do “moderno jornalismo cultural no Brasil”. A partir desta iniciativa, outros jornais passam a publicar conteúdo cultural em cadernos específicos. No entanto, *O Estado de S. Paulo* antecipou esta tradição ao criar o “Suplemento Literário” em 1956.

Afinal, o que é o jornalismo cultural e como este difere do jornalismo mais recorrente que conhecemos? Conforme Isabele Anchieta (2007, p. 1), este modelo de jornalismo surge no final do século XVII, “período em que o jornalismo ganha contornos mais definidos em toda a Europa”, tanto no que diz respeito à periodicidade, quanto à sua difusão no mercado. Os impressos mais antigos dos quais temos notícias, como *The Transactions of the Royal Society of London* e *News of Republic of Letters*, os quais divulgavam obras literárias e artísticas, além de publicarem relatos da atualidade, têm data de 1665 e 1684. O jornalismo cultural terá o seu

<sup>110</sup> PIZA, 2008, p. 16.

<sup>111</sup> MELO, Isabelle Anchieta de. *Jornalismo Cultural: Pelo encontro da clareza do jornalismo com a densidade e complexidade da cultura*. Disponível em: <https://www.bocc.ubi.pt>. Acesso em: 22 maio 2023.

<sup>112</sup> Gilmar de Carvalho era leitor do “Caderno B”, do *JB*, e do “Suplemento Literário”, d’*O Estado de S. Paulo*. O escritor colecionou diversos recortes de ambos os jornais, contendo artigos sobre cultura, literatura, cinema, crítica e outros, durante a década de 1970, dos quais selecionamos alguns para serem examinados nesta Tese junto às crônicas de *Queima de Arquivo*.

representante mais conhecido, *The Spectator*, em 1711, na Inglaterra, “criado por dois ensaístas, Richard Steele (1672-1729) e Joseph Addison (1672-1719)” (Melo, 2007, p. 2).

Isabele Anchieta nos leva a refletir acerca da necessidade de repensarmos, constantemente, práticas, conceitos e valores que se inserem nas mais diversas áreas do conhecimento e que, ao longo da história, passam por alterações. O jornalismo cultural da atualidade não se configura como aquele praticado no século XVII, uma vez que o conceito de cultura<sup>113</sup> não é o mesmo do daquele contexto, assim como os meios de comunicação. Como exemplo, Melo (p. 3) menciona a distinção entre “Cultura alta” e “Cultura baixa” que separava o erudito do popular. Esta última, por ser considerada inferior, não tinha reconhecimento artístico. Por este motivo, não era merecedora de análise crítica e interpretativa do jornalismo. Este monopólio é dissolvido a partir da expansão dos meios de comunicação, o que contribui com novas interpretações da vida social. Neste contexto, os jornalistas culturais têm à sua frente desafios contemporâneos. Algumas das inquietações são: como fazer jornalismo cultural de forma crítica e reflexiva de modo a incluir “temáticas clássicas (política, economia e etc.)” e novas temáticas “que ganham status cultural”? Como examinar “os objetos da Indústria Cultural” sem superficialidade e preconceito? O que fazer para que o jornalismo cultural não se restrinja às limitações temáticas, transformando-se numa “agenda de eventos?”

Isabelle Anchieta (p. 5) afirma que, no jornalismo cultural, há dois aspectos que são permanentes: “a necessidade de democratizar o conhecimento” “[...] e o seu caráter reflexivo. São [estes] que definem o Jornalismo Cultural como uma prática singular e importante para a sociedade”. *The Spectator* defendia o princípio de que a filosofia deveria ser discutida em espaços fora do âmbito acadêmico, ou seja, era necessário desmonopolizar o conhecimento. O jornalismo cultural, no século XVIII, surge “[...] com a função de mediar o conhecimento e aproximá-lo do maior número de pessoas. A intenção era a de não restringir a uma elite a esfera das artes, da filosofia e da literatura”. Quanto à reflexividade, esta é uma das características imprescindíveis ao jornalismo cultural, sendo um dos elementos que o distinguem de “outras editorias”. Melo (p. 6) afirma que enquanto “o caderno de Economia, de Cidades, de Política irá noticiar as práticas [sociais], o jornalismo cultural irá fazer uma reflexão sobre essas práticas em suas críticas e crônicas”, para isto, há os “gêneros textuais consagrados” que são a “crítica, a resenha e a crônica”. O jornalista cultural tem como uma de suas principais funções mediar,

---

<sup>113</sup> Isabelle Anchieta cita o conceito de cultura conforme foi discutido na Conferência Mundial sobre Políticas Culturais, evento ocorrido no México em 1982: “Conjunto dos traços distintivos – sejam materiais, espirituais, intelectuais ou afetivos – que caracterizam um determinado grupo social. Além das artes, da literatura, contempla, também, os modos de vida, os direitos fundamentais do homem, os sistemas de valores e símbolos, as tradições, as crenças e o imaginário popular”.

refletir e tornar público, de modo acessível à sociedade, temas relevantes em sua complexidade e cumprir “simultaneamente uma função informativa e poética na vida dos sujeitos” (p. 11). Para Melo, essas são características que diferem o jornalismo cultural dos demais modelos jornalísticos. Os critérios para que um jornalista seja um crítico cultural repousam na sua formação humanística e multidisciplinar, ter um vasto repertório cultural e saber traduzi-los à sociedade. O crítico cultural deve se desnudar de seus preconceitos ao se referir, sobretudo, aos objetos da Indústria Cultural e das mídias de massa. A função do crítico não é a de julgar ou segregar os objetos, muito menos a de atribuir-lhes o valor de melhor ou pior, mas a de examiná-los e compreendê-los em seus contextos.

José Salvador Faro (2006, p. 145)<sup>114</sup> conceitua o jornalismo cultural como um gênero de “produção noticiosa e analítica” que se concentra em eventos “de natureza artística e editorial pautados por seções, suplementos e revistas especializadas na área”. Ou seja, o jornalismo cultural não apenas noticia, mas, sobretudo, analisa criticamente os eventos, em periódicos ou seções específicos, diferenciando-se, por exemplo, do gênero notícia que circula cotidianamente nos meios de comunicação.

Mas a questão não é tão simples quando o tema de debate é jornalismo cultural. Segundo Faro (p. 146), apesar das pesquisas realizadas sobre esta especificidade do jornalismo, há grandes lacunas quanto às reflexões acadêmicas em torno de sua complexidade. “Na maior parte dos casos, enveredam por linhas de interpretação que diluem sua natureza” complexa, frustrando as “possibilidades de análise que o jornalismo cultural permite”. Ainda há descrenças, fora e dentro da academia, quanto ao seu papel na sociedade, o que rebaixa o gênero ao “espaço de mercado, de vaidades, de despreparo dos editores, de oportunismo”, isto é, “um prestador de serviços de pouca qualidade que oculta uma operação de natureza basicamente econômica”. Esta visão não diferencia o jornalismo cultural do “jornalismo em geral” e, além disso, contribui com o empobrecimento da “dimensão social da notícia”. Outro ponto mencionado no texto de Faro (p. 149) é a relação entre “mercado de bens simbólicos” e o jornalismo. No entanto, o autor adverte que, nesse tipo análise, há riscos de “ocultar a complexa natureza da produção cultural” e a complexa relação desta com o jornalismo, o que pode contribuir com a insuficiência teórica e conceitual do “fenômeno observado”. Com a preocupação de não estabelecer definições simplistas, Faro considera a hipótese de que o conceito é ampliado por incluir “símbolos”, “valores”, “procedimentos” e “discursos” que excedem o “campo das

---

<sup>114</sup> FARO, José Salvador. Nem tudo que reluz é ouro: contribuição para uma reflexão teórica sobre o jornalismo cultural. **Comunicação & Sociedade**, v. 28, n. 46, p. 143-163, 2006. Disponível em: <https://scholar.google.com/citations?user=gufSm7QAAAAJ&hl=pt-BR>. Acesso em: 18.fev.2024.

atividades da imprensa”, uma vez que engloba tensões “contra-hegemônicas” e “conjunturas históricas específicas”.

Para Luís Carmelo (2021, p. 113)<sup>115</sup>, o conceito de jornalismo cultural é um conceito em aberto, uma vez que “[...] é filho da transição de um mundo vertical, regido por grandes códigos totalizantes, para um mundo horizontal, baseado na estrutura de um espaço público e de uma sociedade aberta”. A complexidade do termo *jornalismo cultural* abrange outro elemento imprescindível à apreensão desta área do conhecimento, o conceito de *cultura*. Carmelo (p. 120-121) examina essa palavra rememorando o significado de “*colere*”, do latim, “[...] que há mais de dois milênios, significava ‘cultivar’ e andava associada à ideia de ‘tratar da’ terra e dos animais, num sentido neutro”. Posteriormente, o termo ganhou novos significados, entre estes, sentido conotativo para referir-se ao cultivo do “espírito humano”. A alma seria cultivada “pelo fruto da sabedoria”, correspondendo, de forma metafórica, ao manuseio da terra. Um segundo significado para *culture* (cultura) é a partir do pensamento agostiniano<sup>116</sup>, que o transpôs ao paradigma divino, com sentido de culto religioso, associado à ideia do trabalho agrícola. Deste modo, o significado de cultivar a terra se alarga “ao ser” no sentido espiritual. O ser seria cultivado pelo “[...] Espírito Santo” (Carmelo, 2021, p. 122).

Um terceiro significado atribuído à palavra *cultura* surgiu a partir do neologismo “*kultur*”, em alemão, através de Johann Herder (1744-1803) que o atualiza, preservando o sentido de “cultivo agrícola”. Um quarto significado, atribuído a uma discussão mais contemporânea com base em Alec McHoul (1952-), autor de *Semiotic Investigations: Towards an Effective Semiotics* (1996), afasta-se da “[...] referência memorial de matriz agrícola (Carmelo, 2021, p. 123-124)”. Contrária à visão moderna, a perspectiva de McHoul considera

<sup>115</sup> CARMELO, Luís. Jornalismo cultural, uma panóptica do nosso tempo. **Comunicação, Cultura e Jornalismo Cultural**. Lisboa, 2021, p. 111-137. Disponível em: <https://doi.org/10.26619/978-989-9002-14-2.6>. Acesso em: 22 maio 2023.

<sup>116</sup> Aurélio Agostinho de Hipona (354-430 d.C.), mais conhecido como Santo Agostinho, nasceu em Tagaste, no norte da África. Sua mãe, Santa Mônica, foi uma das suas maiores influências para que se tornasse cristão. Entretanto, isto só se realizaria em julho de 386, enquanto estava em um jardim, em Milão, ao ouvir a voz de uma criança que dizia: “Pegue e leia, pegue e leia”. Agostinho entendeu aquela voz com uma mensagem divina, pegou uma cópia da Carta do apóstolo Paulo aos *Romanos*, leu os versículos 13-14, do capítulo 13, e foi instantaneamente convertido. Antes, Agostinho já se desiludira com o maniqueísmo e sentia-se atingido pelos sermões do Bispo Ambrósio (-397 d.C.), quem o influenciou a se aproximar da *Bíblia*. No ano de 373, Agostinho havia tentado ler a *Bíblia*, mas não se sentiu atraído devido ao estilo literário. Em 387, foi batizado por Ambrósio, mas ordenado Bispo de Hipona somente em 395, onde cumpriu sacerdócio até o dia de sua morte. Durante sua vida sacerdotal, escreveu livros, cartas e sermões fundamentados nos textos bíblicos. Entre os seus livros mais conhecidos estão *Confissões* e *A Cidade de Deus*, mas escreveu também *A Doutrina Cristã* e comentários bíblicos, dos quais se destacam *Tratados sobre o Evangelho de João* e *Homilias sobre os Salmos*. Os textos de Santo Agostinho contribuíram ainda para o entendimento da *Bíblia* por pessoas que ouviam os seus sermões, pois ele buscava ensiná-las através de uma linguagem mais didática. Mesmo depois de sua morte, seus escritos foram divulgados e utilizados durante a Idade Média. (Informações consultadas em MILLER, Stephen M.; HUBER, Robert V. **A Bíblia e sua história: o surgimento e o impacto da Bíblia**. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2006, p. 110-111).

o mundo como “[...] um volume policentrado, livre de estruturas fixas e sem clara base territorial”. O contato entre culturas, por meio das “conectividades da rede”, permite novas experiências de partilhas entre comunidades, as quais McHoul denomina de (*being-in-common*) “estar em comum”.

Alfredo Bosi<sup>117</sup>, em *Dialética da Colonização*, afirma que *cultura*, *colonização* e *culto* derivam do verbo latino *colo*, que significa “eu moro, eu ocupo a terra” (p. 12). De *cultum*, supino de *colo*, derivou a palavra *culturus*, particípio de futuro que, aplicada à ideia de labutar a terra, significa “o que vai trabalhar, o que se quer cultivar” (p. 16). Quando usado em sua forma substantiva, o termo era aplicado tanto ao trabalho do solo, “quanto ao trabalho feito no ser humano”, isto é, de prepará-lo, desde a infância, para o futuro. O significado genérico de *cultura*<sup>118</sup> – “[...] o conjunto de práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social [...]” (p. 16) –, como o entendemos hoje, preserva sua origem latina. Bosi acrescenta que o significado de *cultura*, como ideal de *status*, isto é, “condição de vida mais humana, digna de almejar-se”, é autodefinida nas sociedades romanas urbanizadas a partir do século IV a.C. Observemos que *cultura*, ao ganhar o significado de *status* não perde a acepção originária de *colo*, o de “ocupar a terra”, levando-nos a refleti-la como um privilégio. A partir da explicação de Alfredo Bosi, é possível examinarmos a origem da menção à *cultura erudita* que, durante muito tempo, foi colocada como superior ante a *cultura* não elitizada. Ter *cultura* significava ter erudição, isto é, um repertório iniciado na escola, sendo expandido ao longo da vida de uma pessoa que dispunha dos recursos necessários para alcançar tal nível.

É nesta mesma direção que Jorge B. Rivera (p. 15-16)<sup>119</sup> discute o conceito de *cultura* ajustado ao de jornalismo. Segundo este autor, há duas concepções históricas básicas para o termo. A primeira decorre do pensamento ilustrado que restringia ao cultural as produções das “belas letras e as belas artes”, concepção que privilegiava a uma minoria de consumidores publicações “de arte e de literatura no seu nível mais decantado”. Esta tendência pretendia “privilegiar e legitimar a difusão através de meios [de comunicação] específicos e seletivos”. A

<sup>117</sup> BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

<sup>118</sup> Bosi (1992, p. 308-345), no capítulo “Cultura brasileira e culturas brasileiras”, discute detalhadamente o conceito de *cultura* no plural, isto é, “culturas”, e enfatiza a necessidade de compreendermos essa pluralidade, demonstrando-nos que *cultura*, como variante de *colo*, não é um processo pacífico, mas permeado de tensões internas. “Estamos acostumados a falar em cultura brasileira, assim, no singular. Como se existisse uma unidade prévia que aglutinasse todas as manifestações materiais e espirituais do povo brasileiro. Mas é claro que uma tal unidade ou uniformidade parece não existir em sociedade moderna alguma e, menos ainda, em sociedade de classes. [...] na medida em que há frações do interior do grupo, a cultura tende também a rachar-se, a criar tensões, a perder a sua primitiva fisionomia que, ao menos para nós, parecia hegemônica” (p. 308).

<sup>119</sup> RIVERA, Jorge B. *El periodismo cultural*. 1. ed. Buenos Aires: Paidós, 2006. (As citações, que estão em português, foram traduzidas por nós a partir do original em espanhol).

segunda, como ampliação da primeira, desenvolveu-se a partir da perspectiva antropológica cultural – mais “abrangente e integradora” – como desdobramento do antigo conceito proposto pelo antropólogo britânico Edward Burnett Tylor (1858-1917), em 1874, ao considerar cultura como: “conjunto complexo que inclui conhecimento, crenças, arte, moral, lei, costumes e outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade” (grifos do autor). Deste modo, o conceito é ajustado e atualizado com o desenvolvimento da antropologia moderna. Ao se infiltrar nos meios de difusão da primeira, a segunda tendência passou a ofertar maior variedade de conteúdos culturais que antes eram restritos “aos órgãos do primeiro tipo, e não reconhecidos por eles”. Com a expansão dos meios de comunicação, o surgimento de novos recursos tecnológicos e a expansão do capitalismo, conteúdos considerados não eruditos multiplicaram-se e ganharam novos valores. Desta forma, surge o interesse de pesquisadores em examinar a relação entre o que é “erudito e popular”, “elite e as massas”, “tradição e modernidade”, “homogeneidade e heterogeneidade”<sup>120</sup> entre outros, o que contribui com a complexidade do jornalismo cultural. Rivera afirma: “O campo do ‘jornalismo cultural’ não é ao certo uniforme e irreduzível a poucos protótipos de fácil identificação. A gama é ampla, inclusive em seu aspecto formal”. Esta especialidade do jornalismo não pode ser definida pela “natureza do seu público”, pelos jornalistas que o realizam ou por “objetivos ideológicos e estéticos” (p. 20).

A partir da exposição acima, examinaremos o conceito de *cultura*, nas crônicas de Gilmar de Carvalho, ajustado ao de *jornalismo*, observando que, na heterogeneidade de seus textos, há inserção de confrontos entre o que é erudito, popular e massivo, uma das marcas de sua escrita ficcional. Na composição de *Parabélum*, por exemplo, observamos que as narrativas são alinhavadas por fios que tecem o passado e o presente, permitindo ao leitor atualizá-las, seja através de *links* com o seu próprio repertório cultural, ou através das motivações que impulsionaram a escrita da obra.

A crônica *O punk é nosso* critica a importação deturpada da cultura *punk* nos países de terceiro mundo, como se esta fosse uma novidade, sobretudo, no Brasil. O cronista questiona o *punk* como uma moda importada que se caracteriza de “sujeira, violência e molambos” (p. 69). Sendo assim, qual a diferença entre esta e as condições de desigualdade social vivenciadas por moradores da periferia de Fortaleza na década de 1970? A diferença é que não fomos pagos para mostrar “os dentes cariados” e as “bocas desdentadas e por todo o miserê dançante subnutrido, cheio de vermes morando no morro do moinho ou castelo encantado e adjacências”

---

<sup>120</sup> RIVERA, 2006, p. 21.

(p. 70). O cronista critica o modo como absorvermos o que é de fora que, nas suas palavras, é “colonialismo tão mal disfarçado”, e os princípios moralistas que não nos deixam enxergar nossa própria realidade. A crônica é finalizada com a seguinte afirmação: “o punk é realmente do terceiro mundo”<sup>121</sup>.

Esta crônica nos permite refletir acerca da “segunda industrialização”, também denominada de “segunda colonização” que, nas palavras de Edgar Morin (1975, p. 9)<sup>122</sup>, tem como principais características “o derramamento de mercadorias culturais através do progresso ininterrupto da técnica”, mercadorias estas que são “as mais humanas de todas, pois vendem a varejo os ectoplasmas de humanidade”, isto é, penetram a alma humana. No século XX, o poder industrial alcança proporções nunca imaginadas através das novas técnicas que chegam aos mais diversos lugares da Terra, é um fenômeno planetário. Morin afirma que a cultura de massa é uma “terceira cultura”<sup>123</sup> proveniente “da imprensa, do cinema, do rádio, da televisão que surge, desenvolve-se, projeta-se ao lado das culturas clássicas – religiosas ou humanistas – e nacionais”. Sua produção é “segundo as normas [...] da fabricação industrial” e difunde-se através de técnicas e meios maciços, “destinando-se a uma massa social” (p. 10). A cultura de massa é, simultaneamente, integrante e integradora nas sociedades *policulturais* de diferentes naturezas e em atividade (p. 11). Gilmar de Carvalho, ao escrever *O punk é nosso*, evidencia as influências – “colonialismo mal disfarçado” – norte-americanas na sociedade brasileira e cearense da década de 1970, propagadas, sobretudo, pela popularidade da televisão. A diferença que fazia o *punk* norte-americano ser bem aceito pelos brasileiros era sua procedência estrangeira, cuja intenção era difundir um produto cultural que, se questionadas suas características paralelas à realidade social do Brasil, principalmente da periferia de Fortaleza, não tinha nada de novidade. A crônica *O punk é nosso* possui elementos da crônica cultural ao proporcionar ao leitor uma interpretação analítica de um evento num dado momento, – neste caso, a importação do *punk* pelos brasileiros da década de 1970 – a partir de vieses sociais, culturais e ideológicos, levando-o a refletir sobre o processo de assimilação do que é estrangeiro sem criticidade.

#### 1.2.4 A crônica

<sup>121</sup> CARVALHO, Gilmar de. **Queima de Arquivo**. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1983, p. 70.

<sup>122</sup> MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo**. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1975.

<sup>123</sup> Morin (1975, p. 10) afirma que a terceira cultura é reconhecida nos Estados Unidos depois da Segunda Guerra Mundial, a qual a sociologia norte-americana denomina de *mass culture*.

Para introdução do assunto, consideramos algumas leituras que nos orientam quanto ao uso do termo, evolução e características da *crônica*. Esta, tal como a conhecemos hoje, foi ressignificada ao longo dos séculos. Massaud Moisés<sup>124</sup> (1983, p. 245) afirma que, no início da era cristã, o vocábulo designava “[...] uma lista de acontecimentos ordenados”, cronologicamente, “[...] limitava-se a registrar os eventos sem aprofundar-lhes as causas ou tentar interpretá-los”, tendo seu ápice, depois do século XII. A partir deste período, a crônica se aproxima da História com “acentuados traços de ficção literária”. No século XV, período que marca a Renascença italiana, o termo “História” passou a ocupar o lugar de “crônica”, porém, o uso daquele foi recorrente ao longo do século XVI.

O aparecimento da crônica no Brasil, em 1836, está relacionado ao vocábulo francês *feuilleton* (folhetim), do *Journal de Débats*, onde surgiu a forma embrionária da crônica, em 1799, através da crítica diária do professor de retórica Julieu-Louis Geoffroy (1743-1814). Entretanto, na segunda metade do século XIX, no Brasil, o termo crônica já circulava largamente para designar “narrativa histórica”<sup>125</sup>, mas escritores daquele período, desde José de Alencar a Machado de Assis, tendo neste último o seu apogeu, cultivaram a nova modalidade da crônica com intervenção literária. Massaud Moisés afirma que a crônica “se aclimatou e se transformou”<sup>126</sup> em terras brasileiras, levantando um questionamento: “seria uma expressão literária tipicamente brasileira?” Para o autor, essa discussão tem sido infrutífera, porque o mais importante não é saber em qual país a crônica surgiu, mas seu caráter *sui generis* na nossa literatura.

Brito Broca<sup>127</sup> afirma que o conceito de crônica, no Brasil, por vezes tem se afastado do sentido original, como está no *Larousse du XXme Siècle*. A crônica é uma história que registra fatos em ordem cronológica, “narrativa de um acontecimento de ordem particular”, “parte de um jornal ou de uma revista consagrado”<sup>128</sup> a uma ordem particular de notícias ou de fatos”. Broca destaca que a crônica se identificava com a história não somente na França, mas em Portugal e em outros países. A cisão entre história e crônica<sup>129</sup> ocorreu quando os fatos passaram

<sup>124</sup> MOISÉS, Massaud. **A criação literária: prosa**. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 1983.

<sup>125</sup> MOISÉS, 1983, p. 245.

<sup>126</sup> MOISÉS, 1983, p. 246.

<sup>127</sup> BROCA, Brito. Crônica na Atualidade Literária Francesa. **O Estado de S. Paulo**, Suplemento Literário, 13 set. 1958. Disponível na Hemeroteca da Biblioteca Nacional: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30 abr. 2024.

<sup>128</sup> Sic.

<sup>129</sup> Walter Benjamin (1994, p. 223), na tese 3, em “Sobre o conceito da História”, afirma: “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável,

a ser reconstituídos através de documentos e interpretados sob o entendimento filosófico, político e religioso. Com o impulso do jornalismo na França, no início do século XIX, a crônica se modificou no espaço do jornal. Neste, ganhou novo aspecto ao passar de simples relato dos fatos para comentário destes, traçando “paralelos, esclarecendo, e tirando conclusões”.

Se recuarmos um pouco mais na história do ocidente, ou seja, ao período das Grandes Navegações (séculos XV e XVI), encontraremos a crônica na bagagem dos navegadores portugueses e espanhóis. Alfredo Bosi (1995, p. 15-17)<sup>130</sup> situa a *Carta de Pero Vaz de Caminha*<sup>131</sup>, primeiro registro que descreve a terra que posteriormente seria chamada de Brasil, nos contextos histórico e político de Portugal e Espanha, do século XV, em que a “literatura de viagens” – isto é, textos escritos por viajantes e missionários europeus que continham informações acerca do homem e da natureza – era um gênero bastante difundido, quando se expandia a ideologia mercantilista “batizada pelo zelo missionário de uma cristandade ainda medieval”. Na *Carta de Caminha* estão os primeiros escritos da vida na nova terra, sob a perspectiva do colonizador.

Segundo Jorge de Sá (1987, p. 5-6)<sup>132</sup>, temos, na *Carta de Caminha*, a “criação de um cronista no melhor sentido literário do tempo, pois ele recria com engenho e arte tudo o que ele registra” no contato real que tem com os indígenas e como estes vivem, naquele primeiro instante do encontro entre a cultura europeia e a dos nativos do Brasil. A partir deste contato, “Caminha estabeleceu também o princípio básico da crônica: registrar o circunstancial”. O mesmo autor afirma: “Nossa literatura nasceu, pois, de uma circunstância. Nasceu da crônica (p. 7). A *circunstância*, conforme Sá, é um pequeno acontecimento do cotidiano que poderia passar despercebido ou sem significância aos olhos de uma pessoa comum, mas o cronista,

---

em cada um dos seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa *citation à l'ordre du jour* – esse dia é justamente o do juízo final”. Benjamin não distingue o cronista do historiador, mas destaca que na narração dos “acontecimentos” o cronista não selecionará o que é mais importante, uma vez que todos os acontecimentos são relevantes. No entanto, o reconhecimento desses só é possível quando entram para a história, sem distinção, isto é, não mais para engrandecer os vencedores, mas que os vencidos também tenham o seu lugar na história. Desta forma, os pósteros terão a oportunidade de julgá-los. Na tese 5, Benjamin (p. 224) afirma: “[...] O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”, mas para que o passado seja reconhecido, como lemos na tese 3, é necessário ser “citável em cada um dos seus momentos”. Entretanto, para citar o passado, é preciso haver articulação, a partir da qual W. Benjamin, na tese 6, explica o sentido de *articular*: “[...] Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (p. 224). Isto nos leva a refletir sobre a constante necessidade de situarmo-nos na história, observando o passado articulado ao presente, sem darmos as costas àquele, assim como o “Anjo da História” (tese 9), metáfora criada por W. B. a partir da tela *Angelus Novus* (1920), de Paul Klee (1879-1940), para refletir as transformações do início do século XX, embora o vento arremesse o anjo ao futuro e impeça-o de fechar as asas. BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 241-252. (Obras Escolhidas Vol. I)

<sup>130</sup> BOSI, 1995.

<sup>131</sup> A *Carta de Caminha* foi encontrada na Torre do Tombo, Portugal, em 1773, por Seabra da Silva.

<sup>132</sup> SÁ, Jorge de. **A crônica**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987. (Série Princípios)

através de sua sensibilidade artística, capta a brevidade do instante, “que também faz parte da condição humana”, e recria-o “com esse toque de lirismo reflexivo” (p. 11).

A crônica passou por modificações à medida que as cidades se modernizavam. À época de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto (1881-1921), cujo pseudônimo é João do Rio, havia nos periódicos destaque para o *folhetim* que publicava pequenos contos, artigos, ensaios, poemas e outros gêneros curtos com a finalidade de informar os acontecimentos do cotidiano aos leitores. João do Rio, atento às mudanças da cidade do Rio de Janeiro, saía da redação do jornal em busca de informação nos espaços da cidade, a fim de “dar mais vida ao seu próprio texto”<sup>133</sup>. A partir desta iniciativa, a estrutura folhetinesca tem o enfoque e a linguagem alterados. Com isto, a profissão jornalística também sofre modificações, pois adquire “uma nova sintaxe” (p. 8-9) e altera a maneira de vivenciar a atividade jornalística. Jorge de Sá afirma (1987, p. 9) que João do Rio dá à “crônica uma roupagem mais literária”, tornando-se, por excelência, “o cronista mundano”.

Sá acrescenta (p. 9-10) que a crônica é um gênero jornalístico, de aparente superficialidade, texto narrado em primeira pessoa, que é o próprio autor. No entanto, isto não é uma regra, pois o cronista pode criar uma falsa terceira pessoa para narrar o momento captado, dando à crônica um teor mais próximo do ficcional. Por ser uma narrativa curta, a crônica pode ser ainda confundida com o conto. Como diferenciá-los?

Massaud Moisés<sup>134</sup>, ao discutir as formas literárias em prosa, afirma que a diferenciação dos gêneros não pode ser feita apenas pelo critério *quantitativo*, pois este aspecto “[...] pode perfeitamente enganar quando se deseja a classificação de um texto”. A recomendação é que o critério mais indicado, e usado em primeiro lugar, seja o *qualitativo*, mas sem excluir o *quantitativo*, isto é, sua extensão na quantidade de páginas. Sob a perspectiva *qualitativa*, busca-se “[...] ver a obra de dentro para fora, analisar-lhe e julgar-lhe os principais componentes, seja de forma, seja de conteúdo”.

A partir do conceito de *crônica*, discutiremos, em seção específica, sua posição no jornalismo cultural, distinguindo-a da *crônica* jornalística-literária, da notícia, do conto e do ensaio, com os quais mantém aproximação devido à sua natureza híbrida.

---

<sup>133</sup> SÁ, 1987, p. 8-9.

<sup>134</sup> MOISÉS, 1983, p. 12.

## 2 FORMAÇÃO LEITORA DE GILMAR DE CARVALHO: UMA VIDA ENTRE LIVROS E PERIÓDICOS

### 2.1 Gilmar de Carvalho, um leitor de periódicos

Os periódicos têm grande importância na formação leitora de Gilmar de Carvalho, sobretudo os jornais. Seu interesse em ler e colecionar este material foi herdado do pai, Francisco Gil, “um leitor voraz de jornais”<sup>135</sup>. Sua ligação com o jornalismo também foi mediada por ele, que era assinante de periódicos do Sul, através de bancas de jornais, onde podia encomendá-los, como Gilmar afirmou em entrevista: “[...] eu, criança, tinha acesso ao *Jornal do Brasil*, ao *Correio da Manhã*, ao *Globo* e a alguns jornais de São Paulo, como o *Diário de São Paulo*, a *Ultima Hora*, que ele gostava”<sup>136</sup>.

É na infância que surgem os primeiros indícios de que Gilmar de Carvalho teria vocação para o jornalismo, aos 12 anos de idade, quando foi redator-chefe do jornal escolar *Alvorada*, do Ginásio Cristo Rei, em 1961, em Fortaleza<sup>137</sup>. A leitura de periódicos pôs o futuro escritor e jornalista em contato com o mundo externo ao Ceará e ampliou suas experiências de leitura, uma vez que o material, ao qual tinha acesso, trazia não apenas notícias, mas proporcionava-lhe contato com a história, a política, a literatura, a filosofia e as artes. Em parte, Gilmar de Carvalho aprendeu a “ler o mundo” e o apreendeu através dos periódicos.

Paulo Freire (1996), em *Pedagogia da Autonomia*, ao se referir à “leitura do mundo”, afirma: [...] a leitura do mundo revela, evidentemente, a inteligência do mundo que vem cultural e socialmente se constituindo. Revela também o trabalho individual de cada sujeito no próprio processo de assimilação da inteligência do mundo (p. 123).

A partir da citação de Paulo Freire, entendemos que o vocábulo *leitura* é amplo, pois não se limita à leitura dos livros e àquela que aprendemos na escola. Ler abrange experiências de vida, sejam estas individuais ou coletivas, o que Paulo Freire (1981), em “A importância do ato de ler”, denomina de *palavra mundo*<sup>138</sup>. Esta “precede a leitura da palavra escrita”<sup>139</sup>. É através da dinamicidade das experiências de vida e da leitura dos livros que nos inserimos no mundo, desenvolvemos a consciência de nossa individualidade, somos despertados para a

<sup>135</sup> Entrevista de Gilmar de Carvalho concedida à autora desta Tese em 7 de maio de 2019.

<sup>136</sup> Entrevista de Gilmar de Carvalho concedida à autora desta Tese em 7 de maio de 2019.

<sup>137</sup> Gilmar de Carvalho realizou parte dos seus estudos escolares em Fortaleza nas seguintes instituições e períodos: Santo Inácio, onde cursou o Ginásial entre 1960-1963; Castelo Branco, cursou o Colegial em 1964-1965 e, no Colégio Lourenço Filho, em 1966. Informações fornecidas por Gilmar de Carvalho à autora desta Tese, via e-mail, no dia 1º de dezembro de 2020.

<sup>138</sup> FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. São Paulo: Autores Associados; Cortez, 1989.

<sup>139</sup> FREIRE, 1989, p. 9.

criticidade e exercemos a cidadania. Para Gilmar de Carvalho, a leitura estava intimamente ligada às suas experiências individuais e coletivas.

Ao ler periódicos, selecionava e arquivava o que considerava importante não somente para ele, mas o que poderia contribuir com a leitura de outros leitores e pesquisadores que, futuramente, teriam acesso à sua obra e à documentação pessoal. A iniciativa do escritor em arquivar o que lia em periódicos faz-nos refletir sobre as palavras de Philippe Artières (1998, p. 32)<sup>140</sup>, quando discute a função do arquivamento da vida: “[...] Sempre arquivamos as nossas vidas em função de um futuro leitor autorizado ou não. [...] Prática íntima, o arquivamento do eu muitas vezes tem uma função pública”. A partir dessas afirmativas, indagamo-nos: para quê e para quem arquivamos nossa vida? Como selecionar o que será arquivado? Para Artières (p. 9-10), “[...] quase tudo, em algum momento, passa por um pedaço de papel [...]”, mas, nem tudo que é registrado nesse suporte será arquivado. Selecionamos e conservamos vestígios do cotidiano os quais julgamos importantes, mas o tempo e as circunstâncias permitem que reavaliemos o que fará parte da nossa documentação e das nossas memórias pessoais, além de fazer-nos entender o que, no âmbito individual, pode se tornar relevante para a coletividade.

Quanto à experiência leitora, o que retoma a proposta freiriana, Kátia Lomba<sup>141</sup> afirma:

[...] é tanto uma experiência *individual* e única, quanto uma experiência *interpessoal* e *dialógica*. E isso nos remete diretamente à natureza do processo de leitura. Toda leitura é individual porque significa um processo pessoal e particular de processamentos dos sentidos do texto. Mas toda leitura também é interpessoal porque os sentidos não se encontram no texto, exclusivamente, ou no leitor, exclusivamente; ao contrário, os sentidos situam-se no espaço intervalar entre texto e leitor. Um texto é sempre produzido em um determinado momento histórico no qual se encontra definido um determinado horizonte de expectativas, derivado de um corpo de conhecimentos e informações disponível e compartilhado – em maior ou menor medida – pelos possíveis interlocutores (Bräkling, 2004, s/p).

A atividade leitora abrange dimensões *individual*, *interpessoal* e *dialógica*, o que significa que a leitura é, ao mesmo tempo, uma experiência pessoal, isto é, como cada leitor lê e interpreta um texto, e, por outro lado, uma experiência que não depende apenas do texto e do leitor, uma vez que ao exercício interpretativo outros elementos são agregados como: o contexto de produção de um texto, as motivações que levaram o autor a escrevê-lo, seu estilo linguístico, suas experiências de vida, percepções artística, política e social, a posição de um texto ante outras produções, sejam estas de um mesmo autor ou de terceiros. Soma-se a esses fatores a

<sup>140</sup> ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*, n. 28, 1998, p. 9-34. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2061/1200>. Acesso em: 6 jan. 2024.

<sup>141</sup> BRÄKLING, Kátia Lomba. Sobre a leitura e a formação de leitores: qual é a chave que se espera? São Paulo: SEE: Fundação Vanzolini, 2004. Disponível em: [https://www.academia.edu/18094913/Sobre\\_leitura\\_e\\_a\\_formação\\_de\\_leitores\\_qual\\_é\\_a\\_chave\\_que\\_se\\_espera\\_](https://www.academia.edu/18094913/Sobre_leitura_e_a_formação_de_leitores_qual_é_a_chave_que_se_espera_). Acesso em: 2 ago. 2023.

“antecipação de possibilidades não concretizadas”<sup>142</sup>, ou seja, o verossímil, a realidade ficcional, o que está no plano da possibilidade, experiência que somente o texto literário pode nos proporcionar. Além destes, a teia de leitores e os saberes de diversas áreas do conhecimento são elementos que se agregam e contribuem para a complexidade da atividade leitora. Neste conjunto complexo, que envolve escrita, leitura e recepção, está o *horizonte de expectativa*<sup>143</sup>, que são as experiências de leitura de cada leitor ao longo da vida, um processo sempre dinâmico e aberto.

Hans Robert Jauss<sup>144</sup>, na tese XII da Estética da Recepção, afirma que “a função social” da leitura só “se manifesta” plenamente “quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento do mundo e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social”. A afirmativa do crítico alemão converge com as assertivas de Paulo Freire e de Kátia Lomba, os quais consideram a leitura como uma experiência individual, coletiva e dinâmica, peça fundamental à apreensão do mundo e das questões inerentes ao ser humano. A leitura literária não está isolada das nossas experiências de vida. Através do poético, somos levados a vivenciar possíveis realidades, isto é, aquilo que poderia ser, o que Jauss qualifica de *possibilidades não concretizadas*.

Ademais, um texto literário evoca outros textos, os quais podem trazer à lembrança o poético ou não. Para esta reflexão, consideramos a seguinte afirmativa de Jauss na tese VII:

[...] a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a “meio e fim”, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral de compreensão vinculado, ao qual se pode, então – e não antes disso –, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores (Jauss, 1994, p. 28).

A obra literária é concebida através de palavras e de percepções de diversas naturezas, sejam artísticas, culturais, históricas e ideológicas, as quais podem se apresentar *visível* ou *invisivelmente* no texto. Os *traços familiares* ou *indicações implícitas*, isto é, o que há de comum entre as obras, o que as aproxima e as distancia, despertam no leitor projeções interpretativas. O leitor, à medida que adentra no texto, pode se identificar com este ou não, realizar possíveis conexões de leitura, vivenciar expectativas através das tramas e personagens e, sobretudo, exercitar a criticidade.

<sup>142</sup> Alusão à tese XII da Estética da Recepção de Hans Robert Jauss. *A história da literatura como provocação literária*. São Paulo: Ática, 1994, p. 50.

<sup>143</sup> JAUSS, 1994, p. 31-40.

<sup>144</sup> JAUSS, 1994, p. 50.

A citação extraída da tese VII de Jauss proporciona-nos refletir sobre alguns dos elementos essenciais à atividade interpretativa, isto é, *avisos, traços familiares*, e, sobretudo, *sinais visíveis e invisíveis e indicações implícitas* que exigem do leitor não somente imersão nos textos ficcionais de um escritor, mas conhecimento histórico, social, político, teológico, filosófico, jornalístico, artístico, crítico e outras áreas do saber, as quais contribuem com a interpretação do literário de forma abrangente e enriquecedora. Estes fatores podem ser examinados também sob o entendimento de que o escritor observa a arte dentro do amplo universo da linguagem, da forma como se posiciona ante os contextos, sejam estes contemporâneos a ele ou não, que retroagem e possibilitam projeções não apenas àquele, mas também ao seu leitor.

Há um episódio, ocorrido com Gilmar de Carvalho, antes da publicação de *Parabélum*<sup>145</sup>, que nos permite observar as sensações que uma leitura pode despertar num leitor, neste caso, um leitor que também era escritor. G.C., ao enviar os originais do seu segundo livro a Antônio Torres (1940-), escritor baiano, para que este escrevesse a apresentação da obra, não obteve o retorno que esperava. Em carta, datada do dia 5 de maio de 1979<sup>146</sup>, depois de dois anos da publicação de *Parabélum*, Antônio Torres escreveu para Gilmar de Carvalho, explicando o porquê de não ter escrito o texto solicitado:

[...] me sinto um cara que se vira razoavelmente quando escreve livro, mas péssimo para escrever a respeito da obra alheia. Questão até (e principalmente) de não se sentir equipado para isso. [...] li o seu livro e ele não me tocou. O que não significa que ele seja bom ou ruim, não é nada disso. Significa unicamente que no momento em que o li ele não me tocou, não me moveu a dar um palpite. Não significa de nenhum modo que eu o considerasse um escritor que não valesse a pena ser comentado, coisa e tal. O problema era daquele livro, unicamente isso, na relação dele comigo, naquele momento. Ele me parecia extremamente esnobativo, do ponto de vista literário, para as minhas percepções. Vá ver eu estava esperando reencontrar um novo Juarez Barroso e você vinha de outra coisa, para a qual eu não estava preparado [...]<sup>147</sup>.

<sup>145</sup> Apesar de o título do livro não ser mencionado na carta, sabemos que é *Parabélum*, porque Gilmar de Carvalho, em entrevista concedida a Saulo Lemos, em 2005, comentou a respeito deste assunto. A entrevista foi publicada no livro, de Saulo Lemos, **Expectativas heroicas: mito, história e leitura em *Parabélum***, de Gilmar de Carvalho. Fortaleza: Arte Visual, 2011.

<sup>146</sup> O remetente, à época, residia no Rio de Janeiro.

<sup>147</sup> Perguntamo-nos se esta justificativa seria também uma forma de o escritor baiano se eximir do que não gostaria de escrever, isto é, da apresentação do livro, porque, mesmo se autodeclarando como inapto para “escrever a respeito da obra alheia” – o que deixa subentendido que ele não se considerava crítico literário – não teria ele nada mesmo a dizer depois de ter lido *Parabélum*? Nem sequer um “palpite”? Uma obra literária não é capaz de despertar no leitor nenhum ponto de vista? Antônio Torres, em 1977, já era um escritor conhecido no cenário literário brasileiro, inclusive, bem articulado com outros escritores no cenário da literatura nacional. Também havia publicado o seu livro de estreia, *Um cão uivando para lua* (1972), reconhecido como a melhor publicação daquele ano, *Os homens de pés redondos* (1973) e *Essa Terra* (1976). Segundo ele, em entrevista concedida à Profa. Vanusia Amorim, (Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, Rio de Janeiro, v. 13, n. 25, p. 181-98, jun. 2021. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/42296>), sua obra correu o risco de ser censurada depois da instauração do AI-5. O nome de Juarez Barroso é mencionado, na entrevista, como um dos intelectuais que participou do ciclo de debates contra a ditadura, em 1975, no Teatro Casa Grande, no Rio de

Observamos, no trecho acima, as percepções de Antônio Torres ante as primeiras impressões de leitura de *Parabélum*. Suas expectativas estavam voltadas para o estilo de escrita de outro escritor, o jornalista Juarez Barroso (1934-1976), contemporâneo de Gilmar de Carvalho. No entanto, o que mais se destaca nas considerações de Torres é a falta de conexão entre ele e o livro, o que pode ser entendido como um desencontro de leitura e de apreensão da obra. Na leitura que realizamos da carta supracitada, levantamos duas hipóteses: a primeira é a de que o escritor baiano, talvez, não tenha lido as crônicas do escritor sobralense publicadas na *Gazeta de Notícias*, em 1969, e *Pluralia Tantum* (1973). Não que a leitura destes textos interfira na apreensão de *Parabélum*, mas são indispensáveis à imersão na obra carvalhiana, pois neles encontramos, entre outras particularidades, a marca de um estilo de escrita que se posiciona contrária às formas narrativas como início, meio e fim bem delimitados. A segunda hipótese é a de que Antônio Torres não tenha compreendido a proposta maior de *Parabélum*, que é a renovação do gênero romance, através da fragmentação narrativa e da linguagem literária, nas quais se encontram o popular e o erudito, a tradição e o contemporâneo. À época que a obra foi publicada, havia certa dificuldade de uma parte da crítica em discutir a respeito das novas formas artísticas que surgiam no cenário da literatura brasileira na década de 1970.

Para melhor entendermos essa questão, consideramos o artigo do escritor e crítico Haroldo Bruno<sup>148</sup> (1922-1984), “Ficção experimental: digressões sobre o gosto, às vezes pecaminoso, pelo novo”<sup>149</sup>, que tem como ponto de partida a obra *Ninho de Cobras* (1973), de Ledo Ivo (1924-2012). A estrutura narrativa deste livro e alguns dos traços que marcam a literatura do escritor alagoano são questões examinadas por Haroldo Bruno. Para este, o livro

---

Janeiro. Quando fazemos um paralelo entre estes acontecimentos e o conteúdo da carta, parece-nos estranho que Antônio Torres não tenha “sido tocado” pela leitura de *Parabélum*, obra que foi escrita em meio à opressão da década de 1970 e que traz, em seu enredo, marcas daquele período e dos seus mártires.

<sup>148</sup> Apesar de ser pouco lembrado no cenário da denominada “crítica de rodapé”, gênero publicado em jornais e suplementos brasileiros entre as décadas 1940 e 1960, Haroldo Bruno foi um dos críticos mais importantes da crítica em jornal. Iniciou esta atividade no *Diário de Pernambuco*, ao escrever um artigo sobre José Lins do Rego. Ao se mudar do Recife para o Rio de Janeiro com sua família, em 1948, continuou a colaborar em jornais, inclusive, no *Jornal do Brasil* e periódicos de São Paulo. Também foi apresentador do programa de rádio *O escritor e o livro*. A primeira coletânea de seus textos críticos foi publicada, em 1954, pelo Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura Municipal do Recife, sob o título *Anotações de Crítica*. Depois desta, em 1966, publicou *Estudos de literatura brasileira*; em 1980, *Novos Estudos de Literatura Brasileira*; e, em 1983, *Uns poucos estrangeiros*. Entre os artigos mais importantes publicados por Haroldo Bruno está “Álvaro Lins e a crítica de poesia” (1949). Além da crítica, escreveu os romances *A metamorfose* (1975), influenciado pela obra de Kafka, e *As fundações da morte* (1976). Informações consultadas no artigo “O duplo embate intelectual de Haroldo Bruno”, de Fábio Andrade, *Pernambuco*, Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco, n. 87, maio 2013, p. 4-5. Disponível em: [https://www.pernambucorevista.com.br/acervo/images/pdf/PE\\_87\\_web.pdf](https://www.pernambucorevista.com.br/acervo/images/pdf/PE_87_web.pdf). Acesso em: 31 ago. 2024.

<sup>149</sup> BRUNO, Haroldo. Ficção experimental: digressões sobre o gosto, às vezes pecaminoso, pelo novo. **O Estado de S. Paulo**, Suplemento Literário, São Paulo, ano 18, n. 878, p. 1, 26 maio 1974. Artigo consultado no Arquivo Pessoal de Gilmar de Carvalho.

mencionado não é uma obra experimental, mas tem algo de particular, sendo uma das mais representativas, porque contém “[...] uma parcela do nosso espírito de modernidade”, apesar de essa questão não ser totalmente nova na literatura dos anos 1970. O que mais lhe chamou a atenção na obra foi o motivo de Ledo Ivo oferecer “[...] respostas pessoais às interrogações que o gênero propõe a cada ficcionista”. *Ninho de Cobras* não se limita aos “valores tradicionais da narrativa”. O crítico observa que a coordenação dos capítulos, que formam “quadros ou fragmentos autônomos”, podem ser lidos separadamente, como se fossem peças isoladas.

Na continuação, o mesmo artigo reflete sobre a posição da crítica brasileira no jornal que, a seu ver, era a mais “profunda”, “lúcida” e “comunicativa” por exercer o papel de aproximar o leitor das obras literárias. Esta crítica se posicionava em meio a dois extremos no que diz respeito à concepção literária. De um lado, estavam os que criticavam o uso equivocado do termo “vanguarda” e, do outro, estava a crítica acadêmica melancólica que sobrevivia em seu conservadorismo, “incapaz de acompanhar o fluxo criador” artístico. A exemplo menciona a dificuldade que esses dois tipos de crítica tinham em opinar a respeito de obras como *A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, *O Coronel e o Lobisomem*, de José Cândido de Carvalho, *Ninho de Cobra*, de Ledo Ivo, e outras obras daquele contexto. Haroldo Bruno afirma que a crítica se concentrava numa “[...] exaltação indiscriminada da experimentação e das concentrações mágicas ou fantásticas [...] deixa[ndo] na obscuridade muitos ficcionistas que renova[vam] sem abandonar a autenticidade do testemunho, da imaginação, do universo recriado”. O primeiro perfil de crítica, denominado “formal”, ou seja, o grupo que analisava as obras considerando apenas a forma, era influenciado, sobretudo, pelas técnicas da comunicação, ultrapassadas há quase cem anos, e não por critérios especificamente literários.

Haroldo Bruno caracteriza a crítica formal nas seguintes palavras:

[...] não está interessada em determinar os limites da criação e apreender, através do estudo de seu arcabouço estilístico, um sentido mais flagrante da concepção que ela propõe sobre relações entre o homem e o mundo – isso que torna a arte um sucedâneo da filosofia ou da ciência – pois começa repudiando o compromisso com a sociedade, com a destinação histórica; muitas vezes se perde por caminhos anti-rationais – e a crítica é um ato de raciocínio que procura recriar o mais lucidamente possível o que na obra existe de ambíguo, polivalente, intuitivo e mesmo divinatório. [...] (*O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 1974, p. 1).

Nesta citação, observamos que o articulista se posiciona contrário à crítica que considera a *forma* separadamente do *conteúdo*. Deste modo, como é possível apreender a linguagem literária em sua complexidade? Além disso, Haroldo Bruno identifica a rejeição da crítica formal em relação a outras áreas do conhecimento, saberes necessários que se interligam ao universo artístico, e o papel da crítica é proporcionar ao leitor reflexões acerca desses caminhos de leitura.

O artigo em questão, ao mencionar o papel da crítica, faz-nos lembrar do posicionamento de Machado de Assis, no seu célebre artigo “O ideal do crítico”, quando neste são discutidas algumas das características que o crítico do futuro deveria ter: primar pela ciência literária, “[...] meditar profundamente sobre ela, procurar-lhe o sentido íntimo, aplicar-lhes as leis poéticas [...]”, fugir das leituras superficiais. Para isto, eram necessários dois princípios: “ciência e consciência” (Machado de Assis, 1994, s/p)<sup>150</sup>. O texto de Machado de Assis aponta a necessidade de uma reforma na crítica literária. Era preciso ser “pensadora, sincera, perseverante, elevada”, o que contribuiria para “reerguer os ânimos, promover os estímulos” e aprimorar novas obras e as existentes. O “ódio, a camaradagem e a indiferença” são mencionados por Machado de Assis como “as três chagas da crítica” de sua época.

Outra questão relevante do artigo de Haroldo Bruno é direcionada aos “romancistas experimentais – os autênticos” da década de 1970, aos quais aconselha “[...] a não imitarem os maiores, um Joyce ou um Cortázar, fazendo sua própria interpretação ou construindo esquemas para a crítica”. Esta recomendação pode ser lida como um incentivo aos escritores iniciantes para que estes deixem ao leitor o papel da crítica. Ao final, questiona: “[...] o que seria de nós, leitores silenciosos se fôssemos castrados em nossa liberdade de reagirmos emocional e racionalmente diante de um texto?”<sup>151</sup>

Através do artigo de Haroldo Bruno e de outros críticos, os quais foram lidos por Gilmar de Carvalho, observamos sua atenção para o que estava em evidência na década de 1970, ao mesmo tempo que escrevia ficção, teatro e exercia a profissão jornalística e publicitária<sup>152</sup>. Os periódicos eram o meio pelo qual ele também se informava sobre publicação e traduções de livros no Brasil. No decorrer da nossa pesquisa, constatamos que esses materiais foram imprescindíveis para sua formação leitora por fazerem parte do seu cotidiano e por serem seus

---

<sup>150</sup> MACHADO DE ASSIS, J. M. O ideal do crítico. **Obra Completa**, v. 3,

Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em:

<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/fs000158.pdf>. Acesso em: 5 ago. 2024. “O Ideal do crítico” foi publicado pela primeira vez no **Diário do Rio de Janeiro**, em 8 out. 1865.

<sup>151</sup> BRUNO, Haroldo. Ficção experimental: digressões sobre o gosto, às vezes pecaminoso, pelo novo. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 18, n. 878, p. 1, 26 maio 1974. Suplemento Literário.

<sup>152</sup> O artigo de Haroldo Bruno foi lido por Gilmar de Carvalho enquanto este se preparava para escrever *Parabélum*, projeto ao qual se dedicou durante dois anos, 1975-1977. Em 1976, o escritor inicia sua trajetória na pesquisa sobre a cultura nordestina, a partir da primeira viagem que realizou a Juazeiro do Norte. O mencionado texto, o qual foi lido e arquivado por Gilmar de Carvalho, aborda questões de seu interesse, dentre estas, a convivência do popular com o erudito na obra ficcional de escritores que fizeram parte de sua formação leitora, tais como Guimarães Rosa e Ariano Suassuna. Além disso, observamos o hábito de Gilmar de Carvalho de acompanhar o posicionamento da crítica publicada em jornal na década de 1970.

companheiros inseparáveis ao longo de sua existência<sup>153</sup>. A partir do contato com periódicos, cultivou o desejo de ser jornalista escritor<sup>154</sup>.

Outra relação considerável do escritor com os periódicos é que sua escrita ficcional foi publicada, inicialmente, na *Gazeta de Notícias*, em 1969, colaborações incentivadas e intermediadas pela professora e jornalista cearense Adísia Sá, à época, professora de Gilmar de Carvalho no Curso de Comunicação Social na UFC<sup>155</sup>. Mas sua estreia no gênero crônica foi com a publicação de “Tereza”, na *Tribuna do Ceará*, em 28 de junho de 1969<sup>156</sup>. Em 1983, os textos publicados na *Gazeta de Notícias* foram publicados em *Queima de Arquivo*. Mas antes desse, em 1973, o escritor publicou *Pluralia Tantum*, no qual reuniu o que considerava de melhor do que havia escrito até aquele momento. Do conjunto das crônicas de 1969, somente o texto “Trajetória” foi publicado no livro de estreia. Entretanto, o texto mais antigo, talvez, o primeiro publicado em periódico, ao qual tivemos acesso, tenha sido o soneto “Noites de São João”, publicado na *Revista da Aliança Francesa*, em 1966. Gilmar afirmou que sentia vontade de escrever e publicar seus textos, mas, antes, seu pai avaliava-os cuidadosamente. José Gil<sup>157</sup>

---

<sup>153</sup> 1. A maior parte da documentação doada à Universidade Federal do Ceará é composta por periódicos de circulação nacional, entre estes, *Jornal do Brasil*, com ênfase para o “Caderno B” e o “Caderno Livros”, *Folha de S. Paulo*, *Correio da Manhã*, periódicos locais, com destaque para *O Povo*, *Diário do Nordeste*, *Tribuna do Ceará* e *Gazeta de Notícias*. 2. Além destes, também tabloides e publicações da imprensa alternativa. No arquivo pessoal do escritor, encontramos ainda periódicos, em menor quantidade, que datam das décadas de 1950, 1960, em especial, a *Ultima Hora*, do qual o pai do escritor também foi leitor. 3. A partir da década de 1970 até a primeira década de 2000, observamos que foi o período em que o escritor mais arquivou periódicos. A partir de 2009, após doar sua documentação à UFC, continuou a levar periódicos ao seu arquivo, atualizando-o, frequentemente, embora em menor quantidade. O escritor doou também à Universidade diversas revistas cearenses com as quais colaborou com artigos. A última doação ocorreu no dia 4 de fevereiro de 2020, antes da morte de Gilmar de Carvalho, no dia 17 de abril de 2021. Sempre que precisava consultar algum periódico, recorria ao arquivo que havia doado à UFC. Outro local de sua preferência era a hemeroteca da Biblioteca Estadual do Ceará (BECE), onde costumava pesquisar no setor de periódicos. 4. No seu arquivo pessoal, na seção manuscritos, estão as anotações extraídas de periódicos, registros que comprovam suas constantes pesquisas em fontes primárias. Gilmar de Carvalho não somente arquivou o que escreveu, mas o que outros disseram dele e de sua obra, textos de terceiros, tais como: artigos de diversas áreas do conhecimento, matérias jornalísticas, notícias, entrevistas, crônicas e outros gêneros textuais.

<sup>154</sup> Suas referências na área do jornalismo foram Antonio Callado (1917-1997), os cearenses Lúcio Brasileiro (1939-), Mario Pontes (1932-2023) e Juarez Barroso (1934-1976). Estes dois últimos foram escritores jornalistas, perfil que Gilmar “gostaria de ter”. Além disso, ambos se destacaram na área do jornalismo. Mario Pontes editou o Caderno Livros do *Jornal do Brasil*, Juarez Barroso foi crítico musical no mesmo periódico, mas também trabalhou como jornalista no *Diário Carioca*, *Correio da Manhã* e na revista *Fatos e Fotos*, do Rio de Janeiro.

<sup>155</sup> O escritor era formado em Direito e em Comunicação Social. Sua primeira formação, em Direito, ocorreu entre 1967-1971. A segunda, em Comunicação Social, foi de 1969-1972. Gilmar de Carvalho não atuou na área da advocacia, mas tinha a carteira da OAB, com data de expedição de 25 de novembro de 1981, conforme consta de sua documentação pessoal.

<sup>156</sup> Gilmar de Carvalho, em e-mail para a autora desta Tese, no dia 14 de março de 2017, afirmou que “Tereza” foi sua crônica de estreia, publicada na *Tribuna do Ceará*. No entanto, recuperamos a data precisa da publicação através do Currículo Lattes do escritor. A crônica mencionada não foi publicada em livro. Em 1970, Gilmar de Carvalho publicou alguns dos textos de *Pluralia Tantum* no *Unitário*.

<sup>157</sup> Os nomes completos dos pais de Gilmar de Carvalho: José Gil de Carvalho e Maria Rocha Cavalcante de Carvalho.

levou o poema “Noites de São João” a um escritor<sup>158</sup> para conferir se “valia a pena”<sup>159</sup> ser publicado.

Quando iniciou o segundo curso na UFC, em 1969, em Comunicação Social, G.C principiou sua trajetória literária. Em seguida, realizou o sonho de ser escritor jornalista. Os periódicos da década de 70, que estão no seu arquivo pessoal, revelam-nos suas preferências de leitura durante sua juventude, momento que coincide com o início de sua atuação jornalística na coluna *Palenque*, do jornal *O Estado*, do qual foi editor de agosto a setembro de 1971, e, na coluna *Balaio*, da *Gazeta de Notícias*, também como editor, entre fevereiro e agosto de 1972.

## 2.2 Presença de Clarice Lispector no arquivo pessoal e na obra de Gilmar de Carvalho

Entre alguns dos textos extraídos de periódicos e arquivados por Gilmar de Carvalho na década de 1970, sobretudo, do “Caderno B”, do *Jornal do Brasil*, destacam-se os de Clarice Lispector, presença marcante na obra do escritor sobralense.

Consideramos também, nesta pesquisa, artigos críticos de terceiros sobre livros de escritores brasileiros e estrangeiros, publicados em outros periódicos, os quais abordam temas relevantes para o estudo de obras literárias e que contribuem com reflexões acerca da ficção carvalhiana. Esse conjunto de textos nos revela as preferências de leitura de Gilmar de Carvalho e discussões sobre leitura e escrita, que são observadas pelo próprio escritor paralelamente a sua produção literária.

Em seu arquivo pessoal, há também a presença de outros ícones das literaturas brasileira e estrangeira, como Guimarães Rosa, Rubem Fonseca, Dalton Trevisan, João Cabral, Vinícius de Moraes, Cecília Meireles, Fernando Pessoa, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez e outros<sup>160</sup>, os quais ele denominou como parte de sua “biblioteca de ficção”<sup>161</sup>. A partir de algumas crônicas que foram lidas e arquivadas por ele, identificaremos em quais momentos há aproximação entre Gilmar de Carvalho e Clarice Lispector. Além das crônicas da escritora, dois de seus romances foram fundamentais para a percepção artística de Gilmar de Carvalho, os quais motivaram a produção de suas crônicas, em 1969, e a escrita de *Pluralia*

<sup>158</sup> Gilmar de Carvalho não se recordou do nome do escritor.

<sup>159</sup> Entrevista de Gilmar em 7 de maio de 2019.

<sup>160</sup> Apesar de o nome de James Joyce não ser mencionado nesta entrevista, a obra desse escritor teve fundamental importância na formação leitora de Gilmar de Carvalho. No II Encontro de Estudos Clariceanos, em 2018, Gilmar comentou que sua compreensão sobre o conceito de epifania, relacionado à obra de Clarice, foi por intermédio do seu contato com a obra de James Joyce.

<sup>161</sup> Gilmar de Carvalho afirmou que essa “biblioteca foi o que [lhe] deu fundamento, que deu as ferramentas pra que [ele] fizesse a [sua] obra de ficção. Entrevista de Gilmar de Carvalho concedida à autora desta pesquisa em 7 de maio de 2019.

*Tantum* (1973). A seleção de textos que será discutida a seguir não exclui a presença de outros escritores no arquivo pessoal do escritor e, tampouco, de sua obra.

O contato de Gilmar de Carvalho com a obra de Clarice Lispector ocorreu em 1969, quando ele tinha 20 anos de idade. O escritor afirmou<sup>162</sup> que sua primeira leitura foi *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, no mesmo ano de publicação do livro, quando viajou ao Rio de Janeiro pela primeira vez, onde o adquiriu. Na palestra “Amar Clarice” ou “Que mistérios tem Clarice”, proferida no dia 9 de novembro de 2018, no encerramento do II Encontro de Estudos Clariceanos<sup>163</sup>, o escritor afirmou que ao ler *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* identificou-se com a narrativa, pois esta contemplava anseios que lhe eram comuns. A identificação com o outro nesta obra, segundo ele, levava o leitor a um mergulho na experiência humana. Afirmou ainda que, desde 1969, nunca mais deixou de ler os livros da escritora e que estes eram os seus livros de cabeceira.

Em *Pluralia Tantum* (1973), há a epígrafe “Neutro artesanato de vida”<sup>164</sup>, citação extraída da obra de Clarice Lispector. A epígrafe está posicionada na seção “Noções de tédio”, antecedida por um poema de Jorge Luis Borges<sup>165</sup>. Nas primeiras páginas do livro, o leitor é colocado diante das preferências de leitura de Gilmar de Carvalho, sobre as quais falava abertamente quando era convidado a proferir palestras em eventos acadêmicos. As demais seções de *Pluralia Tantum*: “Legendas”, “Teodicéia”, “Minas”, “Orixás do Ceará”<sup>166</sup> e “Texto apócrifo” são introduzidas por epígrafes de Fernando Pessoa, Jorge Luis Borges, Carlos Drummond de Andrade, citação de Dona Neide de Alencar<sup>167</sup>, e, por último, uma epígrafe de Guimarães Rosa. A partir das epígrafes, somos postos ante alguns livros da formação leitora de Gilmar de Carvalho.

<sup>162</sup> Entrevista de Gilmar de Carvalho concedida à autora desta Tese em 7 de maio de 2019.

<sup>163</sup> Evento promovido pelo Grupo de Pesquisa Espaços de leitura: cânones e bibliotecas e o Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC.

<sup>164</sup> Não há menção de qual obra a citação foi extraída, mas é alusão ao livro *A Paixão Segundo G.H.* (1964).

<sup>165</sup> “Que soy el otro, el muerto, que habrá dado / Los mismos pasos en los mismos días. / ¿Cu[á]l de los dos escribe este poema / ¿De u[n] yo plural y de una sola sombra?” / “[...] Que sou o outro, o morto, que tem dado / Os mesmos passos nestes mesmos dias. / Mas qual dos dois escreve este poema / De um eu plural e de uma sombra única?” BORGES, Jorge Luis. Poema dos Dons (A Maria Esther Vásquez). In: BORGES, Jorge Luis. **O Fazedor** (El Hacedor), 1960. Tradução de Rolando Roque da Silva. São Paulo: Difel, 1984. p. 49-50.

<sup>166</sup> *Orixás do Ceará* também é título da peça teatral de Gilmar de Carvalho, com encenação de Marcelo Costa, que estreou no Teatro do IBEU no dia 11 de julho de 1974.

<sup>167</sup> Mãe de Santo, natural de Exu, Pernambuco, também conhecida como “Mãe Neide, Neide Pomba Gira”, segundo o antropólogo Ismael Pordeus Junior. Disponível em:

<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/antropologo-ismael-pordeus-jr-lanca-livro-que-homenageia-a-mae-de-santo-dona-neide-alencar-1.2186875>. Acesso em: 2 nov. 2023.

Em 9 de março de 1972, na *Coluna Balaio*<sup>168</sup>, da qual era editor à época, lemos uma nota cultural<sup>169</sup> escrita por ele, cujo título é “Ler Clarice”. Esse texto tem como ponto de partida a semana da bibliotecária, que seria comemorada de doze a dezenove de março daquele mesmo ano. O escritor comenta que esta profissão era pouco valorizada e com mercado escasso, mas que era um trabalho que excedia a entrega de livros aos usuários das bibliotecas. Gilmar de Carvalho convida os leitores da referida *Coluna* para que aproveitem aquela semana para ler. No entanto, informa-lhes que, dificilmente, encontrarão novidades nas livrarias, pois, naquele momento, “a transa” era “vender livros didáticos”. Em seguida, complementa: “É sempre tempo de ler ou reler Clarice Lispector. [...] *Felicidade Clandestina, A Legião Estrangeira*, [...] todos sensacionais, ou quase todos. Porque não vale a pena aqui falar de um por um, mas do todo”. Sobre os demais livros, Gilmar comenta:

*Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, da mulher que se preparou pra amar, exercício lento e diário de recomposição do de dentro. A mulher e o homem em sua dimensão maior. *A Paixão Segundo GH*. As iniciais numa mala de couro. GH é a mulher que comeu uma barata, também no seu processo de vir a ser gente. *Laços de Família*, livro de contos. Vale a pena rotular? Algumas pessoas dizem que sim. E tome de gênero literário, e classificações que não dizem nada. Alguns dos mais belos trabalhos de Clarice, *Uma Galinha*. *A Cidade Sitiada* e *A mulher que matou os peixes*, mas não vamos mais dizer os preços pra você deixar de ser preguiçoso e pão duro.

Gilmar de Carvalho, aos 23 anos de idade, demonstrava interesse por questões relacionadas aos livros e à leitura. Observamos, pelas suas palavras, que encontrar novas publicações nas livrarias da capital cearense era difícil. A desvalorização do trabalho da bibliotecária se juntava à falta de mercado para a atuação dessa profissional e, ao mesmo tempo, ao difícil acesso dos leitores às novas obras literárias na década de 70, somando-se a sobreposição dos livros didáticos, também denominados manuais, aos textos literários. Desde sua juventude, a leitura e os livros foram temas de seu interesse, apoiando iniciativas que envolvessem literatura<sup>170</sup>.

No texto “Ler Clarice”, o escritor é cuidadoso em sua crítica para não condicionar ou limitar a leitura dos possíveis leitores da escritora ou, até mesmo, como uma forma de despertar-

<sup>168</sup> Recorte extraído da *Gazeta de Notícias*. Balaio. 9 de março de 1972, p. 11. O ano não aparece no fragmento, mas inferimos que é 1972, porque há uma entrevista, realizada por Gilmar de Carvalho, com data de 21 de março de 1972, na qual ele comenta sobre a semana da bibliotecária que foi comemorada na semana anterior. Anexo A.

<sup>169</sup> Este gênero será examinado no terceiro capítulo junto a outros do jornalismo cultural.

<sup>170</sup> À época em que a Universidade Federal do Ceará realizava o vestibular, obras de escritores cearenses faziam parte do conteúdo de literatura que seria abordado na prova de Língua Portuguesa. Gilmar de Carvalho, em 2006, foi convidado para falar da poesia de Patativa do Assaré, na Biblioteca Estadual do Ceará (BECE), aos estudantes que iriam participar do vestibular da UFC daquele ano. *O livro Cordéis e Outros Poemas*, de Patativa do Assaré, foi organizado por Gilmar de Carvalho e publicado pelas Edições UFC, em 2006, e fazia parte das obras selecionadas para o vestibular do mesmo ano. A autora desta Tese, à época, estudante do Ensino Médio da Rede Pública Estadual do Ceará, esteve presente no evento, e foi nesta ocasião que conheceu Gilmar de Carvalho.

lhes a curiosidade. Ele não pretendia comentar os textos separadamente ou resumir os enredos e, tampouco, informar os preços dos livros<sup>171</sup>. Ao compartilhar suas experiências leitoras com o público da *Coluna Balaio*, Gilmar de Carvalho o motiva a conhecer os livros de Clarice Lispector de forma atenta, advertindo-os para que fugissem das leituras superficiais e dos rótulos.

Na nota em análise, observamos ainda a predileção do escritor pelas personagens femininas da obra clariceana, o que nos proporciona refletir sobre esta questão na obra de Gilmar de Carvalho. Ao comentar sobre *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e *A Paixão Segundo G.H.*, verificamos que há maior ênfase para estes dois livros, o que nos incita a examinar semelhanças das protagonistas Lóri e G.H. com a protagonista do conto “A vida pregressa de Patrícia Chantal<sup>172</sup>, de *Pluralia Tantum*, que vive uma busca incessante pelo amor. É uma personagem suburbana, sem referência de família tradicional, foi gerada em condições de subnutrição e correu o risco de nascer prematura. Chantal, cujo apelido é miúda<sup>173</sup>, aos 15 anos, ainda não havia conhecido o sexo: “Loura celebrada, imaculada de homens em todas as portas que a espreitam na paquera surdo-muda mais in alta tensão”<sup>174</sup> (p. 11)<sup>175</sup>. Ela “se banha no mar nua para ser possuída pelo vento”. Tem muitos sonhos: deseja ser “freira, monja, asceta, catáceo ou alga marinha”. Queria ser monja, mas não se adequa aos ensinamentos do mosteiro. Apaixona-se, namora escondido e foge com o amado. Depois, apaixona-se por outro homem que “tem bicicleta e gosta de baião de dois e vatapá, e camisa de malha”, mas é explorada pela sogra. Vive uma sequência de idas e vindas, o que deixa transparecer a vida inconstante que leva: “Chantal já partiu muitas vezes e voltou” (p. 12), mas sempre regressa para a família. Envolveu-se com contrabando de cigarros e sandálias japonesas, tem várias passagens pela polícia, mas também foi “miss, trapezista de circo, mulher de soldado e bancária. Já deu boa vida a muito homem” (p. 12).

A sexualidade, em Patrícia Chantal, não se restringe aos gêneros masculino e feminino, uma vez que o próprio conto dá margem ao leitor para identificá-la como uma personagem homossexual. Essa possibilidade interpretativa pode ser justificada nas entrelinhas da narrativa, quando o narrador elenca o que Chantal gostaria de ser: freira, monja, alga marinha. Além disso, o nome “Patrícia Chantal” está mais próximo de um nome travesti, enquanto o seu apelido “miúda” parece uma tentativa, por parte de quem a conhece, de diminuir-la ou desmerecê-la no

<sup>171</sup> Gilmar de Carvalho nos revela seu humor ao se referir aos preços dos livros.

<sup>172</sup> Este conto abre a primeira seção de *Pluralia Tantum*.

<sup>173</sup> Sic.

<sup>174</sup> Sic.

<sup>175</sup> CARVALHO, Gilmar de. **Pluralia Tantum**. Fortaleza: Gráfica Editorial Cearense Ltda., 1973.

meio onde vive<sup>176</sup>. Chantal é explorada em todas as situações, o que também pode ser interpretado como a marginalização social da personagem que se prostitui para sobreviver. Esta possibilidade pode ser apreendida nas entrelinhas de “bancária” e “deu boa vida a muito homem”.

Nos dois livros de Clarice Lispector destacados anteriormente, as personagens Lóri e G.H. vivenciam a busca pelo autoconhecimento como forma de alcançar o amor. O medo de enfrentar o desconhecido e do encontro com a liberdade paralisa as personagens, levando-as a falarem de si a si mesmas. G.H., em seu monólogo interior, reflete sobre a própria imagem enquanto pensa o que é a fotografia e o negativo desta: “[...] Eu era a imagem do que eu não era [...] pelo menos eu tinha o lado avesso: eu pelo menos tinha o ‘não’, tinha o meu oposto” (Lispector, 2020, p. 29)<sup>177</sup>. Lóri, em sua angústia, refugia-se no “faz de conta” como se uma terceira pessoa estivesse narrando a história: “[...] faz de conta que vivia e não que estivesse morrendo” (p. 12-13), “[...] faz de conta que ela não estava chorando por dentro [...] embora os olhos secos, o coração estava molhado (Lispector, 2020, p. 13)<sup>178</sup>. No conto de Gilmar de Carvalho, as tentativas frustradas de Patrícia Chantal são uma mistura de busca pelo amor e pelo que ela gostaria de ser. Embora tenha experimentado frequentes fracassos, o que predomina nesta personagem é sua teimosia. Mesmo que o destino esteja contra ela, existe uma obstinação que a impulsiona a reagir, uma característica marcante de sua personalidade: “[...] eu continuo sendo Chantal, porque uma vez Chantal sempre Chantal” (p. 13). Ela não se fecha em si, mas se levanta e recomeça ante cada frustração, tornando-se um marco de resistência da sua geração. Chantal é a que “vai preparar nosso caminho” (p. 14). Na “agonia - último sopro”, um filme passa em sua cabeça, ou seja, o que ela fez durante a vida. A Voz II entra como mediadora entre o terreno e o divino, mas a voz que ela ouve é “— Chantal, não és digna de entrar na minha casa, estás manchada de sangue e fezes e lama, mas dissei uma só palavra: sésamo e a porta se abrirá” (p. 13). Este trecho parece nos sugerir os últimos momentos da vida de Patrícia Chantal, a receber a extrema-unção. A Voz II pode ser interpretada pelo leitor como o conflito da própria personagem, isto é, o choque dos dogmas religiosos com sua vida pregressa.

Se examinarmos os dois romances de Clarice Lispector, acima apontados, paralelamente, ao conto de Gilmar de Carvalho, veremos que a fragmentação é um dos traços

---

<sup>176</sup> O nome e o apelido da personagem, segundo Gilmar de Carvalho, em correspondência à autora desta Tese, faziam parte de suas memórias autobiográficas.

<sup>177</sup> LISPECTOR, Clarice. **A Paixão Segundo G.H.** 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

<sup>178</sup> LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres.** 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

que se destacam na obra de ambos, o que nos propõe refletir sobre a crise da ficção no contexto do século XX. O artigo “Clarice Lispector: a ficção em crise”<sup>179</sup>, de autoria de Carlos Felipe Moisés (1979), documento arquivado por Gilmar de Carvalho, reflete sobre a obra da escritora, destacando a *diluição ou mescla dos gêneros* na escrita clariceana junto a outros nomes da literatura brasileira como, por exemplo, Guimarães Rosa e Osman Lins. Segundo Moisés, a *crise* da ficção contemporânea não era apenas no plano ficcional, mas estava relacionada à fragmentação do próprio indivíduo do século XX, o que alterou sua percepção da realidade e a estrutura da narrativa, sobretudo, a do romance. O crítico menciona a apresentação de *O Lustre* (1946), feita por Tristão de Ataíde<sup>180</sup>, que observa na escrita clariceana “a mais completa ausência de Deus”. Moisés destaca que a obra da escritora é marcada “[...] pela completa ausência de qualquer valor absoluto – religioso, moral, social –, patente no implacável ceticismo e pessimismo que varre o mundo” ficcional criado por Clarice Lispector. As personagens inseridas nesta realidade “[...] têm a consciência inquieta e indagadora de quem se vê defrontando com a precariedade do aqui-e-agora, despido de significação para alguém ou além do simples acontecer” (Moisés, 1979, p. 9).

Os trechos destacados do artigo de Filipe Moisés nos conduzem a alguns questionamentos concentrados na ficção de Gilmar de Carvalho<sup>181</sup>, os quais podem ser examinados a partir das preferências de leitura do escritor<sup>182</sup>, o que nos permite apreender a dinâmica paralela de sua formação leitora e produção ficcional. Destacamos, para esta reflexão, os seguintes argumentos: de que forma a escrita ficcional de Gilmar de Carvalho se aproxima da escrita de Clarice Lispector? Como o religioso, o divino e o existencial podem ser examinados em alguns textos da primeira obra do escritor?

Parte desses questionamentos exige, antes de serem discutidos, algumas considerações acerca do pensamento existencialista de Jean-Paul Sartre (1905-1980), uma vez que as personagens de Clarice Lispector nos proporcionam refletir sobre o ontológico. Sartre, em *Ser e o Nada* (2015)<sup>183</sup>, examina o *ser* não sob a perspectiva do dualismo, isto é, da oposição entre o interior e o exterior, mas considerando que estes são equivalentes. O *ser* não é reduzido

<sup>179</sup> MOISÉS, Carlos Felipe. Clarice Lispector: a ficção em crise. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 3, n. 129, p. 9, 22 de abril de 1979. Suplemento Cultural. Anexo C.

<sup>180</sup> Pseudônimo de Alceu Amoroso Lima (1893-1983).

<sup>181</sup> Apesar do texto de Felipe Moisés ter sido publicado em 1979, posterior ao falecimento de Clarice Lispector, ocorrido em 1977, consideramos importante discuti-lo nesta pesquisa por destacar aspectos importantes de sua obra e, também, pelo fato de Gilmar de Carvalho, no final da década de 1970, arquivar esse texto crítico sobre a obra da escritora.

<sup>182</sup> Consideramos, para esta análise, *Pluralia Tantum* (1973) e a primeira parte de *Queima de Arquivo* os quais contêm os primeiros textos ficcionais de Gilmar de Carvalho, escritos em 1969.

<sup>183</sup> SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada: Ensaio de ontologia fenomenológica*. Tradução de Paulo Perdígão. 24. ed. Petrópolis: Vozes, 2015. (Coleção Pensamento Humano). A primeira edição no original em francês é de 1943.

a uma “série *finita* de manifestações, porque cada uma delas é uma relação com um sujeito em perpétua mudança” (p.15). Mesmo que esteja isolado, o sujeito está susceptível a pontos de vista, o que implica na inesgotabilidade da série. Sartre propõe uma nova oposição que não é o dualismo do *ser* e do *aparecer*, mas do “infinito no finito” (p. 16). Noutras palavras: o finito indica-se a si mesmo na sua finitude e, ao mesmo tempo, ultrapassa-o para ser captado como infinito. Para que não apreendamos o *ser* como simples oposição entre aparição e não aparição, Sartre afirma que “a aparição não pode ser *sustentada* por outro ser” que não seja o “seu próprio ser”. Este, por sua vez, revelar-se-á<sup>184</sup> “por algum acesso imediato, o tédio, a náusea, etc.”. A ontologia se ocupa em descrever o fenômeno “de ser tal como se manifesta” sem intermediário (p. 17).

A discussão do que é o *ser* desencadeia outros questionamentos, como: o que é a *negação*, o *nada*, a *liberdade*, o *medo* e a *angústia*? Estes são exaustivamente examinados por Sartre no decorrer de sua obra. Após a introdução necessária ao entendimento do *ser*, discute a “origem da negação”, tendo como ponto de partida a interrogação do homem “a si mesmo de não ser” (p. 67). Ou seja, a interrogação humana é um processo que faz surgir no mundo o *Nada*. Este não pode nadificar a si próprio. O *Nada* é nadificado pelo *Ser*. Deste modo, no *Ser* está a origem do *Nada* porque o *Ser* não é definível.

Quanto à *liberdade*, Sartre afirma que ela não é “uma faculdade de alma a ser encarada e descrita isoladamente”, também “não é uma propriedade que pertença entre outras coisas à essência do ser humano”. A liberdade do homem é anterior à sua essência. Isto implica que “o homem não é *primeiro* para ser livre *depois*”. Ou seja, o homem é livre e “não há diferença entre o ser do homem e seu *ser-livre*”. A consciência de liberdade é alcançada na *angústia*, pois é nesta que “a liberdade está em seu ser colocando-se a si mesma em questão”, ela é “o modo de ser da liberdade” (p. 69). O homem “angustia-se diante de si mesmo” ao colocar a liberdade à prova, distintamente do medo, que é o temor “dos seres do mundo” (p. 74). A consciência de liberdade é angústia porque o homem constata a ineficácia de sua conduta (p. 79). Ele é livre no sentido de que sua existência precede a essência, isto é, de *ser* não determinado. Por ser livre, está em constante renovação do *Eu*, ele é o conjunto de suas próprias decisões.

---

<sup>184</sup> O significado de “revelar” não implica dizer que o *ser* possa mostrar-se completamente a si mesmo, pois sua característica fundamental é a opacidade. Sartre (p. 34) completa: “[...] a característica do ser de um existente é não se revelar a si, em pessoa, à consciência: não pode se despojar um existente de seu ser; o ser é fundamento sempre presente do existente, está nele em toda parte e em parte alguma”.

No romance *A Náusea* (1989)<sup>185</sup>, de Sartre, o protagonista Roquentin vivencia os questionamentos supracitados quando busca apreender o próprio *ser*, questionando não somente sua existência como indivíduo, mas de tudo que está ao seu redor cotidianamente: sejam seres vivos, objetos, personagens, palavras ou até mesmo ações.

O melhor seria anotar os acontecimentos dia a dia. Manter um diário para que estes possam ser percebidos com clareza. Não deixar escapar as nuances, os pequenos fatos, ainda quando pareçam insignificantes, e sobretudo ordená-los. É preciso que diga como vejo essa mesa, a rua, as pessoas, meu pacote de fumo, já que foi isso que mudou. É preciso determinar exatamente a extensão e a natureza dessa mudança”<sup>186</sup> (Sartre, 1989, p. 13).

Roquentin justifica a si mesmo a pretensão de escrever o diário: observar a mudança dos acontecimentos do próprio cotidiano para apreendê-los. Isto é, o exercício da escrita não é somente a retrospectiva do que lhe ocorreu de mais importante no dia anterior ou enquanto escrevia o diário, mas também a descrição do circunstancial. À medida que desenvolve a consciência de liberdade, constata a impossibilidade de apreender a natureza das coisas e da própria existência. Ao se auto-observar, desenvolve a consciência de que não é o mesmo do dia anterior e da semana passada. “[...] Meus estranhos sentimentos da outra semana me parecem hoje bastante ridículos: já não me identifico com eles” (p. 15). A percepção de si mesmo é de indefinição.

No primeiro registro datado em seu diário, Roquentin tem certeza de que algo mudou, mas suspeita de que a mudança não está nas coisas, mas nele:

Já não posso duvidar de que alguma coisa me aconteceu. Isso veio como uma doença, não como certeza comum, não como uma evidência. Instalou-se pouco a pouco sorrateiramente: senti-me um pouco estranho, um pouco incômodo. [...] [...] ocorreu uma mudança durante essas últimas semanas. Mas onde? É uma mudança abstrata que não se fixa em nada. Fui eu que mudei? Se não fui eu, então foi esse quarto, essa cidade, essa natureza; é preciso decidir. Acho que fui eu que mudei: é a solução mais simples. A mais desagradável também. Mas enfim tenho que reconhecer que sou sujeito a essas transformações súbitas (Sartre, 1989, p. 17-18).

O personagem, aos poucos, se dá conta de que não é mais possível se desvencilhar da angústia. A estranheza e o incômodo são sinais da revelação do *ser* a si mesmo. Ele ainda não sabe onde tudo começou, mas entende que sua busca está entre a volubilidade e o concreto: o nada. Ao opinar que a mudança foi em si, parece-lhe como solução mais simples. No entanto,

<sup>185</sup> SARTRE, Jean-Paul. *A Náusea*. 6. ed. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. (Coleção Grandes Romances). A primeira edição no original em francês é de 1938. *A Náusea* é a primeira obra ficcional de Sartre.

<sup>186</sup> O romance é narrado em forma de diário, mas antes de ser iniciado neste gênero, há uma nota dos editores que publicaram os cadernos de Antoine Roquentin, justificando o contexto em que os registros do personagem foram encontrados. O trecho, o qual mencionamos, é o primeiro parágrafo de “Folha sem data”, momento que antecede o diário propriamente dito.

esta também apresentará volubilidade, pois está sujeita às metamorfoses pelas quais o personagem passará nas tentativas de examinar o próprio ser.

Ao lembrar a sensação que experimentou enquanto segurara a pedra junto ao mar, identifica que foi naquele momento que sentiu pela primeira vez o enjoo. Sentiu que ao tocá-la era transferido a ele o “enjoo adocicado” e desagradável: “[...] uma espécie de náusea nas mãos” (p. 27). Para Roquentin, não era ele quem tocava os objetos, mas estes que o tocavam, ou seja, os objetos eram como animais vivos, por isso, fugia deles. O personagem também fugia da própria imagem refletida no espelho, não conseguia encará-la, pois a imagem do seu rosto era como uma armadilha que tentava capturá-lo e ela nada dizia sobre quem ele era. Para o personagem, os rostos das outras pessoas tinham sentido, enquanto o dele sequer demonstrava beleza ou feiura: “Acho que é feio, porque me disseram. Mas isso não me impressiona. [...] Sobretudo os olhos, assim de muito perto, são horríveis. São algo vítreo, mole, cego, margeado de vermelho; pareciam escamas de peixe” (p. 34-35). Estas características nos levam a pensar na opacidade que não o deixava ver o que buscava em si. A indefinição de sua fisionomia era um reflexo de sua instabilidade.

O ápice da Náusea ocorre enquanto o personagem está num dos cafés que costumava frequentar. Recorria a estes locais a fim de refugiar-se da solidão e da angústia. Roquentin sempre estava sozinho no espaço do seu quarto ou na biblioteca onde realizava sua pesquisa sobre o marquês de Rollebon. Ao sair para locais movimentados, buscava não pensar na ideia que o atormentava. No entanto, sentia-se sozinho da mesma forma, pois observava que as pessoas que estavam a sua volta não tinham consciência da própria existência, compartilhavam das mesmas opiniões e eram capazes de responder, se questionadas, sobre o que haviam feito nos dias passados. Enquanto ele não tinha certeza do que fizera na noite anterior. Ao observar o movimento das pessoas no café, percebia que a Náusea estava em todos os lugares e em todas as pessoas. Estas, por não terem consciência da liberdade, eram apenas seres disformes que se movimentavam naquele local. “Então, fui cometido pela Náusea, me deixei cair no banco, já nem sabia onde estava; via as cores girando lentamente em torno de mim, sentia vontade de vomitar. [...] a partir daí a Náusea não me deixou, se apossou de mim” (p. 38).

Em alguns momentos de profunda solidão e angústia, refugia-se no amor não correspondido que sente por Anny e no desejo de reencontrá-la. Conta com este sentimento para salvá-lo do vazio. No entanto, o reencontro o liberta da esperança que nutre essa possibilidade. Anny escolhera outros rumos para sua vida, enquanto ele sente que a sua chega ao fim “Sozinho e livre. Mas essa liberdade se assemelha um pouco à morte” (p. 229), ele sabia que a Náusea se distanciara somente por algum tempo. Depois, tudo voltaria a ser como antes.

Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, Lóri, na busca pelo autoconhecimento, que também é um esforço para descobrir o que é o amor, vivencia situações semelhantes às do personagem de Sartre. Ela experimenta o embate constante de forças opostas: viver e morrer; aceitar a vontade do Deus e revoltar-se contra Ele; amar e odiar Ulisses; o desejo de encontrá-lo e, ao mesmo tempo, a necessidade de ser livre; encontrar a alegria na própria tristeza, entre outros sentimentos. As personagens e a trama estão presas ao tempo psicológico e isto é sentido pelo leitor, uma vez que a leitura, até a metade da narrativa, parece não avançar devido ao mergulho no mundo e na alma de Lóri mediada pelo narrador onisciente.

Para Lóri, o início da descoberta de sua feminilidade é através do banho de mar que simboliza não somente o encontro da personagem com o amor-próprio, mas o desejo de ser amada por Ulisses e sentir-se inundada por ele, como as águas do mar a invadiram naquele banho matinal. A água salgada abriu o seu corpo e sua alma, despertando-os para viver o amor do qual ela sentira medo por tanto tempo.

Em *A Paixão Segundo G.H.*, a transformação da personagem é iniciada a partir de sua entrada no quarto da empregada Janair, local onde G.H. encontra os desenhos que aquela fizera, tendo como ápice o insosso da barata experimentado pela protagonista. No entanto, a vertigem a impede de recordar-se, detalhadamente, de como ela ingeriu a massa do inseto. G.H. vivencia uma espécie de metamorfose ao observar a barata que ela própria esmagara na porta do guarda-roupa. Isolada naquele cômodo da casa, permite-se a condição de inseto, isto é, a condição de uma barata, e desumaniza-se para humanizar-se. A personagem busca apreender o que a difere de um inseto, mas, ao mesmo tempo, o que há de semelhante entre ela e a barata. Uma das semelhanças são os dois olhos do inseto, os quais G.H. compara aos próprios ovários “[...] anônimos [...] neutros” (p. 89) e o aborto que planejara e executara. Na aproximação e distanciamento entre o humano e o não humano, a personagem também questiona o que é alegria e dor, inferno e paraíso, vida e morte, o nada e a existência. A vida é o neutro, o neutro é o nada. “E o neutro era a vida que [ela] antes chamava de o nada” (p. 83). “O neutro é o inexplicável e vivo” (p. 101). G.H., em sua metamorfose, tem lembranças fragmentadas de sua vida, do amor que tivera e do sal das lágrimas nos olhos daquele a quem beijara:

Lembrei-me de ti, quando beijara teu rosto de homem, devagar, devagar beijara, e quando chegara o momento de beijar teus olhos – lembrei-me de que então eu havia sentido o sal na minha boca, e que o sal de lágrimas nos teus olhos era o meu amor por ti. [...] ao meu beijo tua vida mais profundamente insípida me era dada, e beijar teu rosto era insosso e ocupado trabalho paciente de amor, era mulher tecendo um homem, assim como me havias tecido, neutro artesanato de vida (Lispector, 2019, p. 86-87).

O beijo e o sal das lágrimas expressam o amor de G.H. pelo homem. No entanto, o amor não era correspondido, em troca, foi-lhe dada a insipidez. A ação de beijar, para a personagem, tornara-se uma ocupação sem sabor e exigia paciência. Amar era saber ser paciente. Ela se dedicava a quem amava a fim de ser alcançada por ele. Tecer o amor era como tecer a vida. As reflexões da protagonista nos despertam questionamentos como: quem tece a vida? quem tece o humano? Estas perguntas nos reportam ao mito bíblico da criação do homem e de sua transgressão narrados no livro *Gênesis*, capítulos 2 e 3<sup>187</sup>.

Segundo a *Bíblia*, Deus criou o homem depois de organizar o caos, constituir o dia, a noite, delimitar o espaço dos mares, criar os animais terrestres e aquáticos. A partir da costela de Adão, Eva foi criada para ser sua companheira e ajudá-lo a cuidar do Éden, jardim onde reinava a harmonia entre o primeiro casal e os demais seres vivos. Deus estabeleceu apenas um limite para Adão e Eva: que não comessem do fruto da árvore do conhecimento que estava no meio do jardim. Mas a serpente astuta tentou a mulher e esta ao homem e ambos infringiram a ordem do Criador.

Na obra de Clarice Lispector, o mito bíblico reaparece nos questionamentos de G.H. enquanto esta, diante da barata, encontra-se imóvel. Ela experimenta a angústia por estar diante do inseto que lhe causa nojo, mas ao mesmo tempo, sente-se atraída por ele, enquanto reflete e questiona:

Eu me sentia imunda como a Bíblia fala dos imundos. Por que foi que a Bíblia se ocupou tanto dos imundos, e fez uma lista dos animais imundos e proibidos? por que se, como os outros, também eles haviam sido criados? E por que o imundo era proibido? Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo (Lispector, 2020, p. 69).

A personagem questiona o mito da criação a fim de apreender o sentido do que é “imundo”, “proibido”. Se todos os animais foram criados pela divindade, por que havia qualificação distinta atribuída a eles? Quem os criou foi o mesmo que fez a distinção? O que os torna imundos e proibidos? Estas perguntas nos reportam ao livro *Levítico* 11:1-47<sup>188</sup>, no *Antigo Testamento*, no qual são estabelecidas as Leis do que eram animais limpos e imundos: “Todo inseto que voa, que anda sobre quatro pés será para vós outros abominação” (versículo 20, parte a). Os termos “proibição” e “imundo” são pontos de partida que levam G.H. a refletir o significado das palavras com a *aparência*, isto é, com a barata, e o juízo de valor que a *Bíblia* atribui ao inseto e, ao mesmo tempo, a percepção que ela mesma tem da barata enquanto examina a questão: “[...] por que teria eu medo de comer o bem e o mal? Se eles existem é

---

<sup>187</sup> BÍBLIA. Português. **Bíblia de Estudo de Genebra**. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009, p. 11-16.

<sup>188</sup> BÍBLIA, 2009. p. 160.

porque é isto que existe” (p. 145). A barata é metáfora do fruto da árvore do conhecimento e G.H. busca, através do ato de devorá-la, a resposta para o enigma no próprio enigma: “[...] O segredo da força era a força, o segredo do amor era o amor [...]. Eu não havia encontrado uma resposta humana ao enigma. Mas muito mais, oh muito mais: encontrara o próprio enigma” (p. 137). Não era possível abstrair as coisas pelas palavras: Pois a coisa nunca pode ser realmente tocada” (p. 138). Ultrapassar o limite divino em busca de respostas para o enigma a fazia tremer “de medo do Deus”, mas a necessidade de apreender o incognoscível era infinito. Nas duas obras de Clarice Lispector e no romance de Sartre, os personagens perscrutam a existência, a liberdade e a angústia. Para Lóri, a descrição do *ser* se revela na grande dor existencial que vem do seu ventre e do “choro seco”, “choro mudo” (p. 12), enquanto para G.H. são as sensações de provar do “proibido”, “do imundo”, tendo como ápice o vômito. Para Roquentin, o *ser* se revela através da Náusea, o Nada.

Gilmar de Carvalho, em *Pluralia Tantum*, proporciona-nos reflexões que vão ao encontro de indagações semelhantes às quais discutimos a partir da obra de Clarice Lispector e de Jean-Paul Sartre. A seção “Noções de Tédio” tem como base a epígrafe “Neutro artesanato de vida”, extraída da obra de Clarice. Em nossa leitura, perguntamo-nos: o que é o tédio? há alguma relação de sentido entre *tédio* e *neutro*?<sup>189</sup> Em *A Paixão Segundo G.H.*, a protagonista sofria de tédio. Para ela este era “insosso” (p. 141), mas G.H. sentia uma espécie de amor e ódio simultâneo por ele. Pois este também “[...] fora a única forma [que ela] pudera sentir o atonal”. Observemos que o atonal, na narrativa, é condicionado ao tédio, pois é através deste que a personagem vivencia aquele. A qualidade de insosso, semanticamente, converge com *desgosto*, *indiferente*, *aborrecimento*, *repugnância* e *aversão*. O atonal, por sua vez, é caracterizado por não ter tonalidade definida, isto é, ausência de harmonia. Na obra em discussão, o atonal também se relaciona ao neutro por estar condicionado ao tédio.

Ao longo da narrativa, observamos que o neutro é *o amor, a alegria, a dor, a bondade do Deus, a vida e o insípido*. G.H. experimenta o insosso da barata como forma de experimentar a própria insipidez e, ao senti-la, cuspiu e sentiu nojo de si mesma. O nojo a levava ao vômito sem náusea (p. 165). O neutro era insípido (p. 167).

<sup>189</sup> Conforme o *Dicionário Escolar Latino-Português* (p. 978), o termo *taedium*, no latim, é substantivo geralmente no plural que significa, no sentido próprio, *aborrecimento*, *desgosto*, *enfado*, do qual derivam os sinônimos *repugnância* e *aversão*. No sentido figurado, o mesmo termo significa *o que causa nojo*. O *neutro*, em latim, também é o pronome *neuter*, *-tra*, *-trum* que, no sentido próprio, significa *nenhum dos dois*. Filosoficamente, *neutro* significa *coisas nem boas, nem más, indiferentes*. O mesmo termo tem outra entrada, desta vez, como advérbio (p. 643), mas seu significado é semelhante ao significado de *aborrecimento*, *desgosto* e *enfado*. FÁRIA, Ernesto (org). *Dicionário Escolar Latino-Português*. 3. ed. Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro: 1962.

Na seção “Noções de Tédio”<sup>190</sup>, no texto “Memory”, a voz do narrador nos lembra a de G.H., quando está no quarto da empregada, imóvel diante da barata que lhe causa horror e nojo. No texto de Gilmar de Carvalho, o narrador ordena:

[...] vomite<sup>191</sup> o que você engoliu. As pessoas e as datas. Vomite em cima da toalha da mesa ou do chão. [...] Vomite antes que seja tarde e a ira dos deuses recaia sobre a vossa testa de ferro ou aço interminável. Eu, deus vivo e redivivo, semivivo ou quase morto de tédio e de fome. Estendo minhas mãos contra o teu rosto e grito: nada e logo eu e todos os planos oxidados. [...]. Vomite antes que seja tarde e tudo se confunda no seu estômago ou no útero fecundo (Carvalho, 1973, p. 15).

Este trecho nos proporciona possibilidades interpretativas. O vômito é uma metáfora para o que deve ser expelido. A ordem é de um *deus* que não sabemos ao certo de sua condição: *vivo, redivivo, semivivo ou quase morto de tédio e de fome*, mas que está irado. O tédio e a fome são as causas para esta ira. Mas quem é o deus? É o *eu* da personagem ou uma voz externa a ela? O *deus* estende as mãos contra um rosto. Mas de quem é o rosto? Se considerarmos o pensamento existencialista como chave interpretativa do excerto mencionado, o vômito e o tédio são indicadores de que o personagem passa por uma crise existencial: é o encontro do *ser* com o próprio *ser*<sup>192</sup>. Os seus questionamentos envolvem valores e condutas que põem diante de si o seu passado, como uma prestação de contas da própria vida: é o ser perante sua possibilidade inadiável. A angústia e o temor desta possibilidade o fazem esconder o rosto de si mesmo como se fosse um outro, enquanto escuta o grito que vem de suas entranhas que o ordena para que vomite.

Em contraposição ao texto de Gilmar de Carvalho, a personagem G.H., enquanto remói inerte a própria vida, vê na barata sua condição, que é a de um ser vivo infértil e imundo, do qual não se sabe o sexo. Ao colocar-se na condição de um inseto, G.H. sente dor e medo. Teme perder suas memórias e não voltar ao que era antes de entrar naquele quarto. Esse, na narrativa, não é apenas mais um cômodo da casa, mas um espaço simbólico e íntimo que nos leva a refletir sobre a tentativa da personagem de esquadrihar e organizar o seu íntimo. O quarto fazia parte da mesma casa onde G.H. habitava, mas se mostrava a ela como estranho e desvinculado do restante do imóvel. O ponto de partida de sua transformação é a decisão de arrumar o quarto da empregada: “[...] Ordenando as coisas, eu crio e entendo ao mesmo tempo. [...] O prazer sempre interdito de arrumar uma casa me era tão grande que, ainda quando sentada à mesa, eu já começara a ter prazer no mero planejar [...] por onde começaria?” (p. 31-32). “Ordenar” e

<sup>190</sup> CARVALHO, Gilmar de. **Pluralia Tantum**. Fortaleza: Gráfica Editorial Cearense, 1973.

<sup>191</sup> No livro, o parágrafo é iniciado com letra minúscula.

<sup>192</sup> Sartre (2023, p. 37) afirma que “o ser não é relação a si – ele é si”.

“criar” seria uma maneira de questionar a si mesma e organizar o próprio caos. Isto consistia em ultrapassar o interdito.

Gilmar de Carvalho, ao se referir a *Pluralia Tantum*, considerava-o “intimista demais” e “vômito de adolescente”<sup>193</sup>. Podemos interpretar a afirmação do escritor como questionamentos que surgiram posteriormente à sua formação religiosa, quando inicia seus estudos acadêmicos, e o seu encontro com a obra de Clarice Lispector. A presença da linguagem bíblica é uma das características mais marcantes de *Pluralia Tantum*. Assim como Clarice, Gilmar de Carvalho recorre à *Bíblia* como uma das fontes argumentadoras de suas narrativas. Um dos exemplos é o conto *o jardineiro cego*<sup>194</sup>, que tem como base a transgressão do primeiro casal no Jardim do Éden, conforme narra o livro *Gênesis*. Enquanto, no mito bíblico, o casal foi expulso do paraíso, no conto escrito por Gilmar de Carvalho, o jardineiro perde a visão e é condenado a cuidar do jardim do seu senhor apenas pelo tato e o olfato. Em *A Paixão Segundo G.H.*, a personagem afirma que sua expulsão do paraíso ocorreu quando se tornou humana (p. 161). O conto de Gilmar de Carvalho tem como ponto central a expulsão do jardineiro e o seu destino depois de haver desobedecido as ordens do seu senhor. O conto, nas suas entrelinhas, deixa-nos transparecer intertextualidade com a narrativa de Caim, filho de Adão e Eva, que matou o irmão Abel porque Deus rejeitara a sua oferenda das primícias da terra e aceitara a de Abel. Deste modo, a narrativa de Gilmar de Carvalho leva-nos a refletir ainda acerca do *pecado hereditário*<sup>195</sup>.

Kierkegaard (1813-1855), ao examinar o conceito de angústia, a partir do mito da criação, não justifica a transgressão de Adão como *concupiscentia*, isto é, “uma determinação de culpa e de pecado, antes da culpa e do pecado” (p. 44), como é examinado pela Dogmática, mas busca apreender a transgressão a partir do estado de inocência, isto é, estado de repouso que faz nascer no homem a angústia, uma vez que ele “está na sua naturalidade e não está determinado como espírito” (p. 46). Neste estado, a angústia não surge como culpa, pecado ou

<sup>193</sup> Entrevista de Gilmar de Carvalho concedida a Ricardo Alcântara. **Tableide TC**. Fortaleza, 16 abr. 1977.

<sup>194</sup> O título está grafado em letras minúsculas no livro. O conto está na seção “Teodiceia”. A epígrafe desta parte do livro é uma citação extraída da obra de Jorge Luis Borges: “Houve um jardim ou foi o jardim um sonho?”. A citação é do poema “Adam Cast Forth”: “Houve um jardim, ou foi só uma visão? / Lento, na vaga luz, tendo indagado, / Quase como um consolo, se o passado, / De que era dono o agora excluído Adão, / Não passou de uma mágica impostura / Do Deus que visionei. Já impreciso / Na memória o radiante Paraíso, / Porém sei que ele existe e que perdura, / Embora não para mim. A áspera terra / É meu castigo e a incestuosa guerra / De Cains e de Abéis e de sua cria. / E, no entanto, é muito ter amado, / Ter sido então feliz e ter tocado / O vivente Jardim, por um só dia.” BORGES, Jorge Luis. Adam Cast Forth. In: BORGES, Jorge Luis. **O Outro, O Mesmo**. Tradução de Leonor Scliar-Cabral. Obras Completas, v. 2, São Paulo: Globo, 1990. p. 335. Nesta tradução, o primeiro verso termina com a palavra *visão* e não *sonho*, como mencionada em *Pluralia Tantum*.

<sup>195</sup> Os termos *pecado hereditário* e *pecaminosidade* são discutidos, por Søren Aabye Kierkegaard, em **O conceito de Angústia**: uma reflexão psicológica e demonstrativa direcionada ao problema dogmático do pecado hereditário. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2013. (Coleção Pensamento Humano)

sofrimento, tampouco quebra a harmonia com a felicidade. A inocência é ignorância, pois é o nada. Ao não saber o que é bem e mal, não há com o que lutar ou discordar e a angústia nasce neste estado em que o “espírito está sonhando no homem”, ela é “realidade da liberdade como possibilidade antes da possibilidade” (p. 45). Kierkegaard questiona: como seria possível Adão entender a proibição divina se ele ainda estava sob o estado de inocência? A narrativa bíblica não entra em detalhes quanto a isto. No entanto, Kierkegaard aponta possíveis caminhos que nos orientam, à luz da Psicologia, sobre a relação entre proibição e angústia no mito bíblico. A proibição angustia Adão porque desperta neste a “possibilidade da liberdade”. O que outrora não havia sido apreendido, devido à inocência, surge como um “novo nada”, isto é, “uma angustiante possibilidade de *ser-capaz-de*”, embora ele ainda não tivesse consciência do que isto poderia lhe proporcionar. Somente depois de provar do fruto da árvore da ciência é que Adão passa a distinguir o bem do mal. Kierkegaard contesta e substitui a afirmação “com o primeiro pecado de Adão, o pecado entrou, portanto no mundo<sup>196</sup>” por “com o primeiro pecado, a pecaminosidade penetrou em Adão”. Desta forma, entende-se que “a pecaminosidade só está no mundo na medida em que é introduzida pelo pecado” (p. 35), mas não há como conceituar o pecado.

Outro equívoco, apontado pelo mesmo autor, é a relação entre Adão e o pecado hereditário do gênero humano, como se aquela fosse a única importância atribuída a Adão no mito bíblico. Kierkegaard (2013, p. 35-36) contesta que, se o primeiro pecado de Adão é hereditário, ele não faz parte do gênero humano. Ou seja, Adão é o único indivíduo a não ter história. Deste modo, como poderia a história da humanidade começar a partir de um indivíduo que não é indivíduo? Logo, os conceitos de gênero, indivíduo e história seriam abolidos, o que iria na contramão da ideia de recomeço da humanidade uma vez que “[...] o gênero humano não começa, portanto, do início com cada indivíduo – pois assim não haveria de maneira alguma o gênero humano –, porém cada indivíduo recomeça com o gênero humano” (p. 36).

A partir das explicações de Kierkegaard, somos motivados a repensar a narrativa do *Gênesis*, paralelamente, ao conto de Gilmar de Carvalho, como possibilidades de questionamentos não contemplados pelo texto bíblico. O jardineiro não cuidou da propriedade do seu Senhor, deixando que a vegetação secasse e os frutos apodrecessem. Não fora diligente para que as primícias fossem ofertadas ao proprietário do jardim “em cestos de palhas entrançadas”<sup>197</sup> pelas mãos do artesão e servo. Distintamente do mito bíblico, o jardineiro vivia sozinho no jardim, pois “convinha ao seu Senhor preservar sua solidão e não invejar o coito nas

---

<sup>196</sup> Grifos do autor.

<sup>197</sup> CARVALHO, 1973, p. 79.

noites de entrega” (p. 80). A ausência da mulher retira desta a culpa de ter tentado o homem, deixando sobre os ombros deste a responsabilidade de seus atos. Ele tinha consciência de que sua transgressão teria consequência, por isso, no final da tarde, receava a visita do Senhor que costumava passear pelo jardim. Ao perceber que sua ordem não fora cumprida, o Senhor diz:

“E porque ousaste a desobedecer-me e a rebelar-te contra minha autoridade, não ficarás nu, ferirei teus olhos e desencadearéi a sombra eterna em tua vida de tédio. E não serás expulso, continuarás capataz deste jardim de trevas. E não amaldiçoarei serpentes mudas que se enroscam nos ramos ou rastejam neste pó que as alimenta”<sup>198</sup> (Carvalho, 1973, p. 80).

A perda da visão é sucedida por um castigo maior: cuidar do jardim na escuridão e ser condenado a uma vida de tédio. A escuridão pode ser interpretada ainda como metáfora para a mortalidade, uma vez que não é apenas uma cegueira, mas “sombra eterna”, o que retira o jardineiro de uma posição privilegiada e coloca-o na condição de humano. O amaldiçoado seria ele e não as serpentes rastejantes que, por natureza, já eram mudas e enroscavam-se nas árvores. Enquanto ele se transformaria em “espantalho” e viveria em silêncio: “O jardineiro cego passou a cultivar suas rosas em silêncio. A percorrer em silêncio os canteiros [...]. O jardineiro cego a regar em silêncio o verde em extensões de grama” (p. 80-81), em contraposição ao modo como vivera no início: a recitar salmos em meio à natureza harmônica. O final do conto deixa subentendido ao leitor que o jardineiro é síntese<sup>199</sup> da humanidade, pois ele é senhor “deste circunscrito aos marcos e horizontes de um paraíso de história” (p. 81).

Ao discutirmos a aproximação entre a obra de Gilmar de Carvalho e a de Clarice Lispector, podemos afirmar que ambas recorrem à linguagem bíblica como ponto de partida dos questionamentos que dizem respeito à condição humana. Retomando à crítica de Filipe Moisés, que observa na escrita clariceana “a mais completa ausência de qualquer valor absoluto”, equivale a afirmar que a obra da escritora é marcada pelo pensamento existencialista, o qual considera o *ser* como indefinido e as palavras incapazes de significar completamente os objetos e as situações. Em *A Paixão Segundo G.H.*, a personagem reconhece a impossibilidade de encontrar resposta para o *enigma*, pois este é o que é: “[...] a explicação do enigma é a repetição do enigma. [...] O que És? E a resposta é: És. O que existes? e a resposta é: o que existes” (p. 134). No conto “A vida pregressa de Patrícia Chantal”, de Gilmar de Carvalho, há o conflito da personagem ante os dogmas, que são parte de sua formação religiosa, e a consciência de liberdade do *ser*. Em “Memory”, o que se destaca é a angústia do personagem

<sup>198</sup> As aspas fazem parte do texto, o que indica que o trecho está sendo contado por uma voz que não é a mesma que narra o conto.

<sup>199</sup> Este termo o mencionamos conforme discute Kierkegaard (2013, p. 47), quando afirma que o homem “é uma síntese do psíquico e do corpóreo. Porém, uma síntese é inconcebível quando os dois termos não se põem de acordo num terceiro”, isto é, com o espírito.

que tenta, inutilmente, esconder-se do reconhecimento do ser em si. No conto *o jardineiro cego*, há, implicitamente, contestação quanto à origem do *pecado hereditário* através do pecado de Adão, como o conceitua a Dogmática. No entanto, a palavra *pecado* sequer é mencionada. A punição aplicada pelo Senhor é sobre o jardineiro, este é o responsável por sua conduta. Desta forma, abrem-se questionamentos quanto ao mito bíblico, quando este atribui a tentação à serpente e à mulher.

Quanto à estrutura e à fragmentação dos textos de *Pluralia Tantum*, “Noções de Tédio”<sup>200</sup> e “Legendas”<sup>201</sup> são as seções que reúnem os textos mais fragmentados e híbridos. Quanto ao conto *A vida Progressiva de Patrícia Chantal*, Gilmar de Carvalho gostava de lembrá-lo porque era um dos seus preferidos<sup>202</sup>. O texto, além do enredo fragmentado, possui semelhanças com a estrutura de uma peça teatral, inclusive, há presença do coro. Outra particularidade da narrativa é a voz do gravador que orienta os atores nas cenas que serão gravadas. *A vida progressiva de Patrícia Chantal* parece não estar na seção “Noções de Tédio” de forma aleatória. Indagamo-nos: por que Gilmar de Carvalho o colocou no início do livro e na seção introduzida pela citação de Clarice Lispector? Talvez, pelo motivo de referir-se ao feminino e abordar as tentativas de Chantal para encontrar o amor. Por outro lado, podemos pensar que este conto difere totalmente dos modelos narrativos tradicionais, o que poderia impactar imediatamente o leitor da década de 70. O título do livro, *Pluralia Tantum*, expressão latina que significa “somente no plural”, abrange possibilidades do universo da ficção, categorias narrativas e suas problematizações. Por outro lado, põe-nos também ante o múltiplo, o outro e a nossa condição de seres terrenos.

O texto *Gymnástica*<sup>203</sup>, por sua vez, é iniciado pela palavra *NARRADOR*, talvez, uma indicação para que o leitor o observe e não a cena que será narrada. Nesse texto, não há falas dos personagens, o narrador é quem descreve a cena de dois amantes, Marcus e Vítor, que se entregam ao sexo loucamente, em movimentos bruscos e descontrolados, no chão da sala, ao som de Lennon & McCartney. Mas quem é o narrador? Em outra perspectiva, podemos imaginá-lo como um expectador que assiste à cena, que pode ser a de um filme ou a de uma peça teatral, e, atentamente, observa a atuação.

<sup>200</sup> Primeira seção de *Pluralia Tantum*.

<sup>201</sup> Segunda seção de *Pluralia Tantum*.

<sup>202</sup> Em correspondência, via e-mail, com a autora desta Tese em 11 de dezembro de 2014. Na mesma ocasião, Gilmar de Carvalho afirmou que quase colocou “A Vida Progressiva” como título do livro, o que daria ambiguidade à “A vida progressiva de Gilmar de Carvalho”.

<sup>203</sup> Seção “Noções de Tédio”. In: CARVALHO, Gilmar de. **Pluralia Tantum**. Fortaleza: Gráfica Editorial Cearense, 1973.

O conto *Escritura*<sup>204</sup> é a releitura do texto bíblico, narrado no *Evangelho de Lucas* 24:13-35, no *Novo Testamento*, quando dois discípulos, no caminho de Emaús, conversam sobre o que acontecera com Jesus. De repente, surge um homem que se junta a eles naquela viagem, mas os discípulos não o reconhecem. Ao se aproximarem de Emaús, o desconhecido dá a entender que seguirá o caminho, mas os dois discípulos o convidam para que fique com eles. No momento da partilha do pão, reconhecem que o homem é Jesus, mas este imediatamente desaparece. No conto escrito por Gilmar de Carvalho, a saudade e a dor turvam os olhos dos homens<sup>205</sup>, que estavam magoados com a cidade assassina e lamentavam a partida de um deus que estivera com eles. Um viajante se aproxima e pergunta-lhes por que estão tristes. Eles afirmam: “Partiu aquele que amamos, a sua fuga foi anunciada por copos em cerimônias esotéricas. Nós já prevíamos ausência, memórias. Todas as histórias reconstituem sua vida, textura de um profeta mudo, saudade” (p. 123). Enquanto caminham, questionam-se: “Porventura a dor é uma dimensão humana?”.

O questionamento é, mais uma vez, sobre a condição humana. Apesar de saberem que o desfecho daquela história já havia sido anunciado pelos profetas, a dor e o sentimento de perda foram inevitáveis. São estes sentimentos que farão com que imaginem ter visto aquele que partiu:

Estávamos nós à mesa quando despertamos de um torpor de dormência, um rosto se fez transparência, fluido, transpôs umbrais de nossa casa e de nossa imaginação. Nós o reconhecemos ao partir o corpo de sua consubstanciação e matéria. Encontramos reunidos discípulos e falamos sobre visões, alucinações provocadas pela saudade (Carvalho, 1973, p. 124).

*Escritura* é um texto que, em parte, diverge do que está na *Sagrada Escritura*, isto é, da narrativa canônica, pois, segundo o texto bíblico, no encontro de Jesus com os seus discípulos, a cada vez que se repetia, era reforçada sua ressurreição. Antes de aparecer aos dois discípulos no caminho de Emaús, Jesus apareceu às mulheres depois que estas saíram do sepulcro onde procuraram o seu corpo<sup>206</sup>. Depois deste episódio, ele também foi visto pelos discípulos que estavam reunidos numa casa, com medo dos judeus<sup>207</sup>. Na *Bíblia*, a aparição de Jesus aos dois discípulos<sup>208</sup> é narrada nos *Evangelhos Lucas e Marcos*<sup>209</sup>, mas somente no primeiro há mais detalhes, inclusive, é mencionado que ambos os homens estavam a caminho de Emaús. Em

<sup>204</sup> Seção “Apócrifo”. CARVALHO, 1973, p. 123.

<sup>205</sup> No texto de Gilmar, não é mencionando quantos são os viajantes.

<sup>206</sup> Evangelhos: *Mateus* 28: 1-10; *Marcos* 16: 1-8; *Lucas* 24: 1-12; *João* 20: 1-10 (neste, Maria Madalena estava sozinha quando Jesus apareceu).

<sup>207</sup> *Evangelhos: Lucas* 24:36-43; *João* 20: 19-23.

<sup>208</sup> No texto bíblico, não são mencionados os nomes dos dois discípulos que estavam a caminho de Emaús.

<sup>209</sup> *Evangelho de Marcos* 16:12-13.

*Marcos*, há apenas uma breve menção de que Jesus aparecera aos dois discípulos e que estes estavam a caminho do campo<sup>210</sup>.

*Escritura*, a partir da leitura do Evangelho *Lucas*, proporciona ao leitor chaves interpretativas. Uma das possibilidades é que as aparições de Jesus aos seus discípulos e às mulheres teriam sido “visões e alucinações provocadas pela saudade”<sup>211</sup>. A outra é que a consubstanciação ocorre no momento da partilha do pão, quando os dois discípulos identificam que o homem que os acompanhara era Jesus. A partir desta interpretação, podemos inferir que houve a primeira eucaristia.

Quanto à posição de *Escritura* no conjunto dos textos de *Pluralia Tantum*, é um conto que está no final do livro e é o único que compõe a seção “Apócrifo”, deixando margem ao leitor para interpretá-lo como um texto fora da *Escritura Sagrada*. O mesmo conto abre espaço a outra possibilidade interpretativa quanto ao termo *apócrifo*, o que permite ao leitor questionar se sua leitura e interpretação também são apócrifas<sup>212</sup>. Em entrevista<sup>213</sup>, Gilmar de Carvalho afirmou que apócrifo também é um texto do qual o escritor não se lembra pelo motivo de ter sido escrito “em noites de insônia ou possesso por demônios não exorcizáveis”.

Os textos da primeira obra de Gilmar de Carvalho propõem ao leitor conexões com leituras que marcaram a formação jesuítica do escritor<sup>214</sup>, anterior à acadêmica, contribuindo com a complexidade de sua produção ficcional. Há, em *Pluralia Tantum*, a presença do *Antigo* e do *Novo Testamentos*, reafirmando-nos que leitura e escrita fazem parte de um processo dinâmico.

Em Clarice Lispector, também examinamos esta dinamicidade. Nas obras *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e *A Paixão Segundo G.H.*, a linguagem bíblica entra na trama como possibilidade de leitura. Ao retomarmos a crítica de Filipe Moisés, quando se refere à apresentação de *O lustre*, escrita por Tristão de Ataíde, em que este menciona na obra de Clarice a “ausência de Deus”<sup>215</sup>, somos instigados a examinar os questionamentos das personagens quanto à existência humana, às suas incertezas, à complexidade do universo, ao

<sup>210</sup> Neste *Evangelho* não há menção à aldeia Emaús.

<sup>211</sup> CARVALHO, 1973, p. 124.

<sup>212</sup> São chamados de apócrifos os textos considerados sem inspiração divina, por este motivo não entraram na composição do cânon bíblico. No entanto, na *Bíblia Católica*, há os livros *Sabedoria*, *Eclesiástico*, *Tobias*, *Judite*, *I e II Macabeus* e *Baruc*, os quais foram desconsiderados pela *Bíblia Protestante*.

<sup>213</sup> Entrevista de Gilmar de Carvalho concedida ao **Traçado**. Recorte de jornal colocado sobre papel sulfite, sem indicação de data publicação e página, mas, pelo conteúdo, deduzimos ter sido publicado em 1973, pois o conteúdo da entrevista é sobre *Pluralia Tantum*.

<sup>214</sup> Na entrevista ao **Traçado**, Gilmar de Carvalho afirma que cedo aprendeu a questionar as verdades eternas e o que elas continham de falso, por isso, buscava sua própria verdade “em caminhos de dor e ânsia”.

<sup>215</sup> Citação extraída do artigo “Clarice Lispector: a ficção em crise”, de Carlos Felipe Moisés. **O Estado de S. Paulo**, ano 3, n. 129, p. 9, 22 de abril de 1979. Suplemento Cultural.

medo do desconhecido, ao receio do homem em transgredir a ordem da divindade, mas, ao mesmo tempo, ao desejo de experimentar o proibido.

A escrita de Gilmar de Carvalho e de Clarice Lispector convergem ainda quanto à ruptura dos gêneros, à fragmentação e ao hibridismo da narrativa. Sobre este tema, Haroldo de Campos (1979, p. 290)<sup>216</sup> discute acerca da dissolução dos gêneros no contexto latino-americano e considera o poeta maranhense Sousândrade<sup>217</sup> um precursor dessa vanguarda. Campos examina a composição da obra *Guesa* (1884) e a considera antecessora do *Canto General* (1950), do poeta chileno Pablo Neruda (1904-1973), no que diz respeito à tentativa de renovação do gênero epopeia.

No mesmo ensaio, o crítico analisa o fenômeno da hibridização dos gêneros, tendo como ponto de partida as transformações históricas e sociais no contexto do surgimento da revolução industrial, na segunda metade do século XVIII, na Inglaterra, e “a emergência da grande imprensa”<sup>218</sup>, na segunda metade do século XIX. Para Campos, estes fatores contribuíram com os novos rumos da literatura ocidental. A forma híbrida, segundo este crítico, surge quando ocorre a superação do “princípio alfabético gutenberguiano” pelo “médium telegráfico” e, como consequência, contribui com a alteração da estrutura e linguagem dos gêneros jornalísticos<sup>219</sup>.

Emir Rodríguez Monegal (1979, p. 131)<sup>220</sup>, ao discorrer sobre a ruptura das narrativas latino-americanas, busca apreendê-las em três momentos históricos representativos para o século XX, a saber: a década de 1920, tendo como referência as vanguardas na América Espanhola; a década de 1940, com a crise cultural motivada pela guerra espanhola e a Segunda Guerra Mundial; e a década de 1960, marcada pela Revolução Cubana. Essas três crises favoreceram a percepção artística dos escritores latino-americanos, ora assimilando-as, ora recuando. Monegal afirma: “[...] Cada uma das três crises tem características muito nítidas e orienta a matéria literária para objetivos muito precisos, que não são os mesmos nem sequer quando é possível descobrir entre eles certas semelhanças superficiais” (p. 131).

<sup>216</sup> CAMPOS, Haroldo de. Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana. In: MORENO, César Fernández. **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva/UNESCO, 1979. p. 281-305.

<sup>217</sup> Joaquim de Sousa Andrade (1832-1902).

<sup>218</sup> CAMPOS, 1979, p. 285-286.

<sup>219</sup> Com a invenção da telegrafia, há mudanças na propagação da mensagem. Esta, a partir do médium telegráfico, é difundida mais rapidamente, através de pulsos elétricos que são decodificados em letras ou números. Isto significa que a mensagem é propagada com mais velocidade. Cremilda Medina (1978, p. 76-77), afirma que a expansão dos recursos gráficos contribuiu com a diversificação da mensagem jornalística, principalmente, quando esta se transforma em produto no contexto da indústria cultural. A multiplicação da informação resulta em “festival de títulos, seções, editoriais, recursos gráficos. Informação/distração/opinião se inter-relacionam de tal forma que mostrar um esquema de classificação não é fácil”. MEDINA, Cremilda de Araújo. **Notícia**: um produto à venda - jornalismo na sociedade urbana e industrial. São Paulo: Alfa-Ômega, 1978.

<sup>220</sup> MONEGAL, Emir Rodríguez. Tradição e Renovação. In: MORENO, César Fernández. **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva/UNESCO, 1979. p. 131-159.

Ao se referir à literatura brasileira, Monegal a apresenta distintamente da literatura latino-americana, no entanto, não a isola. Reconhece que, nas letras brasileiras do final do século XIX, não houve um “modernismo no sentido hispano-americano”. O Movimento Modernista se concretiza no Brasil, a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, influenciado pelas vanguardas europeias. Esse movimento, que tem como expoente a publicação de *Macunaima* (1928), seria superado por outro com origens mais nacionalistas, denominado, por Monegal, de “ficção nordestina” (p. 132)<sup>221</sup>.

Ao incluir alguns escritores da literatura brasileira<sup>222</sup> na constelação literária latino-americana, Monegal os destaca a partir, de pelo menos, quatro gerações<sup>223</sup>, apesar de estas não darem conta da quantidade e da complexidade da obra de tais escritores. Segundo ele, a geração de 1940 é representada pela literatura que destaca a terra, o homem do campo e “sua rebeldia ou submissão, uma exploração profunda dos vínculos desse homem com a natureza avassaladora, a elaboração de mitos centrais de um continente que eles ainda viam em sua desmedida romântica (p. 148-149)”. Neste conjunto estão alguns escritores argentinos, uruguaios, mexicanos, colombianos, venezuelanos e brasileiros<sup>224</sup>. Ainda na mesma década, surge um grupo de escritores, do qual fazem parte “Miguel Ángel de Asturias, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Agustín Yáñez e Leopoldo Marechal. [...] Eles, e seus pares [...], são os grandes renovadores do gênero narrativo deste século”<sup>225</sup>.

A segunda geração é denominada por Monegal de “geração de Guimarães Rosa e Miguel Otero Silva, Juan Carlos Onetti e Ernesto Sabato, José Lezama Lima e Julio Cortázar, de José Maria Arguedas e Juan Rulfo”. O que é destacado na obra destes escritores “é o vestígio deixado em sua obra pelos mestres” da segunda geração<sup>226</sup>. O terceiro grupo é caracterizado, principalmente, pela sua consciência quanto à estrutura do romance, à linguagem como

<sup>221</sup> Monegal (1979, p. 132-133) afirma que o Movimento Modernista buscou “efetuar um descobrimento e uma interpretação do Brasil” através “da linguagem, dos mitos, da criação poética para realizar-se”. Por outro lado, a ficção nordestina tem raízes mais nacionalista por ser socialmente comprometida, militante e anti-imperialista. A exemplo, menciona *Jubiabá* (1935), de Jorge Amado.

<sup>222</sup> O ensaísta afirma que não mencionará todos os nomes dos escritores para que o seu texto não se transforme num catálogo, pois sua intenção é examinar aproximações das narrativas ficcionais, no que diz respeito à crise e à ruptura, na ficção de escritores latino-americanos.

<sup>223</sup> Monegal (1979, p. 148), ao se referir ao termo “gerações”, afirma: “[...] parece-me melhor falar de grupos mais do que de gerações. Ou se falo de gerações entenda-se que não ocupam compartimentos estanques e que muitos dos mais originais criadores do novo romance latino-americano escapam mais do que pertencem à sua geração respectiva”. No entanto, na edição consultada predomina o termo *promoção*.

<sup>224</sup> Os escritores mencionados são: Horacio Quiroga, Benito Lynch, Ricardo Güiraldes (Rio da Prata), Mariano Azuela e Martín Luis Guzmán (México), José Eustasio Rivera (Colômbia), Rómulo Gallegos (Venezuela) e Graciliano Ramos (Brasil).

<sup>225</sup> MONEGAL, 1979, p. 149.

<sup>226</sup> MONEGAL, 1979, p. 150.

“matéria-prima do narrativo”<sup>227</sup>, elementos que serão fundamentais às obras da geração seguinte. A terceira geração é representada por “Carlos Martínez Moreno, Augusto Roa Bastos, Clarice Lispector, José Donoso, David Viñas, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Salvador Garmendia, Guillermo Cabrera Infante e Mario Vargas Llosa”. Na quarta geração, destacam-se, na literatura brasileira, Nélide Piñón e Dalton Trevisan. Monegal afirma que, para este grupo, “[...] o romance usa a palavra não para dizer alguma coisa em particular sobre o mundo extraliterário, mas para transformar a própria realidade linguística da narração” (p. 156).

A partir do artigo de Emir Rodríguez Monegal, identificamos nomes de escritores dos quais Gilmar de Carvalho foi leitor e cujas obras fizeram parte de sua formação literária. Não há como mencionar somente numa geração os escritores e as obras que marcaram sua formação leitora e, conseqüentemente, os que foram a base de sua escrita ficcional. Gilmar de Carvalho buscou conhecer a literatura latino-americana através não apenas dos escritores que lhe eram contemporâneos, tinha também predileção por escritores de distintas épocas, nacionalidades, temáticas, assim como por variados movimentos artísticos e culturais. O seu interesse pela leitura e pelos livros se transformou em janelas por onde entravam e saíam saberes. Os seus textos são testemunhos de que para ele o conhecimento não tinha fronteiras. Não havia separação entre o popular e o erudito, mas convivência das mais diversas formas de linguagem.

Em sua correspondência pessoal com escritores de sua época, encontramos também inquietações que envolvem literatura. Um dos exemplos é uma carta destinada ao escritor e jornalista nova-russense Mário Pontes<sup>228</sup>, na qual comenta que estava a escrever o que seria publicado em livro. Na carta, o escritor sobralense pedia ao destinatário que confirmasse “o recebimento dos trabalhos”. Nesta carta, entendemos, implicitamente, um pedido para que Mário Pontes os comentasse.

Mário Pontes:

Não sei se isso seria auto-crítica, confissão ou psicoterapia por correspondência [...]. Eis o autor desses trabalhos, talvez mais personagem que autor (é isso que a crítica não entende). Proponho o enigma e nada sei da resposta ou solução do logogrifo. [...] Sempre perguntam se é crônica ou conto, as pessoas têm necessidade de rótulos sempre e cada vez mais. Digo que é conto para não ter que conversar muito, não me interessa o que seja, nem tampouco que seja verdade.

<sup>227</sup> MONEGAL, 1979, p. 135-154.

<sup>228</sup> A carta não tem data, mas pelo seu conteúdo sabemos que é de 1973, pois Gilmar menciona que tem 22 anos de idade. O documento é uma via datilografada do que foi enviado a Mário Pontes. Fonte: Arquivo Pessoal de Gilmar de Carvalho. Seção correspondência. Subseção cartas. Mário Pontes foi editor dos cadernos de Cultura do *Jornal do Brasil* nas décadas de 1970 e 1980. Faleceu em 9 de setembro de 2023, no Rio de Janeiro, aos 91 anos de idade, vítima de câncer no pâncreas. Informações disponíveis em: <https://bsbcapital.com.br/morre-o-jornalista-mario-pontes/>. Acesso em: 5 fev. 2024.

Gilmar de Carvalho tem necessidade de falar a Mário Pontes sobre os textos que enviara. Ao posicionar-se quanto ao conteúdo da carta, questiona-se: Autocrítica? Confissão? Psicoterapia? Em seguida, comenta a respeito das categorias *personagem* e *autor*; que, a seu ver, era uma questão mal-entendida pela crítica. Ele se considerava “mais personagem que autor” do que escrevia. Gilmar de Carvalho, ao mencionar essa questão, implicitamente, direciona-nos ao texto “A morte do autor”<sup>229</sup>, de Roland Barthes (1915-1980)<sup>230</sup>, que discute, a partir da novela *Sarrasine* (1830), de Honoré de Balzac (1799-1850), sobre quem fala no texto: o personagem? Balzac, o autor? Balzac, o indivíduo? Barthes (2004, p. 57) afirma que a escritura só começa quando “o autor entra na sua própria morte”. Isto é, a “*escritura*” destrói a voz e a origem e é através dela que o nosso “sujeito foge”. Assim, a voz do *autor*<sup>231</sup> não é a mesma que fala no texto “[...] é a linguagem que fala<sup>232</sup>, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia [...], atingir esse ponto que só a linguagem age, performa e não eu” (p. 59).

Gilmar de Carvalho, em 1977, numa resumida autobiografia publicada no jornal *O Povo*, afirmou ter semelhanças com um de seus personagens: “[...] Meus ódios são confessáveis: gente burra, preconceituosa, testa-de-ferro, dedo duro. Os mesmos ódios do meu personagem, o herói do *Parabélum*”<sup>233</sup>. No entanto, isso não significa que o personagem seja Gilmar de Carvalho. A identificação com os personagens da própria obra permeia sua ficção, mas não de forma explícita. Como ele mesmo comenta na carta a Mário Pontes, o que propõe é o “enigma” e não sabe de resposta ou solução do “logogrifo”. O enigma, em *Pluralia Tantum*, está da primeira à segunda capa do livro. O título em latim propõe ao leitor que examine a complexidade da linguagem e a pluralidade do ser humano, seja na sua individualidade em múltiplas faces, seja como extensão do outro.

Outro ponto relevante nesta carta é a menção aos gêneros literários. Gilmar de Carvalho não se importava muito em delimitar em qual/quais gêneros escrevia, mas havia certa

---

<sup>229</sup> BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. Tradução de Mario Laranjeira. Revisão de tradução de Andréa Stahel M. da Silva. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64. (Coleção Roland Barthes).

<sup>230</sup> Gilmar de Carvalho era leitor de Roland Barthes. No seu arquivo pessoal, há diversos periódicos com artigos sobre o crítico francês.

<sup>231</sup> Barthes (2004, p. 58) afirma que o *autor* é uma personagem produzida na sociedade moderna “que, ao sair da Idade Média”, descobriu o prestígio do indivíduo produzida no contexto do “empirismo inglês”, do “racionalismo francês” e da fé pessoal da Reforma”.

<sup>232</sup> Barthes (2004, p. 59) atribui a Mallarmé a ideia de colocar a linguagem no lugar do *autor* como proprietário.

<sup>233</sup> CARVALHO, Gilmar de. **O Povo**. Fortaleza, 19 de junho de 1977, p. 30.

necessidade de o público saber se era crônica ou conto. Sua resposta era uma forma de fugir desse tipo de questionamento considerado pelo escritor como menos importante<sup>234</sup>.

Na apresentação de *Pluralia Tantum*, Mário Pontes comenta alguns trechos da carta que recebera:

Prezado Gilmar:

[...]

Convocado a prefaciar estes seus poemas, crônicas, confissões, sei lá como classificá-los (aliás, para quê?), sinto-me como um lixeiro daquela provável república do futuro que de repente se soubesse o indicado para presidi-la. Estes textos, que por pura intuição andei lendo sem preocupação de sequência, porém comovido, interessado e desejoso de descobertas, de um modo geral me provocaram tontura. [...] Vinte e tantos anos de convívio diário com os fatos, nada mais que os fatos, fizeram de mim um escravo de coerência, da linearidade, da escrita organizada com a maquinaria de um relógio (Carvalho, *Pluralia Tantum*, 1973, p. 5).

Mário Pontes, semelhantemente a Gilmar de Carvalho, não se prendia às classificações genéricas. Durante a leitura de *Pluralia Tantum*, não se preocupou muito com a falta de linearidade e outras características encontradas naqueles textos, mas confessou que se sentia inapto a escrever uma crítica sobre o que recebera. O seu desconforto estava relacionado às diferenças entre o poético e a linguagem referencial.

O desconforto durante a leitura, comentado por Mário Pontes, remete-nos às reflexões de Domicio Proença Filho (1986, p. 37)<sup>235</sup>, que distingue o discurso literário do não-literário. O discurso literário é caracterizado pela complexidade, ultrapassando “o nível meramente semântico e a natureza das informações”. No *discurso não-literário*, “há um relacionamento imediato com o referente”. Noutras palavras, a linguagem não-literária é isenta de opacidade e isto a coloca num nível mais acessível, no qual não pode haver dubiedade.

Mário Pontes, na apresentação do livro de Gilmar de Carvalho<sup>236</sup> (p. 6), acrescenta que a composição dos textos de *Pluralia Tantum* é observada como o trabalho de uma divindade que possui muitas mãos, o que atribui ao escritor sobralense a qualidade de um deus astucioso que tem controle da própria capacidade criativa. Pontes, por sua vez, posiciona-se humildemente em sua crítica. Ao final, reconhece que Borges e Barthes<sup>237</sup> seriam os mais indicados para escreverem a respeito daqueles textos.

<sup>234</sup> Para Gilmar de Carvalho, a delimitação dos gêneros era irrelevante, como lemos na nota “Ler Clarice”, publicada em março de 1972, no mesmo ano em que escreveu a carta a Mário Pontes e recebeu a resposta que seria o texto de apresentação de *Pluralia Tantum*.

<sup>235</sup> PROENÇA FILHO, Domicio. *A linguagem literária*. São Paulo: Ática, 1986.

<sup>236</sup> CARVALHO, Gilmar de. *Pluralia Tantum*. Fortaleza: Gráfica Editorial Cearense, 1973.

<sup>237</sup> Estes dois escritores também fizeram parte da formação leitora de Gilmar de Carvalho.

Ainda sobre a questão dos gêneros, encontramos, no Arquivo Pessoal de Gilmar de Carvalho, a crônica *Viajando por mar*<sup>238</sup>, de Clarice Lispector, publicada no “Caderno B”, do *Jornal do Brasil*, em 5 de junho de 1971. Antes de iniciar a crônica, a escritora fala, em nota, ao seu leitor, da dificuldade de escrever nesse gênero. Segundo ela, não gostaria de falar de sua vida pessoal, por isso, outro dia, havia telefonado para Rubem Braga a fim de pedir-lhe um conselho, isto é, de como escrever crônica. O seu questionamento a Rubem Braga era: como escrever crônica de forma completamente impessoal? A resposta que recebeu foi que isto seria impossível.

Gilmar de Carvalho leu esta crônica em 1971, um ano antes de enviar a carta a Mário Pontes. O escritor, neste período, escrevia os textos que seriam publicados em seu primeiro livro. O conteúdo da carta remetida a Pontes converge, em parte, com a crônica *Viajando por mar*<sup>239</sup>, ao se referir à relação entre vida e obra. Enquanto Carvalho afirma, talvez, ser mais personagem do que autor, Clarice Lispector não gostaria que suas crônicas tivessem teor autobiográfico. A questão nos suscita algumas considerações acerca desse gênero.

Philippe Lejeune (2008, p. 14), em *O pacto autobiográfico*<sup>240</sup>, discute o conceito de *autobiografia* a partir de quatro categorias: “forma de linguagem” (narrativa em prosa); “assunto tratado” (vida individual, história de uma personalidade); “situação do autor” (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador; “posição do narrador” (identidade do narrador e do personagem principal, perspectiva retrospectiva da narrativa). Lejeune acrescenta que “é uma autobiografia toda obra que preenche ao mesmo tempo as condições indicadas em cada uma dessas categorias”. No entanto, “os gêneros vizinhos da autobiografia”, como memórias, biografia, diário, romance pessoal, poema autobiográfico, autorretrato e ensaio não atendem a todas as condições apontadas acima, mas isto não impede de que haja possíveis ligações entre eles.

Em sua discussão, considera ainda as designações propostas por Gérard Genette para *narração autodiegética* (quando narrador e personagem principal coincidem na primeira pessoa) e *narração homodiegética* (quando o narrador é em primeira pessoa, mas não é a mesma do personagem principal), termos que pretendem classificar as “vozes” da narrativa. Lejeune aponta que nesta questão é necessário distinguir dois critérios: “pessoa gramatical” e “identidade dos indivíduos”, devido à polissemia da palavra “pessoa” (p. 16). Pessoa gramatical

<sup>238</sup> Esta é a primeira parte da crônica. Clarice Lispector, no final do texto, afirma que o concluirá no sábado seguinte.

<sup>239</sup> Anexo B.

<sup>240</sup> LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Jovita Maria Gerheim Noronha (org.). Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

(eu, tu ele) é o “eu” implicitamente, “empregada de modo privilegiado ao longo da narrativa” e a “narração em terceira pessoa pode comportar intromissões do narrador em primeira pessoa” (p. 18), enquanto a identidade diz respeito ao tipo de narrador. Isto é, narrador igual ao personagem principal e narrador diferente do personagem principal.

Outro ponto relevante na discussão de Lejeune é o conceito de “primeira pessoa” pela articulação de dois níveis, segundo propõe Beneviste: 1) o de referência – em que o eu/tu só têm referência no ato da enunciação, deste modo, o “eu” não existe, pois sempre remete “àquele que fala e que identificamos pelo fato de estar falando”; 2) o de enunciado – em que “os pronomes pessoais de primeira pessoa marcam a *identidade* do sujeito e do sujeito do enunciado” (p. 19). No entanto, Lejeune (p. 20-21) aponta alguns problemas da identificação proposta por Beneviste, uma vez que é aplicada a séries orais. Como, por exemplo, a dificuldade de identificação da primeira pessoa da re-citação na encenação teatral e no discurso oral a distância, como é o caso da chamada telefônica, da gravação ou do rádio “numa conversa de mão única”.

O autor observa duas nuances a partir das análises de Beneviste: a) que o “eu” remete ao enunciadador, mas o enunciadador também pode ser designado por um nome, seja um substantivo próprio ou comum; b) “A oposição *conceito/inexistência de conceito* adquire sentido na oposição entre nome comum e nome próprio” (p. 22), não cabendo oposição entre nome comum e nome pessoal. Os problemas da autobiografia, conforme Lejeune, devem ser situados em relação ao *nome próprio*. Neste ponto, há algumas questões: a) o *nome* que assina a autoria de um texto, isto é, ele é uma pessoa real registrada em cartório; b) o *autor*, que é simultaneamente uma pessoa real e o produtor de um discurso, mas o leitor o define como “a pessoa capaz de produzir aquele discurso”, por isso irá imaginá-lo “a partir do que ele produz”. Isto é, o autor é uma pessoa de nome idêntico que assume a autoria de um conjunto de “textos publicados diferentes” (p. 23); c) a possibilidade de o reconhecimento do autor pelo leitor ocorrer a partir da existência de, pelo menos, dois textos diferentes. Este caso é relevante “para a leitura de autobiografia”, afirma Lejeune, pois, se um autor tem por primeiro texto a própria história, para o leitor ele será desconhecido, porque “[...] falta-lhe, aos olhos do leitor, esse signo de realidade que é a produção anterior de outros textos (não autobiográficos), indispensável ao que chamamos de espaço autobiográfico” (p. 23).

Quanto ao “pacto autobiográfico”, Lejeune (p. 26-27) destaca que é afirmação da identidade do autor no texto, “remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro”, o que corresponde à fórmula autor = narrador = personagem. Enquanto “o pacto romanescos” tem dois aspectos: *prática patente da não-identidade* e *atestado de ficcionalidade*.

A partir da discussão acima, retornemos à nota de Clarice Lispector quanto à autobiografia. O problema pontuado pela escritora, a nosso ver, pode ser examinado sob duas terminologias: *romance* e *narrativa*. Segundo Lejeune (p. 27), a terminologia atual para *romance* “implica pacto romanesco, ao passo que *narrativa*, por ser indeterminada, é compatível com um pacto autobiográfico”. A crônica, por ser uma *narrativa*, ocupa certo espaço na autobiografia e, conseqüentemente, possui abertura para o pacto autobiográfico. Neste, conforme Lejeune (p. 30), “[...] o personagem não tem nome na narrativa, mas o autor declara-se idêntico ao narrador [...]”. Outro elemento fundamental ao entendimento desta questão é que biografia e autobiografia são textos *referenciais*. Ou seja, “eles se propõem fornecer informações a respeito de uma ‘realidade’ externa ao texto e a se submeter, portanto, à *verificação*. Seu objetivo não é apenas a verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro” (p. 36). Os textos referenciais comportam o *pacto referencial*. Este, na autobiografia, é coextensivo ao pacto autobiográfico, o que dificulta a dissociação de ambos, devido à coincidência da primeira pessoa no sujeito da enunciação e no enunciado. No caso da crônica, podemos considerar que a dificuldade em dissociar as categorias autor-narrador-personagem gire em torno da imbricação da *autobiografia*, *referencialidade* e o caráter híbrido do gênero.

Como observamos nesta seção, a formação leitora de Gilmar de Carvalho nos aponta questões instigantes ao proporcionar-nos percursos entre uma diversidade de textos, o que contribuiu para nossas reflexões que dialogam com sua obra ficcional. O escritor também estava atento às obras que eram publicadas naquele período e, sobretudo, aos textos críticos sobre literatura. Ao mesmo tempo, concedia entrevistas a periódicos locais, nas quais se posicionava a respeito dos próprios livros e de como sua obra estava situada no contexto da literatura brasileira, a partir do final da década de 1960. Quanto à obra de Clarice Lispector, a primeira leitura do escritor sobralense não foi apenas uma leitura inesquecível para sua vida, mas um dos pontos de partida para sua escrita ficcional.

### 3 GILMAR DE CARVALHO: A CRÔNICA AO SEU ESTILO

“[...] O cronista é um solitário com ânsia de comunicar-se. Para isso, utiliza-se literariamente desse meio vivo, insinuante, ágil, que é a crônica” (Coutinho, 1971, p. 123)<sup>241</sup>.

“[...] A crônica parece que se enrola em si mesma e se solta, voando como bolha de sabão, esfera leve e translúcida, irisada apenas pela luz interior do sujeito que a anima com o mais profundo de sua experiência humana” (Arrigucci Junior, 1987, p. 56)<sup>242</sup>.

“Ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas [...] sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão” (Candido, 1992, p. 14)<sup>243</sup>.

#### 3.1 Crônica: origens e transformação de um gênero complexo

Ao iniciarmos o estudo sobre a *crônica*, de imediato, surgem questionamentos para os quais não encontramos respostas concisas. Não pretendemos, nesta pesquisa, exaurir o tema, tampouco delimitar definições quanto ao termo, mas contribuir com os estudos que expandem debates em torno deste gênero com as conquistas de Gilmar de Carvalho.

Antonio Candido (1992, p. 13-14), em “A vida ao rés-do-chão”, célebre ensaio sobre o gênero, afirma que a crônica “[...] elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural”, por isso, na sua despreensão de ser um gênero maior, aproxima-se mais do cotidiano e do que é humano sem disfarces, isto é, sem “a pompa da linguagem” que mascara a realidade. No entanto, “a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas”, pois, ao ressignificar o circunstancial, “mostra nele uma grandeza, uma beleza ou singularidade insuspeita”.

Candido (p. 16) comenta algumas das características da crônica brasileira a partir de Machado de Assis, José de Alencar, João do Rio, Olavo Bilac, Francisco Otaviano e outros, ressaltando que cada cronista contribuiu para a transformação do gênero<sup>244</sup> que é “produto *sui generis*” do “jornalismo literário brasileiro”. Enquanto nas crônicas de Machado de Assis, José de Alencar e de Francisco Otaviano, por exemplo, há “o corte de artigo mais leve”, nas de Olavo Bilac é observado “um pouco do comentário antigo (*sic*) mas amplia a dose poética”. Por outro lado, nas de João do Rio, são notados “o humor e o sarcasmo”.

<sup>241</sup> COUTINHO, Afrânio. Ensaio e crônica. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). **A literatura no Brasil**. v. 6. 2. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1971. p. 105-128.

<sup>242</sup> ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. Fragmentos sobre a crônica. In: ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. **Enigma e comentário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

<sup>243</sup> CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO, Antonio. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 13-22.

<sup>244</sup> Antonio Candido (p. 17) afirma que “a crônica moderna se definiu e consolidou no Brasil na década de 1930, cultivado por um número crescente de escritores e jornalistas”.

Embora encontremos uma bibliografia que destaque as principais características da crônica como: brevidade, subjetividade, linguagem de fácil compreensão, entre outros elementos essenciais, estamos cientes de que sua condição genérica é um terreno movediço, pelo qual devemos caminhar sempre atentos, pois a *crônica* tem, além do cotidiano como matéria, outros fatores internos e externos ao gênero que contribuem com sua maleabilidade, o que enriquece também discussões quanto à sua fronteira com os demais gêneros literários e jornalísticos.

Esta aproximação, antes de tudo, leva-nos a refletir sobre o jornalismo em suas origens mais remotas, considerando vestígios que chegaram até nós através da literatura, da história, da antropologia, da etnografia e da geografia humana. Jorge Pedro Sousa (2011, p. 3-6)<sup>245</sup> afirma que não há consenso, entre os pesquisadores sobre o assunto, sobre quando e como surgiu o jornalismo, mas é possível considerar suas origens a partir dos “fenômenos pré-jornalísticos”, situados na Antiguidade Clássica. Na Idade Moderna, há uma série de fatores que contribuem para a retomada desses fenômenos, entre os quais estão: o Renascimento, o Iluminismo, a tipografia de Gutenberg, o surgimento da fábrica de papel e as transformações socioeconômicas (o capital, o empreendedorismo, a iniciativa privada, a alfabetização e outros fatores).

Antes de adentrar a gênese do jornalismo, Jorge Pedro o conceitua afirmando que o jornalismo tem como essência “[...] uma representação discursiva da vida humana na sua diversidade de vivências e ideias” (Sousa, 2011, p. 5). Deste modo, suas origens remontam aos tempos mais antigos, a partir do momento em que os seres humanos, por necessidade, começaram a “transmitir informações e novidades e a contar histórias”. As pinturas rupestres testemunham a vida cotidiana dos nossos ancestrais, embora, a estes mesmos registros, outras áreas do conhecimento possam atribuir interpretações diversas.

Com a dinâmica da sedentarização e da organização de povoados, observamos que ocorreram mudanças essenciais ao desenvolvimento do homem como, por exemplo, as trocas de bens, a escrita – provavelmente, aliada a interesses comerciais e administrativos – a unificação de várias cidades, contribuindo para a organização de cidades sob uma mesma liderança – como ocorreu na Mesopotâmia e na Suméria. São considerados ainda, como fatores marcantes para a evolução da humanidade, o cultivo das artes, da literatura, da filosofia, da retórica, do direito, o surgimento das “primeiras grandes religiões”, isto é, do Judaísmo, e, posteriormente, do Cristianismo. Mas, entre todos estes fatores, um dos maiores foi a invenção

---

<sup>245</sup> SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história breve do jornalismo no Ocidente**. 2011. Disponível em: <https://www.fepiam.am.gov.br/wp-content/uploads/2020/06/sousa-jorge-pedro-uma-historia-breve-do-jornalismo-no-ocidente.pdf>. Acesso em: 3 jun. 2024.

da escrita, pois, através dela o homem passou a transmitir “novidade e informação e preservar a memória histórica”. O florescimento “cultural, técnico, científico e cívico”<sup>246</sup>, no Ocidente, ocorre nas Antigas Grécia e Roma.

Uma possível gênese do jornalismo, segundo Jorge Pedro (p. 8-9), pode ser examinada a partir da estrutura das narrativas gregas, sobretudo, da *Iliada* e da *Odisseia*, poemas épicos atribuídos a Homero, entre os séculos IX e VIII a. C. Estas obras, possivelmente, têm como cenário uma guerra ocorrida entre gregos e troianos, conforme indicam os achados arqueológicos de escavações sobre a cidade de Tróia, embora, nas narrativas, os fatos não sejam tão visíveis devido à incrementação mítica, legendária e religiosa. Antes de ganharem a versão escrita, os poemas circulavam oralmente e, talvez, o propósito de quem os cantou ou de quem os escreveu tenha sido não o de contar histórias verídicas “[...], mas, provavelmente, divulgar uma história, exaltando a intervenção dos deuses na vida humana, e entreter públicos” (p. 8).

Na *Iliada* e na *Odisseia* são encontrados “esquemas de narração e enunciação”, assim como os temas narrados são análogos aos do jornalismo contemporâneo, dando-nos indícios de que a estrutura dos gêneros jornalísticos tem como origem a “literatura oral”. Jorge Pedro destaca que na *Iliada* é encontrada a noção de *proto-lead* – antecessor do *lead*. Este é uma espécie de parágrafo-guia que indica um enunciado ao qual é dado maior importância, de modo que o leitor seja impactado desde o início da leitura. Este recurso é “[...] uma reinvenção, readaptação e aperfeiçoamento de uma estrutura literária e retórica ancestral para fomentar o interesse por uma história” (p. 8). O *proto-lead* pode ser identificado tanto na *Iliada* como na *Guerra de Alexandria* (séc. I. a. C), sendo esta última atribuída a Júlio César.

Jorge Pedro examina o “Canto I”, da *Iliada*, e identifica as seguintes aproximações com o jornalismo: estrutura da narrativa semelhante à da reportagem; narração exaustiva e término do relato com mais informações importantes da ação ou a presença de frase conclusiva relevante para a narrativa. No “Canto XII”, são identificados indícios da técnica da pirâmide invertida, recurso que auxilia os jornalistas atuais a organizarem a estrutura da notícia. Isto nos esclarece que a *técnica* da pirâmide invertida não é “[...] uma importação simples de um modelo enunciativo da linguagem e da retórica”, mas “uma *técnica profissional*”, aperfeiçoada pelos jornalistas, sobretudo, por aqueles de agência e enfatiza que o mais importante é sabermos que não é “uma técnica sem memória” (Sousa, 2011, p. 11-12).

Na sequência, Jorge Pedro (p. 6) discute a relevância da historiografia para a gênese do jornalismo, o que nos sugere a possibilidade de ambos terem denominadores comuns. Os

---

<sup>246</sup> SOUSA, 2011, p. 6.

resumos historiográficos, escritos pelo historiador-cronista, sobre o cotidiano da vida dos reis e seus feitos notáveis, podem ser interpretados como “um dispositivo pré-jornalístico”, não havendo distinção entre o que o historiador e o cronista contavam ou relatavam. Atualmente, conforme Jorge Pedro, ambos podem ser diferenciados da seguinte maneira: o jornalista pode elaborar uma crônica sobre “a multifacetada vida quotidiana” e o historiador preocupa-se “[...] com a estruturação das fases da história e com o esclarecimento das grandes forças e conjunturas que determinam as causas e consequências dos acontecimentos” (Sousa, 2011, p. 20). Isto nos permite inferir que o jornalista cronista, ao escrever sobre as multifaces da vida cotidiana, está em contato também com o poético, o que nos proporciona algumas considerações acerca do jornalismo literário.

Alceu Amoroso Lima (1960, p. 18-23)<sup>247</sup> discute a possibilidade de jornalismo ser um gênero literário a partir das seguintes concepções para a literatura: a) o gênero literário é flexível e não um objeto puramente estético; b) a literatura é “arte da palavra” no sentido de que “ela faz dos meios um fim, mas sem excluir outros fins”, o que favorece sua liberdade criadora; c) literatura é “toda expressão verbal, falada e escrita”, se considerarmos como literatura todas as manifestações do pensamento humano”; d) “literatura é pois expressão do verbo”, mas nem toda e qualquer expressão verbal será literatura, da mesma forma que não se pode afirmar que “todo passo é dança”, mas que toda arte, neste sentido, “é uma transformação de um meio em um fim”. Quanto ao jornalismo: “é um meio de comunicação verbal”, logo está apto a fazer parte ou não do campo das letras, mas há que saber o modo como esse meio de comunicação é utilizado, pois, quando a palavra é empregada para alcançar apenas “um fim alheio, não será literatura”. Considerar o jornalismo como gênero literário não significa afirmar que seja puramente literário, mas que pode usar recursos literários quando emprega “a expressão verbal com ênfase nos meios de expressão”. Quando o jornalismo reduz a *palavra* a instrumento, para transmitir simplesmente uma mensagem, deixa de ser jornalismo para ser “apenas publicidade, ou propaganda, ou noticiário, ou anúncio”.

Conforme Alceu Amoroso (p. 33-37), o que ocorre na passagem de um gênero a outro é a diminuição do lirismo como representação em si. No que corresponde à prosa, descreve três tipos principais de gêneros: a ficção, a apreciação<sup>248</sup> e a comunicação. O primeiro é o mundo simbólico, mas, nem por isso, deixa de ter sua realidade própria. Nesta, “o artista é o grande

---

<sup>247</sup> LIMA, Alceu Amoroso. **O jornalismo como gênero literário**. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1960. (Ensaio, VIII)

<sup>248</sup> Este é o gênero no qual o autor concentra sua discussão no capítulo V por ser um dos pontos mais relevantes de seu ensaio. Os demais gêneros são discutidos brevemente no capítulo IV.

colaborador e concorrente de Deus”. No segundo tipo está o jornalismo. A apreciação é um gênero aberto à análise, à valorização, à meditação e ao discernimento acerca de pessoas, obras e “acontecimentos já existentes”. O terceiro tipo tem como finalidade levar uma mensagem ao outro e agir sobre este.

A apreciação do acontecimento, segundo Alceu Amoroso Lima (p. 40-42), é aprendida em três partes: a) apreciação de obras, ou Crítica – esta entendida como obra de arte, “recriação de uma forma alheia” e não como ciência; b) apreciação de pessoas, ou Biografia; c) apreciação de acontecimentos, ou Jornalismo. O autor reforça que os elementos justificadores para que o jornalismo seja um gênero literário são: uma arte verbal, uma arte verbal em prosa, uma prosa de apreciação e uma apreciação de acontecimentos. Por ser um meio verbal, no jornalismo, o que deve se destacar é “o modo de dizer” (o modo de expressão)<sup>249</sup>, pois este critério é essencial para que a palavra seja considerada arte ou não. No entanto, é necessário observar que, para ser jornalismo, a palavra não pode ser usada com fim “puramente estético”. Além disso, o que a define como jornalismo não é sua presença numa folha diária.

Para que apreendamos o significado do vocábulo *jornalismo*, Alceu Amoroso discute acerca de três sentidos, o que nos esclarece alguns equívocos quanto ao uso do termo. O primeiro é no sentido *lato* que considera jornalismo tudo o que está no jornal. “Tanto o poema do suplemento, como o telegrama serão jornalismo” (p. 43). Alceu Amoroso discorda desta assertiva porque a essência do jornalismo não repousa no veículo material ou no seu modo de impressão. O segundo é no sentido *figurado*, em que *jornalismo* é “uma qualificação pejorativa”, sendo sinônimo de “superficialidade, enciclopedismo, precipitação, ignorância vaidosa, pretensão à onisciência”. Esta concepção advém de *journalese*, termo criado pelos anglo-saxônicos para se referir à escrita e à fala apressadas sobre assuntos e temas. O terceiro sentido é o jornalismo propriamente dito, ao qual Alceu Amoroso dedica seu ensaio e apreende-o como “expressão verbal com ênfase nos meios de expressão”. O termo *jornalismo*, tanto no sentido *lato*, quanto no *figurado*, contribui para sua inadmissão no campo das letras e na atividade literária.

Outro ponto fundamental ao entendimento do que é jornalismo literário é o conceito de *acontecimentos*. Estes não devem ser entendidos apenas como “os grandes fatos históricos”. “Mas tudo que faz parte do cotidiano, da própria vida, tanto individual como social. É tudo “[...] enquanto acontecimento, enquanto ocorrência, enquanto ação, enquanto fato. O fato entra na

---

<sup>249</sup> Alceu Amoroso Lima (1960, p. 42) distingue o jornalismo da literatura ao afirmar: “[...] O que faz o gênero jornalístico não é o **meio** de expressão, é o **modo** de expressão. E a marca principal, como vimos, é de uma **apreciação** e não uma criação em si, sob a forma de ficção, de biografia ou de crítica” (grifos do autor).

literatura com o poema épico”<sup>250</sup>. Neste sentido, a discussão de Alceu Amoroso Lima converge com a de Jorge Pedro, quando este afirma que nas narrativas épicas estão as origens do jornalismo<sup>251</sup>.

Quanto à função do jornalista, Alceu Amoroso (p. 46) afirma que este “[...] visa, antes de tudo, informar o público, dar-lhe notícia do que se passa. [...] O jornalista é o homem da notícia”, ele noticia, mas não é noticiarista. Este, em contraposição ao jornalista é “telegrafista ou boateiro”, porque se afasta da finalidade primacial, isto é, informar e comunicar aos outros, mas informar não é simplesmente passar uma informação adiante. Por isso, “para informar, é preciso estar bem informado” (p. 47). Além disso, há diferença entre *informação* e *in-formação*. O primeiro significa “tradução intensiva do acontecimento ao Outro”, enquanto o segundo significa “desdobramento da informação”, “em formação do público”. O jornalista autêntico “informa para formar” (acresce a apreciação à notícia, orienta a opinião pública), prossegue na “finalidade in-formativa”. O comunicador da notícia se restringe à finalidade informativa.

As origens da função do jornalista e a do historiador nos remetem ainda às narrativas bíblicas do *Antigo Testamento*, especificamente, aos livros *I e II Crônicas*, o que nos proporciona refletir acerca dos nomes dos livros, qual a finalidade de terem sido escritos, em qual época e a autoria de tais obras. Estas observações contribuem com o nosso entendimento quanto à função do cronista, quando ainda não existiam os termos *historiador* e *jornalista* e a delimitação de suas atividades<sup>252</sup>.

Apesar de não haver uma data precisa, supõe-se que os mencionados livros bíblicos<sup>253</sup> tenham sido redigidos por volta de 520-400 a. C, após os israelitas retornarem do exílio na Babilônia. Quanto à sua autoria, a História e os estudos bíblicos<sup>254</sup> não asseguram, conclusivamente, que tenham sido escritos pelo sacerdote e escriba Esdras, por isso, alguns intérpretes atuais preferem denominar o autor de “o cronista”. Este, ao redigir a história, tem como base parte do *Pentateuco*, além dos livros *Samuel, Reis, Juizes, Rute, Salmos, Isaías*,

---

<sup>250</sup> LIMA, 1960, p. 44.

<sup>251</sup> Jorge Pedro não discute acerca do jornalismo literário.

<sup>252</sup> Questionamentos a partir do texto O primeiro livro das crônicas. **Bíblia de Estudo de Genebra**. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009, p. 526-529.

<sup>253</sup> O livro de *Crônicas*, no original, era um só livro, não estava dividido em duas partes como na *Bíblia*, conforme a introdução ao I Livro de Crônicas. O livro *Crônicas*, num primeiro momento, não tinha título. Seu nome, no hebraico tradicional, é traduzido como “os anais dos dias”. A especificação “Livro da História dos Reis de Judá”, em *I Reis* 14:29, remete aos mencionados anais, sendo estes a origem do título moderno *Crônicas*. Textos da *Septuaginta* mencionam o livro como “as coisas omitidas”. Deste modo, *Crônicas* complementam os livros *Samuel* e *Reis*. Jerônimo de Estridão, e posteriormente Lutero, os chamou de “a crônica de toda a história sagrada”. Introdução ao I Livro de Crônicas. **Bíblia de Estudo de Genebra**. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009. p. 526-527.

<sup>254</sup> Textos que introduzem os referidos livros na *Bíblia de Genebra*.

*Jeremias*, *Zacarias* e outras fontes desconhecidas, que são apenas mencionadas na *Bíblia*, como, por exemplo, o *Livro da História dos Reis de Judá e Israel* e “histórias do rei Davi”. Esses títulos nos indicam que um dos propósitos do cronista era o de escrever a história da monarquia<sup>255</sup>, sobretudo, a da linhagem de Davi. No livro *I Crônicas*, capítulos 1 ao 8, o cronista registrou a genealogia dos israelitas, desde Adão até a descendência de Jacó, antes do cativeiro na Babilônia. No capítulo 9, há a genealogia daqueles que regressaram do exílio: “Todo o Israel foi registrado por genealogias e inscrito no Livro dos Reis de Israel” (*I Crônicas* 9:1). A partir do capítulo 10, o propósito do cronista é destacar o reinado de Davi, descendente da tribo de Judá, assim como a organização dos sacerdotes e levitas. Em *II Crônicas*, a ênfase é dada ao reinado de Salomão e de sua descendência.

Apesar de o cronista recorrer às fontes do passado, ele as reescreve com a intenção de não apenas registrar algum detalhe, isto é, “as coisas omitidas”, mas levar, a partir dos eventos de outrora, uma mensagem de esperança aos seus contemporâneos, no contexto pós-exílio, admoestando-os à unificação, a um novo reinado e à reconstrução do Templo de Jerusalém. Podemos interpretar sua intenção como a de um “historiador-cronista”, termo mencionado por Jorge Pedro (p. 20), uma vez que o autor das *Crônicas* narra feitos importantes nos reinados de Davi, Salomão e dos posteriores deste último. Por outro lado, é possível identificarmos resquícios do cronista bíblico, no cronista atual, se considerarmos, daquele, sensibilidade, capacidade de observar os acontecimentos, os quais podem ser interpretados como motivadores de escrita, embora, a verdade histórica não prevaleça. As narrativas bíblicas não são puramente historiográficas, segundo Jorge Pedro (p. 22-23), pois fundem o lendário, o mítico e o religioso, fatores que contribuem para reforçar a “fé no Deus hebraico, mostrando a intervenção divina na história humana”, ao mesmo tempo que justificam a existência e o modo de vida dos hebreus<sup>256</sup>. Segundo lemos em *I e II Crônicas*, há exaltação, respectivamente, dos reinados de Davi e Salomão, os quais fazem parte de uma descendência escolhida por Deus, exemplos de que a prosperidade de seus reinos é consequência da obediência que ambos e seus antepassados tiveram nEle. Embora os monarcas tenham cometido erros, isso não prevalece ante a contrição. O reconhecimento do erro, sobretudo, o arrependimento verdadeiro, proporcionam aos reis a misericórdia e a bondade de seu Deus. Este restitui-lhes a paz e a prosperidade aos seus reinos.

---

<sup>255</sup> Segundo “O primeiro livro das crônicas”, as motivações que levaram o cronista a escrever o livro foram históricas e teológicas. A partir dos textos, observa-se que sua intenção era “fornecer aos leitores um registro histórico confiável. No entanto, ele não se ateve a oferecer informações sobre o passado; também escreveu com o intuito de transmitir uma mensagem teológica relevante” (p. 527).

<sup>256</sup> Na *Bíblia*, as narrativas fundacionais estão inseridas, principalmente, nos primeiros livros do *Antigo Testamento*.

Jorge Pedro (p. 23-24) afirma que a “historiografia mais factual”, isto é, “afastada das lendas, da religião e dos mitos, elaborada com intenção de verdade”, tem como marco a antiga cultura grega. É a partir da historiografia do século V a. C que há “alteração da forma de narrar e fixar para a posteridade os acontecimentos relevantes do passado e do presente” (p. 23), o que contribuiu com a origem e a ampliação do jornalismo moderno e contemporâneo. Tucídides<sup>257</sup> e Xenofonte são exemplos de autores que escreveram acerca de fatos históricos sem fundir mito, lenda e religião<sup>258</sup>. Os gregos criaram também as *Efemérides*, “registros dos grandes acontecimentos da pátria” que, simultaneamente, preservavam os fatos históricos e divulgavam as novidades entre as cidades-estados.

Assim como a Grécia, Roma também cultivou as artes, a filosofia, a retórica e a política. A escrita exerce papel fundamental no desenvolvimento social, político, econômico, dentro e fora da *urbe*, e é através dela que o Império se expande e demonstra seu poder. As *Actae Diurnae*<sup>259</sup> eram registros redigidos a partir de informações sobre política e outros assuntos, colhidos por magistrados, escravos e funcionários públicos. As *Actas Diurnas*, depois de redigidas, eram afixadas nas *tabulae publicae* em espaços públicos. A partir da versão oficial, os registros passavam por reprodução<sup>260</sup>, isto é, copiadas manualmente, para outros suportes. As *Actas* eram o meio pelo qual as informações e as notícias circulavam entre as cidades-estados romanas. Os seus conteúdos e o modo como eram realizadas possuem semelhanças com o jornalismo contemporâneo, entre os quais se destacam: periodicidade, conteúdos variados e de caráter informativo<sup>261</sup>, propagação da informação, poder de alcance, atividade realizada por pessoas específicas, variedade de suporte e iniciativa estatal ou privada.

<sup>257</sup> Foi o primeiro a analisar, com nitidez, as reais motivações dos eventos históricos. A partir dele, a historiografia se desvencilha dos mitos, das lendas e da religião.

<sup>258</sup> Jorge Pedro (p. 24) afirma que Heródoto, considerado por Cícero como “o pai da história”, é o primeiro historiador que busca narrar, com mais fidelidade, os acontecimentos. Mas, ao recorrer a fontes contaminadas de mitos e lendas, submeteu sua versão da história aos exageros e à inexatidão.

<sup>259</sup> Segundo Jorge Pedro (p. 34-43), as *Atas Diurnas* também eram conhecidas por “*Actas Públicas* ou *Diurnálias*”. Apesar de não sabermos a data exata de quando surgiram, supõe-se que tenha sido no século II a. C., e desaparecido em 330 d. C. Além das *Actas Diurnas*, havia ainda as *Actas do Senado*, de natureza administrativa, que eram confidenciais. Júlio César as tornou públicas por volta de 59 a. C. Existiram outros registros, como as *Acta Populi* e os *Annali*, os quais foram, provavelmente, absorvidos pelas *Actas Diurnas*. As *Acta Civilia* e *Acta Militaria* eram de conteúdos específicos. A primeira continha registros de “nascimentos, mortes, casamentos, divórcios”, enquanto a segunda registrava os nomes e informações dos homens que incorporavam as Legiões. Imperadores, famílias e personalidades importantes também tinham suas *Actas*, nas quais eram registrados seus feitos notáveis.

<sup>260</sup> As *Actas* eram reproduzidas por escribas, funcionários públicos das oficinas do estado e das oficinas privadas. No entanto, havia reproduções não oficiais, as quais alteravam o conteúdo das originais, e tinham como finalidade a venda de informação.

<sup>261</sup> Jorge Pedro (p. 39) afirma que o conteúdo das *Actas Diurnas* era variado: “[...] integravam notícias dos decretos senatoriais e imperiais; dos nascimentos, casamentos e mortes das personalidades notáveis; das audiências concedidas pelo Imperador ou outros membros da família imperial; dos actos públicos dos imperadores e magistrados; dos funerais; dos processos judiciais; das batalhas travadas pelas legiões; das nomeações e eleições

Carlos Rizzini, em *O jornalismo antes da tipografia* (1977, p. 4-5)<sup>262</sup>, considera as *Atas Diurnas* como os mais antigos parentes do jornal, mas destaca que, na linguagem romana, *publicar* não denotava levar alguma coisa ao “conhecimento do público”, mas deixá-la afixada “em lugar onde pudesse ser facilmente lida”, isto é, era simplesmente exposta, não havia informação em movimento, uma das principais características do jornalismo. Embora, houvesse escasso movimento e traslado de informação, devido ao aumento e à frequência dos textos dentro e fora da metrópole, por meio das cópias particulares, “[...] pode-se, pois, afirmar que, possuindo jornais, os romanos não conheceram o jornalismo” (Rizzini, 1977, p. 6).

Durante a Idade Média, entre os séculos V e XV, a Europa vivenciou uma série de fatores que alteram sua estrutura social, política e econômica, entre os quais se destacam: a) o surgimento do sistema feudal, a fuga da população das cidades para o campo – devido às invasões bárbaras; b) o declínio do comércio; c) a mudança do ensino para um modelo com base na fé, que contrariava os fundamentos da razão, a hegemonia da Igreja Católica; d) o movimento das Cruzadas; e) as viagens de Marco Polo; f) as guerras por conquistas territoriais e por sucessão de trono. Esta conjuntura diminuiu a importância da cultura escrita na troca de informações, ganhando notoriedade a comunicação oral. No entanto, as crônicas, as cartas e os relatos de viagens levavam notícias, comentários e informações aos lugares mais distantes, embora destinadas a um grupo privilegiado, como monges, diplomatas, mercadores e outras personalidades. Jorge Pedro (p. 45) afirma que as crônicas são “herdeiras dos *Annali* romanos, mantendo vários dos cânones expressivos e dos temas fixados na antiguidade clássica. Os cronistas registravam, essencialmente, os acontecimentos protagonizados por nobres e monarcas”. Mas alguns cronistas medievais possuíam natureza mais reportativa e historiográfica. Enquanto alguns descreviam os acontecimentos, outros engrandeciam a figura do senhor a quem serviam. Devido às finalidades tanto de informar, quanto de noticiar, as crônicas, as cartas e os relatos de viagens, do período medieval, convergem com a do jornalismo contemporâneo e são interpretadas como fenômenos pré-jornalísticos.

Carlos Rizzini<sup>263</sup> aponta os seguintes fatores que contribuíram ao regresso do verbalismo na Idade Média: o modo de vida feudal, cercado por muralhas, o que particularizava a vida ao espaço do feudo, “a mistura dos idiomas, a credice, o retrocesso das conquistas materiais, as invencíveis distâncias”, a ignorância que se agravava mais ainda devido aos altos

---

de indivíduos para cargos públicos; dos acontecimentos ocorridos nos municípios e colônias romanas; dos combates dos gladiadores; de julgamentos e execuções e respectivas listas de executados, etc.”.

<sup>262</sup> RIZZINI, Carlos. **O jornalismo antes da tipografia**. Companhia Editora Nacional: São Paulo, 1977.

<sup>263</sup> RIZZINI, 1977, p. 11-15.

custos do papiro importado do Egito, fatores que “impossibilitaram a sobrevivência da cultura clássica e dos costumes romanos”. É neste contexto que os meios de informação oral, como “os romances, as canções e as sirventes medievais” se destacaram e podem ser considerados “o prenúncio do periodismo, uma forma embrionária da informação em movimento”. Outro destaque são os jograis que levavam, junto com o repertório de canções, notícias acrescidas de “maledicência e crítica”. Desta forma, as notícias eram contadas sob nova roupagem, eram “o eco dos acontecimentos”; numa palavra, a “opinião”.

Embora as formas de comunicação oral tenham ganhado mais espaço durante a Idade Média, Jorge Pedro (p. 56) afirma que as crônicas, as cartas, os relatos de viagens subsistiram à oralidade e chegaram ao período renascentista (1350-1550). Durante o Renascimento, a sociedade e a cultura europeias passaram por transformações relevantes como: a expansão do comércio e o destaque da burguesia, as bases do capitalismo ocidental, o crescimento das cidades, a fundação das primeiras universidades, o desenvolvimento da indústria do papel, sobreposição da escrita ante a oralidade, o cultivo das artes e do conhecimento. Neste período de florescimento cultural e social, surgem as correntes favoráveis à reforma da Igreja Católica. Mas, por outro lado, há o direcionamento para o regime absolutista fundamentado no direito divino.

Jacques Le Goff, em *Os intelectuais na Idade Média* (1984)<sup>264</sup>, apresenta-nos um panorama da vida intelectual no Ocidente durante os séculos XII e XIII, proporcionando-nos um novo olhar sobre a Idade Média. Ao contrário do que costumamos ouvir e ler em manuais escolares e até mesmo em livros de História, o período erroneamente denominado de “Idade das Trevas”, não é do avanço da ignorância ou do apagamento da razão no Ocidente. Principalmente, nos séculos XII e XIII, ocorrem etapas fundamentais que irão contribuir com o desenvolvimento político, social e econômico dos séculos subsequentes.

Le Goff (1984, p. 11-13) afirma que, talvez, os embriões das cidades no Ocidente tenham surgido nos séculos IX ou X. Entretanto, o desenvolvimento dos espaços urbanos ocorre a partir do século XII. Paralelamente a este acontecimento, ocorre o “nascimento do intelectual”. O século XII é uma preparação para o século XIII, o qual, segundo Le Goff (p. 69), será o século das universidades. Entretanto, no século XII, os primeiros intelectuais se opõem ao monopólio do conhecimento pela Igreja Católica.

No contexto das Cruzadas, no qual a cristandade ocidental guerreia contra a força islâmica, são raros os manuscritos que circulam. Porém, Itália e Espanha se destacam ao

---

<sup>264</sup> LE GOFF, Jacques. **Os intelectuais na Idade Média**. Tradução de Margarida Sérulo Correia. Revisão de Antônio Martinho. 2. ed. Lisboa: Gradiva, 1984. (Construir o Passado, 3)

acolherem manuscritos orientais. Mesmo em situação de guerra, houve troca cultural entre cristãos e árabes.

À medida que a língua grega perde espaço, o latim passa a ser a língua científica. Os tradutores, segundo Le Goff (p. 20), são os pioneiros do renascimento cultural na Idade Média. Obras gregas e árabes são traduzidas ao latim. O contato entre cristãos, muçumanos e judeus contribui para o florescimento cultural no Ocidente. Pedro (1092-1156), o Venerável, teólogo francês, é um dos que defende o combate aos muçumanos não no campo militar, mas através do conhecimento. Seria necessário conhecer a doutrina muçumana para combatê-la. A única forma de fazê-lo seria traduzir o *Corão* ao latim. A tradução de obras árabes contribui não somente com o desenvolvimento da Medicina e da Álgebra ocidental, mas com o vocabulário do comércio. A influência árabe na Espanha e na Itália atrai a atenção de estudiosos que se deslocam àquelas regiões em busca de conhecimento. Por outro lado, a França é uma das principais herdeiras da cultura greco-latina. Jacques Le Goff afirma que Paris se distancia do ensino teológico, adota a filosofia aristotélica e “[...] faz triunfar as capacidades racionais do espírito: a dialética”<sup>265</sup>.

No contexto da Europa medieval do século XII, surgem os Goliardos, “*uma espécie de intelligenzia urbana*”<sup>266</sup>, grupos de estudantes pobres, sem domicílio, que se opõem ao feudalismo. São considerados, pelos “espíritos tradicionais”, como “a vagabundagem intelectual”<sup>267</sup>, jograis ou bobos. São aventureiros intelectuais que não disfrutam do mecenato, “[...] Sonham com um mecenas generoso, uma renda eclesiástica gorda, uma vida larga e feliz. Parecem querer, sobretudo, tornar-se os novos beneficiários da ordem social”<sup>268</sup>. Apesar de sua importância, os Goliardos ficaram às “margens do movimento intelectual”<sup>269</sup>. A crítica destrutiva que realizavam acabou por extingui-los, no século XIII, quando são fundadas as primeiras universidades na Europa.

Outro destaque comentado por Jacques Le Goff (p. 54-59) são o naturalismo e o humanismo de Bernardo de Chartres (1130-1160), filósofo francês, que acreditava na onipotência da Natureza, de que esta era uma fonte inesgotável de recursos, mas também era o Cosmos organizado e racional. O humanismo de Chartres defendia que o homem era o centro da criação, um ser racional, a junção de fé e razão.

---

<sup>265</sup> LE GOFF, 1984, p. 25.

<sup>266</sup> LE GOFF, 1984, p. 28.

<sup>267</sup> LE GOFF, 1984, p. 29.

<sup>268</sup> LE GOFF, 1984, p. 30.

<sup>269</sup> LE GOFF, 1984, p. 38.

A percepção de que o homem é a miniatura do universo é também uma percepção de intelectuais do século XII. O homem é um microcosmo que está “no centro do universo que ele próprio reproduz”<sup>270</sup>, ideia que será desenvolvida pela arte renascentista do século XV, do gosto estético pelas formas e pelo amor às “proporções verdadeiras”.

Le Goff comenta ainda sobre a reabilitação do trabalho pela Igreja Católica que, outrora, ela mesma havia desprezado<sup>271</sup>. Os trabalhadores dos campos, os artesãos e outros tipos de operários são absolvidos e suas profissões são valorizadas como essenciais à vida humana, por isso, passam a ser ensinadas junto à dialética, à física e à ética.

O século XIII será o século da criação das universidades<sup>272</sup> e da construção das catedrais góticas. As universidades são administradas por clérigos e “o ensino é função eclesiástica”<sup>273</sup>. Le Goff afirma que, em 1213, em Paris, o *chanceler*, nova denominação para o antigo *inspetor*, pessoa a quem o bispo atribuía a responsabilidade de ensinar, perde o direito de lecionar. Os mestres das universidades passam a ensinar e a serem os chefes oficiais das instituições, o que favorece a crise entre as corporações universitárias e as abadias. Além disto, surgem ainda crises entre os poderes laico e real. Este tenta “apoderar-se das corporações que traziam riqueza e prestígio ao reino”<sup>274</sup>, resultando em confrontos violentos entre a polícia real e os estudantes em Oxford e na França. As universidades reagem entrando em greve.

Na luta por sua independência, as instituições enfrentam ainda a burguesia insatisfeita com a população universitária por ter seu poderio econômico limitado, uma vez que os estudantes a faz “tabelar as rendas”, impor “preços máximos para as mercadorias” e “a respeitar a justiça nas transações comerciais”<sup>275</sup>. A rivalidade entre burgueses e estudantes resulta em enforcamento de dois estudantes em 1209, em Oxford. Em Bolonha, também há conflito entre burgueses e a Universidade e desta com o imperador Frederico I.

As universidades resistem. Os poderes eclesiástico e civil as reconhecem como importantes para os seus projetos econômicos e administrativos. O Papado torna-se aliado dos universitários em Paris. Celestino III, em 1194, assegura “privilégios à corporação”. Inocêncio III e Gregório IX, por sua vez, dão autonomia às instituições. Em Oxford, o Papado apoia os universitários, limitando os poderes da realeza. Em Bolonha, a Igreja impede os burgueses de atingirem as universidades. No entanto, o apoio do Papado tem um preço: subjugar as

---

<sup>270</sup> LE GOFF, 1984, p. 60.

<sup>271</sup> LE GOFF, 1984, p. 60-62.

<sup>272</sup> Universidades de Oxford, Bolonha e Paris são mencionadas como as mais antigas da Europa.

<sup>273</sup> LE GOFF, 1984, p. 70.

<sup>274</sup> LE GOFF, 1984, p. 71.

<sup>275</sup> LE GOFF, 1984, p. 72.

instituições aos ensinamentos da Igreja. Jacques Le Goff afirma que “[...] Os intelectuais do Ocidente vão tornar-se, em certa medida, mas inevitavelmente, agentes pontifícios”<sup>276</sup>.

No século XIII, também há definição dos utensílios usados em sala de aula como, por exemplo, recipiente de tinta, régua, prumo, mesa, palmatória, quadro preto, giz, raspador de pedra-pomes, o livro entre outros. O livro passa a ser essencial na vida universitária. Com esta mudança, há também avanços na técnica da escrita, da produção de livros e de novos formatos. O livro adquire formato menor a fim de facilitar o seu manuseio. Para Le Goff, esta foi a primeira revolução do livro, pois “[...] deixa de ser um objeto de luxo para passar a ser um instrumento. É um nascimento, mais do que um renascimento, enquanto se espera pela imprensa”. Antes desta, o livro “torna-se um produto industrial e um objeto comercial”<sup>277</sup>, através da atividade dos copistas. Isto comprova a difusão da leitura e da escrita na Idade Média, antes do advento da imprensa de Gutenberg.

No século XV, há o desenvolvimento da indústria do papel, como afirma Jorge Pedro (p. 56), o que favorece o sistema tipográfico de Gutenberg, entre 1444-1456, tendo como marco a impressão da *Bíblia* de quarenta e duas linhas. As crônicas, as cartas (informativas, noticiosas, pessoais, institucionais) e os relatos de viagens ganham propulsão durante o Renascimento. As crônicas, por sua vez, contribuem, nos séculos seguintes, “para a fixação de padrões” da “enunciação jornalística”<sup>278</sup>. É neste período que surgem os almanaques populares, as *folhas volantes*<sup>279</sup>, os *livros e opúsculos noticiosos*<sup>280</sup>. A diversidade de temas era pretexto para que os editores-tipógrafos publicassem as folhas volantes. “O jornalismo configurava-se, assim, como a actividade de contar histórias sobre a vida cotidiana” (Sousa, 2011, p. 72).

---

<sup>276</sup> LE GOFF, 1984, p. 75.

<sup>277</sup> LE GOFF, 1984, p. 90.

<sup>278</sup> SOUSA, 2011, p. 56.

<sup>279</sup> Jorge Pedro (p. 58-67) afirma que as *folhas volantes*, também chamadas de *ocasionais* ou *avulsas*, *folhas noticiosas* ou *relações*, são consideradas fenômenos *pré-jornalísticos* do Renascimento. As *folhas volantes*, possivelmente, surgiram em Gênova e em Veneza (Itália). Entretanto, a mais antiga foi editada em Bolonha, em 1470, na qual é relatada a queda de Constantinopla e do Império Romano do Oriente. As folhas noticiosas espalharam-se pela Europa e “perduraram até o século XIX”. Tinham, geralmente, uma única folha com dimensões de 15x20 cm, mas podiam variar em até oito, vinte ou mais. Nelas era inserida apenas uma notícia, mas, em alguns casos, continham uma variedade: “notícias sérias”, “notícias populares” e “sensacionalistas”, que podiam ser escritas em prosa ou em verso. Algumas eram escritas em latim, visando maior circulação. Na primeira página, havia o título da notícia, local e data da impressão, algumas continham ilustrações em xilografia. Quando em maior quantidade de páginas, eram encadernadas, em forma de livros. As folhas volantes eram bem aceitas por todos os públicos: burguesia, letrados, acadêmicos e analfabetos. Estes últimos pagavam para ouvir as notícias das folhas volantes.

<sup>280</sup> Segundo Jorge Pedro (p. 73), os *livros e opúsculos noticiosos* são considerados os primórdios dos *anuários noticiosos* e do jornalismo atual. Possuíam mais páginas, diversidade de informação, notícia, periodicidade do que as *folhas volantes*. A tradição dos livros noticiosos pode ser atribuída ao austríaco Michael von Aitzinger, entre 1587 e 1598, que “[...] publicou semestralmente uma compilação resumida das principais notícias com valor histórico surgidas nas folhas volantes que chegavam à sua mão”. Esses livros eram “vendidos nas feiras bibliográficas, em particular na de Frankfurt”. A publicação dos livros noticiosos perdurou até o século XIX.

Eduardo Portella (1977, p. 81-82)<sup>281</sup>, ao discutir as características da crônica, afirma que a “ambiguidade” é uma de suas características mais marcantes “[...] que dificulta a sua caracterização como gênero literário autônomo”. Este também é um dos motivos que a levam a aproximar-se de outros gêneros como, por exemplo, o *conto* e o *poema em prosa*, mas é possível a crônica se “desvirtuar” em ensaio<sup>282</sup>, quando ambos convergem “[...] em muitos dos seus aspectos definidores”, o que dificulta “[...] uma separação radical entre crônica e ensaio”, sendo necessário recorrer “ao frágil dado quantitativo: o ensaio é longo; a crônica curta”.

Para melhor entendermos a tênue fronteira do *ensaio* com a *crônica*, é necessário que o diferenciemos em seu significado original. Afrânio Coutinho (1971, p. 105-106)<sup>283</sup> afirma que *ensaio*<sup>284</sup> é uma palavra nova para designar uma prática antiga, de influência filosófica, tendo, como ancestrais, pensadores gregos e romanos como Sócrates, Platão, Teofrasto, Cícero, Sêneca, Plutarco, Plínio, Marco Aurélio e outros, além de textos bíblicos do *Antigo* e do *Novo Testamentos*. Entretanto, é atribuído a Michel de Montaigne (1533-1592) o *ensaio* moderno, tendo como marco a publicação dos *Essais*<sup>285</sup>, dos quais os ingleses adotaram e adaptaram o modelo, elevando-o “às mais nobres expressões”<sup>286</sup>. Montaigne<sup>287</sup>, na introdução de seus ensaios, esclarece ao leitor o objetivo de escrevê-los: escrever para si mesmo e para algumas pessoas íntimas, sem preocupações com o interesse da posteridade. Sua finalidade era deixar vivos “alguns traços de [seu] caráter e de [suas] ideias” aos amigos. Os ensaios são uma pintura de sua personalidade e dos seus defeitos<sup>288</sup>.

<sup>281</sup> PORTELLA, Eduardo. A cidade e a Letra. In: PORTELLA, Eduardo. **Dimensões I: o livro e a perspectiva crítica literária**. 3. ed. rev. e diminuída. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: INL, 1977. p. 81-87.

<sup>282</sup> Portela se refere ao ensaio conforme o uso brasileiro e não o inglês.

<sup>283</sup> COUTINHO, Afrânio. Ensaio e crônica. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). **A literatura no Brasil**. 2. ed. v. 6. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A., 1971.

<sup>284</sup> Segundo Afrânio Coutinho (1971, p. 106) originalmente, *ensaio* significava “tentativa, inacabamento, experiência; dissertação curta e não metódica, sem acabamento sobre assuntos variados em tom íntimo, coloquial, familiar”.

<sup>285</sup> Segundo consta da página da Editora 34, os *Ensaio*s de Montaigne foram publicados entre 1580 (Livros I e II) e 1588 (Livro III). Informações consultadas no site da Editora 34. Disponível em:

<https://www.editora34.com.br/detalhe.asp?id=928&busca=ensaios>. Acesso em: 12 out. 2024.

<sup>286</sup> COUTINHO, 1971, p. 106.

<sup>287</sup> MONTAIGNE, Michel de. **Ensaios. Tradução de Sérgio Milliet. 1. ed. Porto Alegre: Abril, 1972.**

<sup>288</sup> Marilena Chauí afirma que os *Ensaio*s de Montaigne “resultaram também do costume de anotar as obras lidas quando”, inclusive, as de Sêneca e Plutarco, dos quais era leitor assíduo. Na obra de Montaigne há reflexões acerca de características contraditórias no contexto de transição do sistema feudal para o início do capitalismo que abarcam mudanças econômicas, sociais, políticas e filosóficas. Chauí destaca que há destruição das formas de pensamento vigentes na Idade Média [...] para estruturas de pensar diametralmente opostas ao teocentrismo medieval” (p. XII). Isto significa que o homem é colocado como “centro e objetivo da indagação racional”. Outra característica contraditória é a Reforma Protestante, encabeçada por Lutero e, na França, liderada por Calvino, que, por um lado, opôs-se aos papas e à doutrina da Igreja Católica, mas, por outro, estava vinculada aos interesses “do capitalismo nascente”. Embora sejam características contraditórias, essas tensões, sob o ponto de vista “intelectual e da sensibilidade”, foram um processo unitário, ao qual Montaigne se refere, em seus ensaios, através de “meias palavras e alusão [...] temendo levantar suspeitas e gerar perseguições” (p. XII). Seus argumentos de

Coutinho (p. 106) declara que a essência do ensaio está na relação da palavra falada com a “locução oral”, o que o aproxima “[...] da maneira oral ou do pensamento que é captado no próprio ato e momento de pensar, [...] é um breve discurso, compacto, um compêndio de experiência e observação” que expressa os sentimentos do artista sem artifício intermediário. O ensaio, no sentido tradicional, é uma composição breve em prosa – mas também há ocorrências em verso – que busca “[...] ou experimenta interpretar a realidade à custa de uma exposição das reações pessoais do artista em face de um ou vários assuntos de sua experiência ou recordações” (p. 106). Esta forma literária é livre, flexível, individual e interpretativa, permitindo maior abertura ao assunto abordado e à maneira como o expõe. O ensaio pode recorrer a diferentes tipologias como a *narração*, a *descrição*, a *exposição*, a *argumentação* e apresentar-se através da carta, do sermão, do monólogo, do diálogo e da crônica jornalística, conforme a apreendemos no Brasil.

Afrânio Coutinho<sup>289</sup> explica que o ensaio, quanto ao assunto e à maneira, sob o modelo inglês, varia em *informal* pessoais ou *familiar*, um “grupo de ensaios irregulares” que não têm uma estrutura clara, mas exprimem, em linguagem coloquial ou familiar, impressões ou reações pessoais sobre pessoas, fatos, coisas, paisagens, viagens, leituras, recordações, a vida e o mundo. Este tipo se ramifica em de *impressão*, quando se refere às realizações de si mesmo ou outras pessoas; *pessoal*, quando se concentra na personalidade do autor; de *personagens*, quando é relativo a outras pessoas; *descritivo*, voltado para cenas naturais e artificiais; e de *apreciação*, quando direcionado às realizações humanas<sup>290</sup>.

Massaud Moisés (1983, p. 250-251)<sup>291</sup>, por sua vez, discorda de que a crônica tenha parentesco com o ensaio informal. Para este autor, as semelhanças entre os dois gêneros são “[...] apenas quanto ao impulso de origem ou na sua mecânica geratriz; mas depois se afastam”. Apesar de ambos terem como característica a liberdade e a subjetividade, no ensaio predomina a intenção de perenidade e de persuasão do leitor. Por isso, é escrito para ser publicado em livro ou revista especializada. Por outro lado, a crônica rechaça a intencionalidade de ser perene,

---

homem renascentista, segundo Marilena Chauí, têm base no ceticismo greco-romano, embora “numa experiência pessoal e social muito diferente”. A autora afirma que dúvidas e interrogações estão presentes em quase todos os *Ensaio*s de Montaigne. Entretanto estas são dominantes, de forma mais organizada, na *Apologia de Raymond Sebond*, quando, aparentemente, concorda com as ideias do teólogo catalão, mas “[...] desfere-lhe o mais rude golpe que um racionalista poderia receber; estabelece que a razão não é capaz de provar o que quer que seja” (p. XIV). Desta forma, Montaigne dissolve a base argumentativa de *Teologia Natural*, que tentava unir de modo isento de contradições “as verdades da revelação cristã e as da razão humana” (p. XIII). MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**s. Tradução de Sérgio Milliet. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Coleção Os Pensadores, 18)

<sup>289</sup> COUTINHO, 1971, p. 107.

<sup>290</sup> Observemos que o *ensaio* informal de apreciação, conforme discute Afrânio Coutinho, é semelhante ao que Alceu Amoroso Lima apreende como prosa do tipo de *apreciação*, na qual se insere o jornalismo literário.

<sup>291</sup> MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 1983.

“[...] embora procure vencer a efemeridade do jornal” ou da revista, depende da efemeridade do cotidiano para existir “[...] e/ou da memória do escritor”. Neste sentido, a crônica pode também registrar a variação emocional do cronista.

No Brasil, assim como na França, o significado de *ensaio* é sinônimo de *estudo* e de *crítica* em diversas áreas do conhecimento, geralmente, publicados em livros e revistas especializados, no sentido do segundo tipo de *ensaio* inglês, denominado *formal*. O *ensaio informal* foi substituído, no Brasil, pelo termo *crônica*. Coutinho acrescenta: “Em inglês, francês, espanhol, italiano, a palavra só tem este sentido: *crônica é um gênero histórico*”<sup>292</sup>. E quem escrevia crônica era “croniqueiro” e “cronista”.

Massaud Moisés (1983, p. 247-248), ao discutir as características da crônica, contrapondo-a à matéria jornalística, afirma que a diferença entre ambas ocorre quando a crônica não tem como objetivo a mera informação, apesar de nutrir-se da realidade e do cotidiano. Quando há propensão de identificar-se com a matéria jornalística, a crônica terá caducidade precoce. O atemporal subsiste quando há mesclagem do literário com o jornalístico. O cronista não tem pretensão de ser repórter, mas “[...] desentranhar do acontecimento sua porção imanente de fantasia”. No entanto, há uma singularidade que marca sua escrita: reagir imediatamente ao acontecimento e isto contribui para que o tempo “[...] não lhe filtre as impurezas ou lhe confira as dimensões do mito”<sup>293</sup>.

No que diz respeito aos tipos fundamentais da crônica, Massaud Moisés reconhece apenas dois: a *crônica-poesia* e a *crônica conto*. Para isto, o caráter literário deve sobressair na crônica, “conforme se acentue o aspecto narrativo ou o contemplativo”<sup>294</sup>. Moisés não considera o debate de ideias como um tipo de crônica, mas “[...] prosa doutrinária em forma de artigo de jornal, como poderia ser de revista ou capítulo de livro” (p. 250). O mesmo autor ressalta que a crônica não deve ser confundida com matéria jornalística desprovida de relatos ou fatos verídicos. Se assim fosse, os textos publicados no jornal, que não se atêm à veracidade, seriam todos crônicas. Mas a crônica não é identificada apenas por distanciar-se da verdade. É necessário que o seu valor metafórico – principal elemento que difere o poético da linguagem referencial –, a sensação e a emoção sejam reconhecidas. Se a ideia se impõe a estes aspectos, não é Literatura, mas prosa didática.

O posicionamento de Massaud Moisés, em relação à crônica ensaística, é contrário ao de Eduardo Portella, quando este discute que a crônica *Dez anos*, de Gustavo Corção, é uma

---

<sup>292</sup> COUTINHO, 1971, p. 111-112.

<sup>293</sup> COUTINHO, 1971, p. 247.

<sup>294</sup> MOISÉS, 1983, p. 250.

crônica desvirtuada em ensaio<sup>295</sup>. Para M. Moisés<sup>296</sup>, não há possibilidade do texto de Corção ser crônica ensaística, pois o que prevalece é “o caráter obsessivamente doutrinário” do ensaio. Não é porque um texto é publicado em jornal que terá a “auréola” de crônica. Mesmo que o vocábulo *crônica* seja tomado em sua “máxima extensão”, isto contribuiria para o esvaziamento do seu “conteúdo semântico”. Em contrapartida, Portella, em “A cidade e a letra”, afirma que o ensaio é o gênero que mais adentra às fronteiras da crônica, “o mais ostensivamente hostil à própria índole da crônica. Não somente à índole, como também à estrutura da crônica”<sup>297</sup>.

Afrânio Coutinho, da mesma forma que Eduardo Portella, considera a possibilidade da crônica ensaística. Ao se referir ao estilo de algumas das crônicas de Olavo Bilac (1865-1918), reconhece que há renovação no gênero quando o cronista introduz comentários em fato, ideia ou acontecimento, dando àquelas feições de ensaio<sup>298</sup>. O gênero passa por transformações no final do século XIX e estende-se ao século XX, à medida que a sociedade se modifica. João do Rio (1881-1921) é um dos cronistas que caricaturiza a sociedade em suas crônicas. Depois deste fenômeno, somente em 1922, com a Semana de Arte Moderna, é que o gênero adquire aspecto correspondente ao momento em que é escrita.

Embora Coutinho não atribua à crônica brasileira delimitações a partir de escolas literárias e gerações, admite que há renovação em múltiplos aspectos pós 1930, com nomes que se destacam no cenário da nossa literatura como: Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Sérgio Milliet, Brito Broca, Rachel de Queiroz, Cecília Meireles, entre outros. Quanto à cronística da década de 1970, Rubem Braga é mencionado como expoente. O seu estilo parece dar “pouco apreço aos fatos do mundo real”<sup>299</sup>, devido à predominância do lirismo e a “divagação pessoal”.

---

<sup>295</sup> PORTELLA, 1977, p. 82. A crônica de Gustavo Corção, mencionada por Eduardo Portella, inicia o livro *Dez anos*, que reúne 36 textos, os quais foram publicados em jornais ao longo de 10 anos de atividade jornalística do escritor, entre 1946-1956. Corção, na crônica que recebe o mesmo título do livro, não menciona em qual (is) jornal (is) os textos foram publicados, mas orienta o leitor de que estão no livro sem seguir uma sequência cronológica. No entanto, na crônica *O milagre da boa vontade*, Gustavo Corção (p. 77-82) afirma que é o início de sua colaboração semanal no jornal *O Estado de S. Paulo*, em julho de 1955. O autor, no início de *Dez anos*, em texto datado de 1956, afirma: “Amigo leitor, aqui estão três dúzias de crônicas respigadas em dez anos de jornalismo, e arrumadas em desordem cronológica” (p. 11). Observamos que a crônica *Dez anos* tem mais semelhanças com o prefácio, no modo a como se dirige ao leitor e justifica a composição do livro, do que propriamente com o gênero crônica. As crônicas de *Dez anos* têm caráter doutrinário (*Os que não são consultados*), memorialístico (*Encontros com Oswald de Andrade*), semelhanças com o conto (*Antônio Garcia Bento*), a reflexão (*Intermezzo*), a sátira (*A cigarra e a formiga*), a crítica social, política e o artigo de opinião (*Nossos serviços públicos* e *Telégrafo e telefone*). A edição consultada para esta nota: CORÇÃO, Gustavo. **Dez anos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1958.

<sup>296</sup> MOISÉS, 1983, p. 250.

<sup>297</sup> PORTELLA, 1977, p. 83.

<sup>298</sup> COUTINHO, 1971, p. 115.

<sup>299</sup> COUTINHO, 1971, p. 120.

Para Davi Arrigucci Junior<sup>300</sup>, Rubem Braga passou a ser “[...] um modelo de cronista” por dar “o maior grau de autonomia estética a esse gênero”, ao forjar “uma forma literária única, feita com a mescla de elementos variados”, que abrangem as antigas formas orais de narrar, o ritmo acelerado do cotidiano nas “grandes cidades do nosso tempo”<sup>301</sup> e a adequação do cronista às mudanças da imprensa.

Afrânio Coutinho, em suas considerações sobre os cronistas brasileiros, lança-nos o questionamento: como classificar os cronistas brasileiros? Entendemos que seu objetivo não é o de encaixar a crônica em características limitadas, mas uma tentativa de apreendê-la em seus principais aspectos, podendo estes serem expandidos em novas discussões. Conforme a classificação de Coutinho (p. 120-121), temos as seguintes categorias: a) *crônica narrativa* – estória ou episódio, possui semelhanças com o conto contemporâneo, principalmente, por não ter uma sequência bem definida com começo meio e fim; b) *crônica metafísica* – reflexões ou meditações de natureza filosófica sobre os fatos e os homens; c) *crônica poema-em-prosa* – “de conteúdo lírico”, no qual o artista observa a vida, as paisagens, os episódios e extrai deles significados; d) *crônica comentário* – concentra-se em acontecimentos variados, uma visão pessoal dos fatos; e) *crônica informação* – divulga fatos e comenta-os ligeiramente. No entanto, é menos pessoal do que a crônica comentário.

Entre os esclarecimentos sobre a crônica, apontados pelo mesmo autor (p. 121-122), destacamos os seguintes: *crônica e linguagem* – que pontua a importância de a crônica ter a linguagem da atualidade, pois é através desta que o gênero reflete o espírito da época, não excluindo os idiomatismos, os epítetos circunstanciais, os jogos de palavras e as gírias sociais, elementos que aproximam a crônica da vida cotidiana, sendo este um dos aspectos mais marcantes da crônica brasileira; *crônica e literatura* – que destaca a fusão da literatura com o jornalismo. Quando isso ocorre, a crônica se afasta das exigências da reportagem e acentua seus traços literários; *autonomia da crônica* – salienta a independência da crônica, ou seja, não há obrigatoriedade em concordar com a opinião do jornal. “O cronista deve procurar defender a sua independência moral, além do mais pelo efeito psicológico que essa atitude produz sobre os leitores” (p. 122).

Afrânio Coutinho afirma que, para caracterizar a crônica, há que reconhecer “sua natureza literária, e do outro a natureza ensaística”, isto é, “do ensaio de tipo inglês, familiar, informal, coloquial”. O primeiro traço, ou seja, o literário, é o que distingue a crônica do jornalismo, mas – quanto ao objetivo de informar, comentar ou opinar – o fato, para a crônica,

<sup>300</sup> ARRIGUCCI JUNIOR, 1987, p. 51-66.

<sup>301</sup> ARRIGUCCI JUNIOR, 1987, p. 55.

é “[...] como meio ou pretexto, de que o artista retira o máximo partido, com as virtuosidades de seu estilo, de seu espírito [...] de sua graça, de suas faculdades inventivas” (p. 122-123).

Quanto ao uso do termo *crônica*, Coutinho afirma que é no século XIX, provavelmente, no Brasil ou em Portugal, que ganha nova roupagem semântica e passa a ser apreendido como um “gênero específico, estritamente ligado ao jornalismo” (p. 109). Nos jornais do século XIX, no Brasil, havia uma seção publicada semanalmente, composta por comentários críticos acerca de assuntos ocorridos considerados relevantes. Um dos exemplos desse perfil de comentarista é o escritor Machado de Assis (1839-1908), com suas publicações na coluna “A Semana”, na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro (1892-1897), que chega a adotar o pseudônimo de Dr. Semana por publicar semanalmente naquele jornal.

O termo *folhetim*, antes de ser uma seção de periódico no século XIX, intitulou crônica, novela e romance, quando publicados em jornal. Afrânio Coutinho (p. 109) afirma que a crônica propriamente brasileira é iniciada por Francisco Otaviano de Almeida (1825-1889), em folhetim, no *Jornal do Comércio*, em 2 de dezembro de 1852. Esse escritor também publicou no *Correio Mercantil* do Rio de Janeiro, semanalmente, até 1854, tendo como sucessor, neste periódico, José de Alencar que publica, alternadamente, com Manuel Antônio de Almeida, “Páginas Menores”. José de Alencar passa a ser conhecido pelo público leitor do jornal através do folhetim, que lhe abriu caminho como romancista, “[...] afeiçoando os leitores contemporâneos às suas fantasias de lirismo transbordante” (Coutinho, 1971, p. 112).

A incorporação da crônica na imprensa brasileira, em meados do século XIX, está relacionada à evolução e à modernização do jornal, quando o número de páginas é ampliado e adotam-se outros recursos atrativos como as ilustrações, os clichês fotográficos, o noticiário, o artigo, as seções ordinárias e o grave artigo de fundo. Outro fator que contribui com o destaque da crônica e sua valorização na imprensa, é a multiplicação das revistas ilustradas e as publicações semanais. Afrânio Coutinho<sup>302</sup> salienta que o jornal floresceu e expandiu-se no Brasil em meio ao romantismo, o que proporcionou à crônica o acento lírico desde as suas primeiras manifestações”. A crônica tinha como principal objetivo o entretenimento, levando aos leitores informações da semana ou do mês, de forma suave e acessível aos distintos gostos, principalmente, conteúdos relacionados ao mundo feminino. O termo *crônica*, que indicava relato e comentário dos fatos num pequeno espaço do jornal, passou a ser usado como um “gênero literário de prosa” e identificado como “pequenas produções” de assuntos efêmeros e menor relevância apreciados em jornais e revistas<sup>303</sup>.

---

<sup>302</sup> COUTINHO, 1971, p. 111.

<sup>303</sup> COUTINHO, 1971, p. 109.

Machado de Assis<sup>304</sup> afirma que o *folhetim* tem origem francesa e nasceu no jornal. O *folhetinista*, por sua vez, surgiu a partir do jornalista. O autor de *Memórias Póstumas* comenta a origem do folhetim como um efeito estranho produzido pela afinidade do jornalista com o folhetinista, sendo este caracterizado nas seguintes palavras:

O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciada com o frívolo [...].

Efeito estranho é este assim produzido pela afinidade assinalada entre o jornalista e o folhetinista. Daquele cai sobre este a luz séria e vigorosa, a reflexão calma, a observação profunda. Pelo que toca ao devaneio, à leviandade, está tudo encarnado no folhetinista mesmo; é capital próprio (Machado de Assis, *O Espelho*, 1859, s/p).

Machado de Assis destaca a combinação de qualidades opostas que dão origem ao folhetinista, um ofício acentuado por características híbridas, gerado pela simbiose do “útil e do fútil”. Há características do jornalista que refletem no folhetinista, mas este se diferencia daquele, sobretudo, pelo “devaneio” e a “leviandade”. Estes dois fatores elevam o poético ante o factual, isto é, estabelecem a fronteira de atuação do folhetinista, ante a do jornalista. Enquanto este está comprometido a observar e a relatar os fatos como veracidade, aquele tem liberdade para recriar a realidade que o circunda.

O jornalista e o folhetinista têm consciência de que escrevem para suportes de pouca durabilidade e partilham o mesmo público leitor. Machado de Assis<sup>305</sup>, na continuidade de sua crônica, reconhece a credibilidade do folhetinista e a admiração que este tem ante o público fiel que o acompanha, semanalmente, através das páginas do jornal. Mas, por outro lado, há o problema de quando o folhetinista não encontra assunto, seja por falta de matéria ou pela pressão de entregar o texto à empresa de jornal num prazo curto. O escritor afirma que há quem tenha conteúdo o suficiente, inclusive, comentários sobre livros, “[...] certos colegas a empobrecer... Esta espécie é uma aberração do verdadeiro folhetinista; exceções desmoralizadoras que nodoam as reputações legítimas”. Nestas palavras, Machado de Assis demonstra insatisfação quanto a alguns folhetinistas de sua época que não correspondiam ao verdadeiro ofício, o que nos reporta às palavras de Alceu Amoroso Lima, quando diferencia o jornalista do “telegrafista ou boateiro”<sup>306</sup>. Este não cumpre sua real função, que é “informar e comunicar”, enquanto aquele tem o compromisso com o seu público e a notícia.

<sup>304</sup> MACHADO DE ASSIS, J. M. O folhetinista. **O Espelho**: Revista de literatura, modas, indústria e artes. Domingo, 30 de outubro de 1859, n. 9. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/700037/101>. Acesso em: 23 maio 2024.

<sup>305</sup> MACHADO DE ASSIS, J. M. O folhetinista. **O Espelho**: Revista de literatura, modas, indústria e artes. Domingo, 30 de outubro de 1859, n. 9. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/700037/101>. Acesso em 23 maio 2024.

<sup>306</sup> LIMA, 1960, p. 46-47.

Em “O Eterno e o Descartável<sup>307</sup>”, texto no qual Gilmar de Carvalho comenta sobre a cronística do escritor cearense Moreira Campos (1914-1994)<sup>308</sup>, há alguns aspectos que convergem com “O folhetinista”, de Machado de Assis, quanto ao prestígio do cronista, à sua forma de escrever e ao seu reconhecimento perante o público leitor. O autor de *Parabélum* afirma que Moreira Campos revelava destreza e domínio ao escrever “textos curtos, descartáveis, que precisavam dizer tudo de forma clara e direta, para serem lidos por um público que não era só o habitual de seus livros. O desafio era grande” (p. 7). A expectativa dos leitores é que ele escrevesse sobre literatura, já que Moreira Campos era professor de Literatura na Universidade Federal do Ceará. No entanto, arriscava-se a falar de assuntos diversos, apesar de não se referir muito à política das décadas de 1980 e 1990. O escritor também não tinha ambição de ampliar seu público leitor e, tampouco, de tirar proveito em benefício próprio do que fazia. Suas crônicas traziam ao público lançamentos de livros, efemérides e opinião sobre leituras de forma cordial, pois não pretendia “[...] polemizar ou fazer inimigos por meio do jornal. Perguntamo-nos, às vezes, se ele gostava mesmo do que elogiava ou se era sua discrição, sua elegância, e seu posicionar-se acima de futricas provincianas [...]” (p. 8). Gilmar de Carvalho observa a postura do cronista Moreira Campos em relação a como este escrevia, através dos conteúdos que são abordados nas crônicas, semelhante a Machado de Assis, quando discute acerca do folhetinista.

Ambos os textos nos dão ainda abertura para refletirmos acerca de algumas das características peculiares ao gênero que se relacionam às funções do veículo para o qual a crônica é escrita, isto é, jornal ou revista. O jornal é um suporte que não restringe seu espaço aos gêneros jornalísticos; desta forma, podemos considerá-lo um veículo democrático no que diz respeito à diversidade textual, o que também contribui com a variedade de leitores. A crônica se adequa ao espaço que a acomoda, tanto na extensão e na linguagem, quanto na função que

---

<sup>307</sup>CARVALHO, Gilmar de. In: MOREIRA CAMPOS, José Maria. **Porta de Academia**. Neuma Cavalcante (coord.). Isabel Gouveia Ferreira Lima (org. e notas). Fortaleza: Edições UFC, 2013, p. 7-11. O texto escrito por Gilmar de Carvalho apresenta o volume que contém as crônicas de Moreira Campos. A publicação das crônicas do escritor em livro foi realizada a partir do Projeto de Pesquisa de Mestrado *Conversa atrás da Porta: Moreira Campos cronista*, de Isabel Gouveia Ferreira Lima, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Neuma Barreto Cavalcante (PPGLEtras-UFC), dissertação defendida em 2010.

<sup>308</sup> José Maria Moreira Campos, natural de Senador Pompeu, Ceará, bacharel em Direito, em 1946, e licenciado em Letras neolatinas, em 1967. Foi professor de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da UFC a partir de 1965, na qual também foi Pró-Reitor de Graduação. Moreira Campos é considerado pela crítica como um dos contistas mais notáveis da literatura brasileira. Um dos seus livros mais conhecidos é *Dizem que os cães veem coisas* (1987), no gênero conto, mas ele também escreveu crônicas e crítica. Foi membro da Academia Cearense de Letras, da Academia de Língua Portuguesa, da qual foi um dos fundadores, e integrou o Grupo Literário da Revista Clã, que consolidou o Movimento Modernista Brasileiro no Ceará. Fonte: MELO, Terezinha Alves. **Dizem que os cães vêem coisas: o transitar dos manuscritos**. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009. Disponível em: [https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/3262/3/2009\\_DIS\\_TAMELO.pdf](https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/3262/3/2009_DIS_TAMELO.pdf). Acesso em: 24 set. 2024.

ela ocupa no jornal. *O folhetinista*, de Machado de Assis, traça paralelos de características opostas entre folhetinista e jornalista, levando-nos a refletir também sobre o porquê de o cronista escrever crônica e o porquê de o gênero ser publicado em jornal, tendo em vista que aquele que escreve o faz com uma finalidade.

Em meados do século XIX, o jornal impresso era o meio pelo qual circulavam notícias, anúncios dos mais variados tipos, textos literários, artigos, discursos e outros gêneros. A comunicação escrita dependia desse meio para chegar às mãos do leitor. Em meio à notícia, à reportagem, à entrevista e a outros gêneros jornalísticos, o cronista se apegava ao circunstancial e dosava-o com a leveza do poético, o que nas palavras de Machado de Assis era “a luz séria e vigorosa” com o toque de “devaneio” e “leviandade”. A crônica proporcionava ao leitor do jornal um momento de devaneio e reflexão sobre o cotidiano e a vida, através de linguagem clara e direta, mais próxima da conversa.

Gilmar de Carvalho, ao se referir às crônicas de Moreira Campos, salienta que traziam ao leitor informações dos mais variados temas, de forma que aquele se sentisse cúmplice: “Sabia usar sua competência narrativa para nos fazer cúmplices, “[...] como quem conta uma história ou nos faz uma confidência” (p. 10). Isto nos revela a aproximação íntima entre cronista e leitor: um tom confidencial.

Quando Gilmar de Carvalho atribui às crônicas o termo *descartável* não é no sentido de desvalorizar a linguagem, o conteúdo ou estilo do cronista, mas para reforçar que os seus textos eram escritos para serem publicados no jornal e, para isso, Moreira Campos buscava se adequar aos limites do suporte, o que o engrandecia mais ainda na arte de escrever num espaço e tempo determinados: “Ele conseguiu se impregnar do tempo nervoso do jornal, por meio de uma escrita ágil, com a certeza da fugacidade” (p. 8). Em “O Eterno e o Descartável”, Gilmar de Carvalho destaca algumas das características mais relevantes do gênero crônica: linguagem “clara e direta”, “textos curtos”<sup>309</sup>, diversidade de assuntos (p. 7), “escrita ágil”, tentativa de captar a “fugacidade” (p. 8), escrita híbrida, “mistura maior do factual com a ficção, do jornalismo com a literatura”, “toques de ironia, leveza e informação” (p. 9), cumplicidade (diálogo) com o leitor e registro do circunstancial. Moreira Campos levava ao leitor de jornal não um apanhado de fatos, mas, a partir destes, aspectos que proporcionassem àquele possibilidades de reflexão sobre o momento que o inspirava a escrever “[...] que poderiam (deveriam) interessar a muitos [...]” (p.10).

---

<sup>309</sup> Gilmar de Carvalho afirma: “[...] a concisão, a forma como estruturava seus relatos, e a dosagem da razão com a emoção fizeram [de Moreira Campos] uma referência da história curta” (2013, p. 7).

Apesar de não falar diretamente de assuntos políticos e econômicos, como aponta Gilmar de Carvalho, é possível encontrarmos esses temas diluídos nas crônicas de Moreira Campos. Um dos exemplos é a crônica do dia 12 de dezembro de 1987<sup>310</sup>, na qual é narrado um episódio que ocorreu a Moreira Campos, enquanto aguardava, no seu fusca, o sinal vermelho fechar durante um trajeto na cidade de Fortaleza. Aproximou-se dele um homem que lhe pediu esmola: “[...] Um rosto sem equívocos, legítimo, honesto, talvez atordoado, perdido e perplexo diante da cidade grande” (p. 55). Como não “tinha um tostão miúdo no bolso”, o narrador não dá dinheiro ao pedinte. No entanto, aquele pedido de ajuda não o deixou em paz ao longo daquele dia. Este episódio o levou a escrever a crônica, pois se sentia revoltado em saber que tantas outras pessoas viviam na mesma situação que aquela do pedinte. “[...] Revolta de tudo: da ordem iníqua, da demagogia oca, das promessas vãs e, por ser atual, da Constituição, que mais uma vez há de esquecer-los” (p. 55). Esta crônica critica a demagogia do sistema político-econômico do Brasil, no contexto da década de 1980, e a Constituição: continuava-se a esquecer dos mais pobres.

Ao voltarmos às crônicas de Machado de Assis, desta vez, às que foram publicadas no *Diário do Rio de Janeiro*, entre 1861 e 1862, sob o título de “Comentário da Semana”<sup>311</sup>, observamos que o cronista proporcionava ao leitor do jornal um resumo crítico dos principais acontecimentos que eram do interesse do público que sabia ler e tinha acesso ao jornal. Os assuntos abordados abrangiam política, economia, teatro, literatura, religião, obituário, datas comemorativas, entre outros temas, não apenas do Brasil, mas também de fatos ocorridos externamente ao país que tiveram repercussão na sociedade brasileira. Observamos que em suas crônicas o escritor buscava encadear os temas para que estes tivessem uma sequência e a leitura fosse fluida. Um dos recursos pode ser visualizado a partir do *Comentário* do dia 18 de outubro de 1861<sup>312</sup>, quando os temas são elencados a fim de direcionar o leitor ao que seria destacado

<sup>310</sup> MOREIRA CAMPOS, José Maria. **Porta de Academia**. Neuma Cavalcante (coord.). Isabel Gouveia Ferreira Lima (org. e notas). Fortaleza: Edições UFC, 2013. p. 54-55.

<sup>311</sup> No periódico, no qual eram publicados os *Comentários da Semana*, a coluna era destacada pela palavra COMUNICADO. Os números do jornal *Diário do Rio de Janeiro*: folha política, literária e comercial encontram-se digitalizados no site da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Os números 279, 299 e 328 correspondem, respectivamente, às datas 12 de outubro, 1º de novembro e 1º de dezembro de 1861, nos quais foram publicadas as três crônicas que mencionamos neste parágrafo.

<sup>312</sup> MACHADO DE ASSIS, J. M. **Obra Completa**. v. 4. Aluizio Leite, Ana Lima Cecílio, Heloisa John e Rodrigo Lacerda (org.). São Paulo: Nova Aguilar, 2015. (Os temas elencados são: Decisão do oráculo/ A história de uma moça rica: comentários dos beatos e comentários de Gil/ Copacabana, a baleia e a chuva/ Um capitão de Solferino e o príncipe Maximiliano/ Recusa de funeral a Cavour/ Batuta a Carlos Gomes/ O rebequista Winen, e os Mosqueteiros da rainha. p. 15). Da primeira data mencionada, até o dia 11 de dezembro de 1861, as crônicas são assinadas pelo pseudônimo Gil. Do dia 16 de dezembro, do mesmo ano, até 5 de maio, do ano seguinte, são assinadas por M.A. O periódico dava o direito ao anonimato aos que escreviam sobre política, administração, ciência e artes: “Os artigos, ou correspondências serão recebidos neste jornal, uma vez que sejam escritos com a

na crônica, o que não ocorre na publicação da semana anterior, isto é, no dia 12 de outubro<sup>313</sup>. No *Comentário* do dia 1º de novembro de 1861<sup>314</sup>, Machado de Assis reflete sobre mudança brusca nos seus *Comentários*: “A obrigação de comentar leva-me a fazer transições bruscas; por isso passo sem preâmbulo do novo livro à oferta que por parte de alguns amigos e admiradores acaba de ser feita ao sr. dr. Pinheiro, autor do drama *História de uma moça rica*” (p. 22). Diante da diversidade de assuntos a serem comentados num só texto, e devido ao gênero ser semelhante a uma conversa, o cronista, ao dialogar com o leitor, justifica a este o motivo da mudança brusca no texto. Na crônica do dia 1º de dezembro do mesmo ano, Machado de Assis encontra um recurso para lidar com a constante mudança de assunto nos seus *Comentários*: “Esta linha de pontinhos indica que vou passar a assuntos de outro gênero, para os quais não achei uma transição capaz” (p. 34). Daí em diante, sempre que não encontra uma forma de conectar um tema ao outro, usa o traçado de pontinhos para separar o assunto anterior do subsequente.

As crônicas machadianas, no *Diário do Rio de Janeiro*, eram publicadas na primeira página do periódico<sup>315</sup>, em meio às notícias<sup>316</sup> de diversas naturezas, informações estatísticas<sup>317</sup> e o espaço dedicado às correspondências que poderiam ser das províncias ou do exterior. Na primeira página, podiam ser publicadas ainda deliberações da Assembleia Legislativa Provincial e atas de sessões judiciárias. Observamos que as crônicas de Machado de Assis se referem aos acontecimentos que mais lhe chamaram a atenção, conteúdos que foram publicados no *Diário do Rio de Janeiro*.

---

necessária decência, escoimados de injúrias a quem quer que for. Admite-se o anônimo no que pertencer à política, administração, ciência e artes, defesa ou censura ao governo e autoridades. Nas questões puramente pessoais e que não respeitem ao uso de atribuições públicas, só se aceitará o que vier com o nome do respectivo autor, e tudo completamente legalizado”. Informações consultadas nos números 279, 299 e 328. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/700037/101>. Acesso em: 18 set. 2024.

<sup>313</sup> De acordo com a *Obra Completa* de Machado de Assis, volume 4, edição publicada pela Nova Aguilar em 2015, este texto é o primeiro do conjunto das crônicas publicadas para o *Diário do Rio de Janeiro* e a última tem data de 5 de maio de 1862.

<sup>314</sup> MACHADO DE ASSIS, 2015, p. 20-24.

<sup>315</sup> Na página em que eram publicadas as crônicas de Machado de Assis, como consta dos originais disponíveis na Hemeroteca Virtual da Biblioteca Nacional, não havia nenhuma imagem, apenas textos.

<sup>316</sup> A coluna “Noticiário” é a mais diversificada em seu conteúdo. No número 328, o qual consultamos, encontramos diversos gêneros numa mesma coluna: deliberações imperiais, nomeações de autoridades aos cargos de repartições públicas, resultados de desempenho escolar, resultados de provas de admissão escolar, notícias policiais, divulgação de livros publicados, notícias internacionais entre outras.

<sup>317</sup> Na coluna “Estatística da Corte”, número 328, do dia 1º de dezembro de 1861, são destacadas prisões (número de escravos capturados; pessoas que promoviam desordem por motivo de embriaguez; ofensas físicas; recolhimento de cadáver para corpo de delito); matadouro (quantidade de reses e os preços a como seriam vendidas); informações meteorológicas do Imperial observatório astronômico; movimentação de pacientes no Hospital da Santa Casa de Misericórdia (quantidade de pacientes que entraram e saíram com vida, quantidade de pacientes que faleceram e as causas das mortes); obituário (relação de pessoas sepultadas nos cemitérios públicos com especificação das doenças que levaram as pessoas a óbito).

### 3.2 O jornalismo cultural e a questão dos gêneros

Entre os maiores desafios com que o pesquisador se depara na análise de um *corpus* na área de jornalismo cultural está o de desenvolver uma metodologia capaz de abranger a complexidade dos temas desta especificidade jornalística. Outro ponto desafiador é a questão dos gêneros do jornalismo cultural, quando examinada paralelamente à do jornalismo geral, que nos proporciona uma gama de discussões quanto às suas características peculiares, como as “tipologias cruzadas”, as quais menciona Jorge B. Rivera<sup>318</sup>, que impossibilitam classificações genéricas fechadas, como por exemplo, a nota, o ensaio e a crítica cultural.

Outra problemática é quanto a como o termo *cultura* é apreendido. Rivera (p. 28) reconhece que a complexidade do que é cultura contribui para a diversificação, a heterogeneidade do jornalismo cultural e a função que este exerce socialmente, assim como no campo de interesse do jornalismo cultural e na escolha temática por parte dos seus colaboradores. No entanto, há teóricos que discordam desta prerrogativa, como Edward Shils (1910-1995), que não considera a heterogeneidade dos temas como uma questão apenas conceitual, mas relacionada a uma decisão econômica, na qual há um massivo público que é explorado e sujeito às regalias de um grupo.

Assim, tanto a produção, quanto a difusão dos elementos culturais seriam mesclados e manobrados em ampla escala para alcançar o maior público possível. Sob a perspectiva de Rivera (p. 29), isto parece não ter ocorrido com os consumidores de “cultura *superior*”. Isto é, não houve aumento quantitativo notável no campo intelectual, senão, apenas vínculos entre os seus integrantes e sua periferia<sup>319</sup>.

As publicações da cultura *superior* são especializadas e não têm como objetivo divulgação ampla, mas abordagens que dizem respeito à pesquisa. Deste modo, a concepção de Shils se distancia desse contexto, uma vez que os recortes temáticos estão relacionados às “[...] dimensiones del *universo de usuarios* y con la elección que hagan en este sentido los responsables del proyecto editorial”<sup>320</sup> e se ligam a benefícios financeiros, enquanto os temas

<sup>318</sup> RIVERA, 2006, p. 22-23.

<sup>319</sup> Segundo Rivera (p. 29), fazem parte do grupo intelectual: “[...] professores universitários, cientistas ‘rígidos’ e ‘moderados’, estudantes superiores, escritores, artistas, professores do ensino médio, profissionais de distintas disciplinas, jornalistas e funcionários de determinadas categorias, além de grupos políticos, tecnocratas, homens de negócios e talvez membros do clero e das forças armadas, ainda que não seja possível afirmar que a totalidade destes integrantes da elite possuam verdadeiramente inclinações ou interesses intelectuais bem definidos e muitos escritores não escapam desta afirmação” (tradução nossa).

<sup>320</sup> “[...] dimensões do universo de usuários e com a escolha que, neste sentido, façam os responsáveis pelo projeto editorial” (Rivera, 2006, p. 29-30).

da cultura *superior* são mais limitados, porque suas regalias não são no sentido financeiro, mas no âmbito do conhecimento.

Rivera destaca que, talvez, uma das abordagens mais abrangentes, no sentido de heterogeneidade e mescla para o termo *cultura*, seja a “cultura *média*”, porque permite aos produtores desta área realizar maior quantidade de “[...] adaptaciones, textos de divulgación, revistas, proyectos editoriales, colecciones fasciculares y otros artefactos destinados a recoger, sintetizar y difundir los patrimonios del conocimiento en las esferas más variadas”<sup>321</sup>.

A outra tipologia de Shils é a cultura *baixa ou brutal*, considerada por Rivera como favorável ao mercado, embora sua quantidade de produtores profissionais, em relação à cultura *média*, seja mais limitada: “[...] Crônicas deportivas, literatura macabra, pornografía, *fait divers*, correos del corazón y otras especies de ese tipo son los muros que la delimitan y constriñen temáticamente”<sup>322</sup>, distanciando-a dos outros dois tipos de cultura. Dos gêneros deste tipo de cultura podem surgir verdadeiros talentos, quando passam por um processo de refinamento.

Jorge B. Rivera, ao discutir as características do jornalismo cultural, destaca diferenças básicas entre este e o jornalismo geral, o que nos remete às instruções gerais do *Manual de Redação e Estilo*, cuja orientação é que a notícia deve obedecer aos critérios de clareza, precisão, objetividade e concisão<sup>323</sup> para que a construção de períodos seja simples, a fim de que todos os públicos que têm acesso ao jornal sejam alcançados. Uma das características mais importantes da notícia, conforme o *Manual de Redação e Estilo*, é a imparcialidade, por isso, as formas pessoais devem ser evitadas, uma vez que “[...] algumas dessas construções cabem em comentários, crônicas e editoriais, mas jamais no noticiário” (Martins Filho, 1997, p. 17).

Os textos imparciais não são opinativos, por isso, devem deixar ao leitor o encargo de tirar suas próprias conclusões. Ao considerarmos a imparcialidade da notícia como elemento primordial, surgem algumas indagações quanto à passagem e transformação de um gênero do jornalismo geral para o jornalismo cultural. Como exemplo, destacamos a *notícia*, gênero informativo, que proporciona temas relevantes ao desenvolvimento da crônica, da nota e do ensaio cultural. Dentro desta ampla questão emergem outras: a) como examinar o conteúdo dos gêneros do jornalismo cultural, tendo em vista que na passagem de uma especificidade a outra há abertura para interpretação daquele que produz o texto? De que forma o olhar do jornalista

<sup>321</sup> “[...] adaptações, textos de divulgação, revistas, projetos editoriais, coleções fasciculares e outros artefatos destinados a recolher, sintetizar e difundir o patrimônio do conhecimento nas mais variadas esferas” (Rivera, 2006, p. 30).

<sup>322</sup> RIVERA, 2006, p. 30. “[...] Crônicas esportivas, literatura de terror, pornografía, *fait divers*, mensagens do coração e outras espécies desse tipo são barreiras que a limitam e restringem tematicamente”.

<sup>323</sup> MARTINS FILHO, Eduardo Lopes. **Manual de Redação e Estilo de O Estado de S. Paulo**. 3. ed., rev. e ampl. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 1997, p. 15-21.

cultural interfere na interpretação do leitor? Quais direcionamentos teóricos, filosóficos e ideológicos devem ser considerados pelo pesquisador ao examinar este universo textual?

Rivera afirma que comumente a notícia é apreendida como “[...] el insumo fundamental del periodismo, y en este sentido debe poseer ciertas cualidades intrínsecas y extrínsecas, mencionadas de modo puntual en los manuales y en las obras teóricas”<sup>324</sup>. A primeira característica é que a notícia deve ser *veraz*. O jornalismo cultural não se afasta desta premissa, uma vez que possui aspecto “*noticioso* ou *informativo*”. Ao manter esse aspecto do jornalismo geral, conserva a ética e os limites da veracidade, no entanto, pode mesclar, a depender do contexto, “verdade, aparência e verossimilhança”.

A notícia da imprensa geral informa ao público eventos da *atualidade* a partir de uma demanda dos usuários. No caso do jornalismo cultural, este critério também é atendido, mas isto não é uma regra, pois há jornalistas que se dedicam a escrever sobre eventos passados, o que contribui com características mais “*historiográfica*” e “*retrospectiv[a]* do “discurso cultural” do que propriamente “*jornalístico*” (Rivera, 2006, p. 32-33). Isto não significa afirmar que os materiais do jornalismo cultural deixem de ser atualizados ou distanciem-se da novidade.

Ao examinarmos a natureza da crônica cultural, observamos que este gênero é indissociável da notícia, uma vez que esta é o ponto de partida para aquela. Isto é, a crônica mantém uma relação de dependência com o “já conhecido”, como menciona Rivera. Francisco Pastoriza (2006, p. 121)<sup>325</sup> afirma que, no jornalismo moderno, a crônica é um relato narrado por um jornalista que testemunha o ocorrido, mantendo com este, em certas ocasiões, relação de proximidade e envolvimento. A condição de testemunha permite ou autoriza àquele que narra “[...] introduzir certa valoração pessoal naquilo que conta”<sup>326</sup>. Pastoriza salienta que a crônica relata o acontecido a partir da notícia ou de um lugar próximo ou relacionada a ela. No entanto, a crônica se diferencia da notícia pela liberdade interpretativa. No caso da informação cultural, “[...] a valoração de quem informa situa a crônica mais próximo da crítica ou da resenha do que da notícia”<sup>327</sup>. O caráter valorativo e testemunhal da crônica permite ao jornalista maior envolvimento com o “já conhecido”.

Ainda sobre a complexidade dos gêneros jornalísticos, no contexto brasileiro, sobretudo, da notícia, há que considerar fatores sociais e econômicos que contribuíram, na segunda metade do século XX, para a “expansão dos recursos gráficos” e a “multiplicação da mensagem

<sup>324</sup> “[...] o insumo fundamental do jornalismo, e neste sentido deve possuir certas qualidades intrínsecas e extrínsecas, mencionadas de modo puntual nos manuais e nas obras teóricas” (Rivera, 2006, p. 32).

<sup>325</sup> PASTORIZA, Francisco Rodríguez. **Periodismo cultural**. Madrid: Síntesis, 2006.

<sup>326</sup> Tradução nossa.

<sup>327</sup> PASTORIZA, 2006, p. 122.

jornalística”, as quais são examinadas por Cremilda Medina (1978, p. 76-77)<sup>328</sup>. Esses fatores modificaram não somente a perspectiva do jornalismo em esfera de produção, mas, sobretudo, na recepção do público, uma vez que a informação jornalística passa a ter como principal objetivo maior quantidade de leitores. As transformações supramencionadas alteraram a crítica dos estudiosos na área do jornalismo, trazendo debates em torno do potencial da comunicação coletiva através das novas técnicas.

As potencialidades dos novos meios de comunicação, isto é, do rádio e da televisão, despertam o interesse de estudiosos na área de jornalismo nos Estados Unidos, na primeira metade do século XX, desencadeando debates que contribuiram para o surgimento do termo *cultura de massa*. Inicialmente, sob a perspectiva da orientação política de esquerda, a massificação da informação foi atribuída, negativamente, ao capitalismo. No entanto, na década de 1960, segundo Cremilda Medina (p. 21), surge “[...] a corrente mais atual que está procurando compreender, sem paixões, o que é realmente esse fenômeno novo”, inclusive, no Brasil.

O CIESPAL<sup>329</sup>, inaugurado em 1961, inicia suas atividades reunindo e integrando instituições e estudiosos de distintas nacionalidades, ao promover cursos e pesquisas na área do jornalismo. No Brasil, os estudos que se concentram em examinar a cultura de massa surgem na década de 1960, através de grupos em universidades<sup>330</sup>, os quais buscam examinar a relação dos países em desenvolvimento com os centros geradores de conhecimento. Essas iniciativas desencadearam argumentos, colocando em cena a indústria da informação e o consumo nos centros urbanos dos países industrializados.

Cremilda Medina (p. 49-50), no tópico “Informação Jornalística e Desenvolvimento”, afirma que a mensagem jornalística, “como as demais formas de informação da indústria cultural”, identificava-se perfeitamente com a sociedade urbanizada, mas a grande questão era pensar, teoricamente, a cultura de massa em países de “Terceiro Mundo”, uma vez que a teoria se aplicava ao caso dos países industrializados<sup>331</sup>. Além disso, acrescenta que, na América Latina, o grande problema não era a falta de meios técnicos (equipamentos de transmissão) – pois havia diversos, em alguns centros urbanos importantes –, mas quem os manipulava e com quais objetivos.

---

<sup>328</sup> MEDINA, 1978.

<sup>329</sup> Centro Internacional de Estudos Superiores para a América Latina, sediado em Quito, Equador.

<sup>330</sup> Universidade de São Paulo, Universidade de Brasília e Escolas de Comunicação.

<sup>331</sup> É importante ressaltar que o estudo de Cremilda Medina está contextualizado na realidade político-social da América Latina, sobretudo do Brasil, nas décadas de 1960 e 1970.

Cremilda Medina contextualiza o surgimento da empresa de jornal, no Brasil, em 1890, no Rio de Janeiro, mencionando a *Gazeta de Notícias* e o *Jornal do Comércio* como dois periódicos remanescentes da época do Império que se modernizaram e adquiriram prestígio no espaço publicitário. Paralelamente, surgiu o *Jornal do Brasil*<sup>332</sup> e, posteriormente, o *Correio da Manhã*<sup>333</sup>, estruturados como empresa jornalística, os quais passaram a considerar o gosto do leitor e não mais “a opinião do grupo que manipula[va] o jornal”<sup>334</sup>. Aos poucos, surge o “jornal noticioso, que logo se transforma em sensacionalista: surge também a crônica esportiva, policial e social”<sup>335</sup>. O Rio de Janeiro, conforme Medina, dispunha de duas condições favoráveis a este tipo de periódico: “urbanização e industrialização”. São Paulo, no início do século XX, também apresentava as mesmas condições. “Estes dois núcleos do que já se pode chamar ‘indústria cultural’ permanecem, até a metade da década de 50, regionalmente importantes”<sup>336</sup>. Cremilda Medina<sup>337</sup> salienta que, apesar da “superposição de uma sociedade de consumo opulenta”, era necessário observar que nem todos tinham acesso aos conteúdos “de nível de massa”, pois havia precariedade e desintegração social nos centros urbanos.

Quanto à questão dos gêneros jornalísticos, afirma que, para apreendê-la, seria necessário considerar a “evolução histórica do jornalismo impresso para estabelecer uma classificação de tendências em que a informação se processa”<sup>338</sup>, sobretudo, no contexto brasileiro que se assemelha à evolução histórica do jornalismo norte-americano. Na sociedade colonial dos Estados Unidos, a notícia estava “[...] associada a fatos oficiais, ocorrências relatadas em cartas [...]; com a evolução da fase colonial para a fase revolucionária que culmina em 1789, a informação é dimensionada pela importância político-liberal, há mais interesse em formar opinião do que noticiar”<sup>339</sup>.

A imprensa brasileira, implantada no século XIX, segue o modelo norte-americano neste quesito, ao funcionar como arauto do império português na colônia<sup>340</sup>. Somente após 1821, quando D. Pedro suprime a censura prévia, surgem “veículos impressos independentes do poder central”. No jornal passam a circular ideias renovadoras e politicamente militantes. “O interesse principal” era, “antes de informar, formar opiniões”. Neste período, ainda não havia recursos

---

<sup>332</sup> Fundado em 1891.

<sup>333</sup> Fundado em 1901.

<sup>334</sup> MEDINA, 1978, p. 55.

<sup>335</sup> MEDINA, 1978, p. 55-56.

<sup>336</sup> MEDINA, 1978, p. 56.

<sup>337</sup> MEDINA, 1978, p. 59.

<sup>338</sup> MEDINA, 1978, p. 58.

<sup>339</sup> MEDINA, 1978, p. 60.

<sup>340</sup> *A Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, fundada em 1808, cumpriu o papel de arauto da coroa portuguesa no Brasil.

técnicos, a tipografia era artesanal, o “acesso às fontes de informação” era precário. O objetivo da maioria dos jornais era publicar novelas, trechos de obras clássicas, anedotas, relatórios históricos e de viagens, preservar costumes, compostura moral e social.

Em 1875, quando surge a mentalidade empresarial, são importados equipamentos modernos que irão modificar a impressão do jornal, o seu conteúdo, o gosto do público, despertando, sobretudo, o interesse dos anunciantes. No entanto, ainda havia afeição pelo artigo de fundo, gênero “misto de retórica, bombástica, grandiloquente, mas pouco consistente”<sup>341</sup>, resquícios do modelo jornalístico inicial no Brasil. É importante ressaltar que o público leitor era restrito e coincidia com o mesmo que escrevia para o jornal, participava de saraus e conferências. As notícias que predominavam eram “os fatos da sociedade”, “escândalos políticos e, de vez em quando, um ou outro crime”.

À época, ainda não existia a função de repórter<sup>342</sup>. Medina (p. 61) afirma: “Era preciso que, antes dele, surgisse a notícia”. Na passagem do século XIX para o XX, alguns fatores históricos contribuíram para o novo conteúdo jornalístico como, por exemplo, as transformações sociais no Rio de Janeiro, o impacto da Primeira Grande Guerra Mundial e o advento do rádio<sup>343</sup>, que impulsionaram a informação atualizada e universal, pondo em cena “uma massa em formação”<sup>344</sup>. Há mudanças ainda nas salas de redação, uma vez que o escritor deixa de ser “figura principal de produção individualizada” para chegar-se “à criação anônima pelo corpo de repórteres”. O universo de leitores do jornal, no Brasil e no mundo, é delineado à medida que há interesse do público pela informação. “A notícia empurra a opinião de grande parte das páginas de jornal” e, a cada dia, há necessidade de “levantar um novo mar de novidades” através do telegrama, engendrando as agências de notícias. Outro gênero que ganha destaque nesse período é a reportagem.

A partir das transformações acima descritas, emergem argumentos teóricos que buscam examinar onde termina o jornalismo e começa a literatura ou vice-versa. A exemplo, Cremilda

---

<sup>341</sup> MEDINA, 1978, p. 61.

<sup>342</sup> João do Rio é considerado o primeiro repórter brasileiro por excelência.

<sup>343</sup> O rádio chega ao Brasil na década de 1920.

<sup>344</sup> Medina (1978, p. 62) afirma que o jornal começa a definir-se como indústria cultural no início de 1900.

Medina (p. 78) menciona Antonio Olinto<sup>345</sup>, Alceu Amoroso Lima<sup>346</sup> e Danton Jobim<sup>347</sup> como autores que discutem o “fenômeno jornalístico com padrões literários pré-cultura de massa”, os quais buscam identificar semelhanças entre jornalismo e literatura através do antigo debate que considera “a matéria-prima de que se vale o jornalista é a palavra”. Conforme Medina (p. 76-77), o grande problema não é mais a classificação de gêneros ou o questionamento: “jornalismo ou literatura?”, uma vez que a “estrutura da indústria cultural invade os centros urbanos em desenvolvimento” e multiplica a mensagem jornalística em “formas ou manifestações”. A mistura de gêneros – a exemplo, “o relato noticioso, a reportagem, a entrevista, o editorial e outros comentários opinativos, a pesquisa de reconstituição histórica (biográfica) dos fatos do dia, a crônica, a crítica de espetáculos de arte” – inviabiliza a classificação dos gêneros em formas fixas. Agora, informar, distrair, opinar estão inter-relacionados<sup>348</sup>.

A perspectiva de Cremilda Medina examina a mensagem a partir de “informação/consumo”, conceitos indissociáveis. Segundo a autora, “no contexto de cultura de massa”<sup>349</sup>, não há como diferenciar “mensagem jornalística de entretenimento”, ou “diversional”, discordando da nomenclatura proposta por José Marques de Melo<sup>350</sup>. Este, por

---

<sup>345</sup> **Jornalismo e Literatura**. Porto Alegre: JÁEditores, 2008. Publicado em 1955. Antonio Olinto (p. 14), ao discutir acerca da dupla pressão, isto é, ao tempo e espaço, comum aos textos de jornais, afirma que não apenas os gêneros jornalísticos estão submetidos a estes dois fatores, pois, em qualquer ato de escrita, inclusive a literária, o homem “nunca está inteiramente possuído de liberdade”. Antes, é submetido a “Uma série de acontecimentos que o acossa [...] e ele vai alimentando, no manuseio interno de fatos e de coisas, a possibilidade da obra futura”. Ou seja, à escrita antecede a organização de palavras, ideias, sentimentos, repertório cultural, experiências pessoais, escolha de tipologia textual e gênero que melhor expressem o que se pretende comunicar. A estes junta-se a “aquisição de uma linguagem pessoal”, que age “numa inter-relação de liberdade e pressão que também é própria do jornalismo”, mas, neste, a compressão é maior devido às circunstâncias do cotidiano e às do suporte. Sobre a aproximação da linguagem jornalística com a literária, Olinto (p. 15) afirma que o jornalista pode “criar dar vida a uma obra, desde que tenha conservado a pureza de sua emoção, a verdade de seu perceber interno, sua fidelidade ao homem como ser-consciente e responsável” e isto é realizado através do domínio da linguagem.

<sup>346</sup> **O jornalismo como gênero literário**. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1960. (Ensaio, VIII)

<sup>347</sup> **Introduction au journalisme contemporain**. Paris: Librairie Nizet, 1957.

<sup>348</sup> MEDINA, 1978, p. 77.

<sup>349</sup> MEDINA, 1978, p. 81-82.

<sup>350</sup> MELO, José Marques de. **A opinião no jornalismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1985. O autor (p. 20) comenta acerca da tentativa de teóricos brasileiros em classificar as categorias jornalísticas. Segundo ele, “Cremilda Medina e Paulo Roberto Leandro [*A arte de tecer o presente: jornalismo interpretativo (1973)*] tentam resgatar a identidade do jornalismo interpretativo, definindo-o como ‘o esforço de determinar o sentido de um fato, através da rede de forças que atuam nele – e não a atitude de valoração desse fato ou de sentido, como se faz em jornalismo opinativo’. Por sua vez, Luiz Beltrão incursiona pelo exercício da interpretação no jornalismo, na sua maneira de ver uma característica intrínseca da atividade jornalística, e mostra que a ‘nova modalidade de jornalismo’ não encontrou muita receptividade no país, limitando-se a uns poucos jornais do Rio ou de São Paulo”. Quanto à discordância de Medina, sobre o *jornalismo diversional*, Melo (p. 21) afirma que a categoria “não é legitimada nos círculos acadêmicos brasileiros e muitas vezes confundida com o jornalismo interpretativo nos ambientes profissionais”. No entanto, “As charadas, palavras cruzadas, história em quadrinhos, que aparecem nos jornais e revistas, como os programas humorísticos do rádio e da televisão, por mais que se articulem com a atualidade, não constituem matérias jornalísticas. São mensagens desvinculadas do real, mais próximas do universo imaginário e, portanto, classificadas dentro do campo do *lazer*. Não têm, portanto, caráter jornalístico, o que ocorre também com os anúncios publicitários”.

sua vez, em *A opinião no jornalismo brasileiro* (1985, p. 44) rebate a crítica de Medina, ao afirmar que esta “[...] faz algumas digressões sobre o problema [...] levantando as tendências correntes na bibliografia nacional e estrangeira, mas não aprofunda, nem dá sequência à discussão” sobre os gêneros jornalísticos. Melo enfatiza a importância do trabalho ímpar de Luiz Beltrão, pesquisador que se preocupou com a classificação dos gêneros no jornalismo brasileiro<sup>351</sup>.

José Marques de Melo (p. 47-48) propõe uma nova classificação dos gêneros jornalísticos, considerando a pesquisa de Luiz Beltrão<sup>352</sup>. Para isto, adota dois critérios. O primeiro diz respeito à “intencionalidade determinante dos relatos”, isto é, como estes se configuram na “produção do real e [n]a leitura do real”. Segundo Melo (p. 47), “reproduzir o real significa descrevê-lo jornalisticamente” sob os parâmetros do “atual” e do “novo”. Enquanto que “ler o real significa identificar o valor do atual e do novo na conjuntura que nutre e transforma os processos jornalísticos”. Neste critério, entram os conceitos de denotação, conotação, a complexidade da linguagem jornalística, “a liberdade que tem o receptor de escolher o que quer saber e através de que meios vai concretizá-lo” e os mecanismos de que o leitor dispõe “para captar o sentido que orienta a ordenação das mensagens jornalísticas”. O segundo critério considera a “natureza estrutural dos relatos observáveis nos processos jornalísticos”, mas não especificamente a “estrutura do texto ou das imagens e sons que representam e reproduzem a realidade”<sup>353</sup>, e sim a “articulação” do real, do relato jornalístico e da apreensão da coletividade neste processo.

A partir das perspectivas supracitadas, José Marques de Melo (p. 48-49) classifica os gêneros jornalísticos em: *jornalismo informativo*, no qual estão a nota, a notícia, a reportagem e a entrevista; *jornalismo opinativo*, que reúne o editorial, o comentário, o artigo, a resenha, a coluna, a crônica, a caricatura e a carta. Melo destaca que a diferença entre as categorias *informativa* e *opinativa* é que os gêneros da primeira “se estruturam a partir de um referencial exterior à instituição jornalística”, dependem “diretamente da eclosão e evolução dos acontecimentos e da relação que os mediadores”, ou seja, os jornalistas, “estabelecem em

---

<sup>351</sup> Luiz Beltrão de Andrade Lima (1918-1986), conhecido como Luiz Beltrão, natural de Olinda, Pernambuco, foi jornalista, escritor e pesquisador pioneiro nos estudos na área de Comunicação no Brasil. 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. Escreveu livros que foram fundamentais aos estudos dos gêneros jornalísticos no Brasil num momento em que as Escolas de Comunicação estavam sendo implantadas no país e buscava-se a regulamentação da profissão de jornalista.

<sup>352</sup> Melo (1985, p. 45) menciona a classificação dos gêneros jornalísticos de Luiz Beltrão em três categorias:

**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

<sup>353</sup> MELO, 1985, p. 48.

relação aos seus protagonistas (personalidades ou organizações)”. Os gêneros da categoria *opinativa*, por sua vez, têm estrutura “co-determinada por variáveis controladas pela instituição jornalística”, isto é, envolve questões de autoria e angulação da opinião na profissão jornalística.

José Marques de Melo (p. 49) destaca ainda a distinção dos gêneros *nota*, *notícia* e *reportagem*, afirmando que a diferença repousa na “progressão” e “captação” dos acontecimentos “pela instituição jornalística e a acessibilidade de que goza o público”. Enquanto a *nota* se refere ao relato em curso, “a *notícia* é o relato integral de um fato”. A *reportagem* é a ampliação do relato que já repercutiu socialmente. A repercussão produz “alterações que são percebidas pela instituição jornalística”. Ao se referir à *crônica*, comenta que, assim como a *carta*, estrutura-se “de modo temporalmente mais defasado”, tem vínculo com os fatos em curso, mas não “coincid[e] com o seu momento eclósivo”. Quanto à *crônica* e à *coluna*, complementa que ambas “incorporam ou fazem a mediação com a ótica da comunidade ou dos grupos sociais a que a instituição jornalística se dirige”<sup>354</sup>.

Em capítulo específico<sup>355</sup>, sobre os gêneros opinativos, há uma seção destinada à crônica. José Marques de Melo (p. 111) afirma, assim como os demais estudiosos mencionados em nossa pesquisa, que a crônica chegou ao jornalismo “com sentido de relato histórico”. No entanto, acrescenta que a crônica é “embrião de reportagem” por ser “uma narrativa circunstanciada sobre fatos observados pelo jornalista num determinado espaço de tempo”. Tal narrativa também mantinha aproximação com o gênero epistolar, como as *Cartas da Inglaterra* (1905), de Eça de Queirós (1845-1900). No Brasil, segundo Marques de Melo, o relato histórico passa a ser chamado, posteriormente, de “[...] *reportagem setorial* cobertura jornalística de uma determinada instituição ou de uma esfera da sociedade – crônica legislativa, crônica judiciária, crônica policial, crônica esportiva, etc.”

Em cada país, o gênero ganha características distintas. Melo afirma (p. 112-113) que a crônica, na Espanha, está relacionada à “produção jornalística que relata fatos” e os analisa, mas também faz combinação com a notícia e o comentário. No entanto, a crônica hispano-americana, apesar de ter origem no relato histórico, passou a ser influenciada pelas novas técnicas do jornalismo norte-americano no século XX, enquanto a crônica espanhola permanece “fiel ao velho estilo”. Por outro lado, a crônica portuguesa tem mais aproximação com a brasileira pela característica de misturar real e imaginário.

---

<sup>354</sup> MELO, 1985, p. 49-50.

<sup>355</sup> Capítulo IV – Caracterização dos gêneros opinativos.

Diante da variedade da crônica, não há como considerar o gênero solidamente ou uniforme, o que proporciona a diversidade de suas espécies. Melo (p. 116) destaca que na bibliografia brasileira diversos pesquisadores tentaram classificar a crônica a partir de critérios específicos: “[...] Luíz Beltrão usa o critério jornalístico; Afrânio Coutinho toma como base a tipologia literária; Massaud Moisés procura uma correspondência com os gêneros literários; Antônio Cândido orienta-se pela estrutura da narrativa”.

José Marques de Melo dá ênfase aos estudos de Luiz Beltrão, que propõe a classificação da crônica a partir de dois critérios: o primeiro é quanto ao tema da crônica, subdivido em: a) *crônica geral* – com “epígrafe ou forma gráfica determinada”, aborda assuntos diversos e ocupa espaço fixo no jornal; b) *crônica local, urbana ou da cidade* – “uma espécie de antena coletiva” que capta a opinião pública local; c) *crônica especializada* – ressalta temáticas de “um determinado campo de atividade”. O segundo critério se refere ao tratamento que é dado à crônica pelo cronista. Neste quesito, são consideradas três modalidades: a) *analítica* – “os fatos são expostos com brevidade” e abordados de forma objetiva. “O cronista dirige-se mais à inteligência do que ao coração”<sup>356</sup>; b) *sentimental* – com características mais literárias, predominando, “o apelo à sensibilidade”; c) *satírico-humorística* – cujo objetivo é criticar, ridicularizar, ironizar “fatos, ações, personagens; busca entreter, assumindo feição caricatural”.

Como observamos, a abordagem de José Marques de Melo, quanto à classificação dos gêneros jornalísticos, é morfológica, descritiva, com base na bibliografia de Luiz Beltrão, e, ao mesmo tempo, busca acomodá-los em duas categorias (*informativo* e *opinativo*), o que não empobrece a discussão a respeito dos gêneros, uma vez que o autor não propõe esquemas fechados, mas examina a diversidade dos gêneros de modo mais prático e objetivo no âmbito das instituições jornalísticas, reconhecendo que a crônica é um gênero com origens e variações diversas por estar vinculada à atualidade como, por exemplo, a notícia e a reportagem.

Por outro lado, a abordagem de Cremilda Medina examina os processos de codificação da mensagem jornalística, considerando os elementos de sua composição, tendo como um dos principais a *angulação*, que é “a primeira força do processo” da criação da pauta<sup>357</sup>, ponto de partida de “toda a matéria jornalística”<sup>358</sup>. Segundo Medina, a *angulação* possui estreitas relações com “o nível massa, o grupal e o pessoal”, níveis gerais da “comunicação de massa numa sociedade urbana em industrialização ou pós-industrializada”. Se a mensagem “é angulada para de pauta se transformar num processo de captação, a componente grupal se

---

<sup>356</sup> MELO, 1985, p. 117.

<sup>357</sup> Conforme Medina (1978, p. 85), a pauta pode “ser intencional, procurada ou ocasional”.

<sup>358</sup> MEDINA, 1978, p. 85.

identifica com a empresa jornalística onde essa pauta vai ser tramitada”. A empresa, ao estar ligada a algum grupo político ou econômico, irá conduzir “o comportamento da mensagem da captação do real à sua formulação estilística”<sup>359</sup>. Medina (p. 86) afirma que um exemplo comum da angulação do nível grupal são as mensagens opinativas do editorial. No entanto, indícios do nível grupal podem ser identificados na “codificação do jornalismo informativo”, através do material selecionado e da orientação dos editores quanto ao que será escrito e publicado.

Quando o nível massa cresce, superpõe-se ao grupal. A empresa, por sua vez, passa a se caracterizar com a indústria da informação. Deste modo, a mensagem é angulada ao nível massa. Medina afirma que esta “componente de angulação está difusa em todas as mensagens de jornalismo informativo e de jornalismo interpretativo”<sup>360</sup>. Isto pode ser observado na disposição das mensagens jornalísticas, através das imagens, “valorização dos ângulos”, diagramação, recursos linguísticos “como títulos e narração dos fatos”<sup>361</sup>.

O nível pessoal da angulação é caracterizado pela capacidade de “criação de novos recursos de estilo”, o caso de jornalistas que são mitificados como “gênio da redação”, “astros das salas de redação” ou “modelos de grande jornalista”<sup>362</sup>. Apesar da criação ser mais anônima no nível pessoal, pode ser valorizada quando ganha visibilidade. No entanto, “o gênio individual segue tendências de consumo de massa”. Medina afirma ainda que, na década de 60, a crônica se “situava muito bem no nível pessoal de angulação”. No entanto, a assinatura, no caso das “colunas e críticas de Variedades”, demonstra “pessoalidade na mensagem”. Por este motivo, há que relacionar o nível pessoal ao grupal, uma vez que “os críticos e colunistas estão muito ligados a grupos (intelectuais, determinada classe social, grupos religiosos etc.)”.

Cremilda Medina esclarece que sua abordagem, quanto à componente *angulação* na mensagem jornalística, será examinada nos três níveis supracitados, considerando as subcategorias, *informativa* – na qual predomina o nível massa, apesar de entrarem os outros níveis –; *interpretativa* – na qual se inter-relacionam os níveis grupal e pessoal, mas com destaque do nível massa; *opinativa* – no qual predomina o nível grupal, “mas pode também dar margem à personalidade e, quando a mensagem é sensacionalista, vale-se de apelos de nível-massa”<sup>363</sup>.

A abordagem de Cremilda Medina contribui com a ampliação de nossas reflexões quanto à configuração das crônicas de Gilmar de Carvalho na coluna “Terceiro Mundo”.

---

<sup>359</sup> MEDINA, 1978, p. 85-86.

<sup>360</sup> MEDINA, 1978, p. 87.

<sup>361</sup> MEDINA, 1978, p. 88.

<sup>362</sup> MEDINA, 1978, p. 89.

<sup>363</sup> MEDINA, 1978, p. 90.

Observamos que o cronista se opõe ao colunismo social do caderno *Fame* ao trazer ao público temáticas em evidência, em 1978, assim como conceitos de cultura, tradição e subdesenvolvimento no cenário da cultura de massa. Este momento é marcado pelo envolvimento de Gilmar de Carvalho com a pesquisa acadêmica. Suas crônicas proporcionam ao leitor da coluna *Terceiro Mundo* reflexões teóricas em diversas áreas do conhecimento.

### 3.3 A cronística de Gilmar de Carvalho

Nesta subseção, examinaremos a inter-relação de gêneros jornalísticos, observando a presença da notícia e da reportagem na composição de algumas das crônicas de Gilmar de Carvalho e, paralelamente, de aspectos do jornalismo cultural no conteúdo dos textos, sobretudo, na diversidade das temáticas.

A crônica *Carnaval que passou*, publicada no dia 11 de fevereiro de 1978<sup>364</sup>, no jornal *O Povo*, reflete acerca do carnaval de Fortaleza, naquele ano, e compara-o ao da Bahia e ao do Recife. Ao lermos o jornal *O Povo*, do dia 5 de fevereiro, semana em que ocorreu o carnaval, encontramos a notícia “Salvador perfuma-se para receber turistas”<sup>365</sup>, que destaca a expectativa do sucesso que seria o evento na Bahia. A notícia afirma que a Prefeitura derramou mil litros de detergente no centro da capital Salvador a fim de eliminar o odor das ruas por onde passariam os foliões. A dose seria reforçada “na segunda e terça-feira de carnaval, principalmente nos becos, travessas e escadarias”. Estas e outras providências seriam tomadas para garantir “o êxito do carnaval baiano”. A estimativa, em Salvador, naquela ocasião, seria de 150 a 200 mil turistas<sup>366</sup>. Na crônica de G.C, lemos: “[...] O carnaval da Bahia estourou (apesar e graças aos paulistas) porque propõe um enfoque novo de espontaneidade, de festa no meio da rua [...]” (Carvalho, 1983, p. 67), o que confirma a previsão noticiada<sup>367</sup>. Na edição do dia 5 de fevereiro, o jornal destacou também a estimativa do público, local e externo, que compareceria à folia no Rio de Janeiro. Naquele ano, desfilariam 100 blocos e a abertura seria na avenida Barão do Rio Branco e Cinelândia.

No dia 8 de fevereiro, o mesmo jornal publicou “O carnaval nos demais estados”<sup>368</sup>, reportagem que analisa o sucesso do carnaval de rua em Olinda e no Recife, destacando que a

<sup>364</sup> Periódico consultado na Hemeroteca da Biblioteca Estadual do Ceará (BECE).

<sup>365</sup> Anexo D.

<sup>366</sup> Na mesma página do jornal, há uma notícia sobre o carnaval carioca, indicando uma estimativa do público local e externo ao Rio de Janeiro. Naquele ano, desfilariam 100 blocos e a abertura seria na avenida Barão do Rio Branco e Cinelândia.

<sup>367</sup> Possivelmente, Gilmar de Carvalho se inteirou acerca da movimentação carnavalesca através do jornal *O Povo*, com o qual passou a colaborar a partir do dia 11 de fevereiro de 1978.

<sup>368</sup> Anexo E.

importação das escolas de samba nas duas cidades não foi aceita pela maioria do público que preferiu o mela-mela e a animação dos foliões com o tradicional Carnaval-Participação de Olinda. No trecho “Falta de imaginação”, a reportagem destaca a falta de criatividade das fantasias da escola Gigante do Samba, do Recife, que teve como enredo “E o vento levou”, exceto “uma figurante vestida à Vivien Leigh”, sendo a única que figurou algo esperado à proposta do enredo, enquanto “nenhuma ala nem figurante lembra[va] a história do filme”, demonstrando a “falta de imaginação e pobreza da agremiação”, o que não dava à escola o merecimento de ser “classificada nem em terceira categoria”.

Em Fortaleza, o jornal *O Povo*, em 4 de fevereiro, publicou a manchete: “Carnaval levará 10 mil foliões à Duque de Caxias”, destacando o sucesso que seria o carnaval de rua na capital cearense. Seriam “[...] 19 agremiações, entre escolas de samba, maracatus, ranchos, blocos e cordões [...]”, inclusive, “Quase todas as agremiações” promoveriam atrações infantis, entre as quais o “Regatas que contratou os bonecos da Disney World” para animar o carnaval das crianças. Havia ainda “os clubes suburbanos” que organizavam os seus bailes. Outra manchete, do mesmo dia, informa: “Alegria, beleza e luxo em ‘Uma noite no Havai’”, reportando-se aos “foliões de todas as idades”, no Iate Clube, evento considerado tradicional, patrocinado pela “agremiação e seu quadro de associados”. A partir das manchetes, traçamos um paralelo com o principal tema da crônica *Carnaval que passou*, que é a descaracterização do carnaval cearense. A inserção das escolas de samba é descrita por Gilmar de Carvalho como “[...] macaqueação de desfile organizado [...] para turista de um lado e a caretice dos clubes do outro” (Carvalho, 1983, p. 67).

Apesar de o cronista não mencionar a situação do carnaval infantil, podemos inferir a falta “de imaginação criadora”<sup>369</sup> na presença dos bonecos da Disney, o que nos demonstra importação e popularidade de personagens da indústria cultural norte-americana no cotidiano cearense na década de 1970, proporcionando-nos reflexões acerca da cultura de massa. Ao examinarmos os textos de jornais, paralelamente, à crônica *Carnaval que passou*, verificamos abertura para reflexão teórica sobre o tema.

Edgar Morin<sup>370</sup>, ao discutir sobre a indústria cultural, afirma que o produto desta é criado de modo que o consumo seja impalpável e psíquico. Isto é, antes de o produto cultural ser criado, a ideia passa por um processo de filtragem e é submetida a exames, sendo organizada burocraticamente mesmo antes de que “chegue às mãos daquele que decide” como será a produção que tende “à despersonalização” e “à desintegração do poder cultural”. Morin (p. 20)

<sup>369</sup> Afirmação de G.C na crônica *Carnaval que passou*.

<sup>370</sup> MORIN, 1975, p. 19.

destaca que a indústria cultural, ao mesmo tempo que visa à padronização, “precisa de unidades necessariamente individualizadas”. A matriz do produto é padrão, “mas deve ter sua personalidade, sua originalidade, sua unicidade”. A exemplo, menciona a informação da grande imprensa que, diariamente, capta o “acontecimento”, o “contingente” o “individual” a novidade, e submete-os aos “seus moldes para restituí-los em sua unicidade”. A indústria cultural busca superar constantemente a contradição “entre suas estruturas *burocratizadas-padronizadas* e a originalidade [...] do produto que ela deve favorecer”. Esta questão, segundo Morin, pode suscitar questionamentos quanto a como é possível haver “uma organização burocrático-industrial da cultura”. A resposta para esta indagação é justificada a partir da estrutura do imaginário “segundo arquétipos”. No espírito humano há figurinos que “ordenam os sonhos e, particularmente, os sonhos racionalizados que são temas míticos ou romanescos”. Estruturas exteriores às obras são criadas por “regras, convenções, gêneros artísticos”, “enquanto situações-tipo e personagens-tipo lhes fornecem estruturas internas”.

Ao discutir a questão do “grande público” da indústria cultural, Morin (p. 28) afirma que tende ao “público universal” por isso, a “procura de um denominador comum”. No jornal, por exemplo, a variedade visa alcançar interesses e gostos ao máximo, é “uma variedade sistematizada”. A mensagem deve ser simples, transparente e direta, daí a importância do *copy-desk*, cujo trabalho é dar “inteligibilidade imediata” à informação e “um estilo homogeneizado – um estilo universal – e essa universalidade que oculta os mais diversos conteúdos”. A homogeneização<sup>371</sup> tem como objetivo tornar assimiláveis uma variedade de conteúdos a “um homem médio ideal”. Mas quem é este? Morin afirma (p. 36-37) que é um “*homem imaginário*”, um “homem-criança”, curioso, que gosta do divertimento, do jogo e das narrativas, um “homem que em toda parte dispõe de um tronco comum de razão perceptiva, de possibilidades de decifração, de inteligência”, “uma espécie de *anthropos* universal”. A cultura de massa se apoia nesta base antropológica e “cria uma nova universalidade a partir de elementos culturais particulares à civilização moderna”, tendo como referência o padrão norte-americano.

Morin (p. 29) acrescenta que a indústria cultural, a fim de alcançar um grande público<sup>372</sup>, tende a unificar dois setores: o da informação e o romanesco, invertendo seus elementos e

<sup>371</sup> Edgar Morin (1975, p. 29) afirma que “a palavra mais apta para traduzir a tendência a homogeneizar sob um denominador comum” é *sincretismo*.

<sup>372</sup> Frank Fraser Bond (1962, p. 73-77), em *Introdução ao Jornalismo*, discute a estratégia do repórter para se aproximar do gosto de seu público. Segundo Fraser (p. 75), para o repórter se tornar interessante como escritor, há que perguntar-se a si mesmo “por que ele [público] deseja isto?”. A pergunta é respondida pela psicologia do leitor, pois o escritor, ao imaginar-se como leitor, aprecia o mesmo tipo de conteúdo preferido pelo seu público.

contaminando-os. Ou seja, as informações da vida cotidiana (fatos) são revestidas de elementos romanescos “frequentemente inventados ou imaginados pelos jornalistas”. Por outro lado, “no setor imaginário, o realismo domina [...], as ações e intrigas romanescas que têm as aparências da realidade”. Essa inversão é que anima a cultura de massa.

A unificação do público da imprensa da cultura de massa ocorre através da diluição dos conteúdos, uma vez que não há concorrência de gênero masculino e feminino, mas a fusão destes. Da mesma forma, os conteúdos da imprensa infantil, “que floresce com Mickey”, criação da indústria cultural, “estão diluídos” na imprensa adulta. A imprensa infantil “é ao mesmo tempo uma preparação para a imprensa do mundo adulto”<sup>373</sup>. Isto nos revela, segundo Edgar Morin, que ambas as estruturas são comandadas por uma só imprensa, por isso, “a grande imprensa para adultos está impregnada de conteúdos infantis”. Um dos exemplos é a multiplicação das histórias em quadrinhos, “[...] de uma linguagem imediatamente inteligível e atraente para a criança; ao mesmo tempo, a imprensa infantil tornou-se um instrumento de aprendizagem para a cultura de massa”<sup>374</sup>. Esta, conforme Morin, funciona da seguinte forma: “leva precocemente a criança ao alcance do setor adulto, enquanto em seu setor adulto ela se coloca ao alcance da criança”. Deste modo, a homogeneização do produto se estende ao do consumo e há atenuação das “barreiras entre as idades”<sup>375</sup>.

---

Nesta coincidência de interesses, o escritor encontra maior impulso na reação de sonho do seu público. Isto é, este imagina realizar “as condições de vida moderna” através do que vê e lê nas páginas dos jornais. A satisfação no sonho é uma oportunidade que o público encontra “para fazer tudo que deseja”, por ter sofrido um revés na vida real. A partir desta perspectiva, conforme Fraser Bond (p. 77), o escritor classifica o público em três tipos: “Os intelectuais” – grupo pequeno com preferência pela crítica; “Os práticos” – grupo que tem preferência pelos negócios; “Os não-intelectuais” (o maior) – grupo que têm interesse por revistas e espetáculos mais baratos, “emocionam-se vivamente com os filmes de perseguição e aventuras”. O perfil deste grupo, segundo Fraser (p. 78) é o de mais importância para o escritor (repórter), pois muitos deste público buscam uma “válvula de escape para seus desejos frustrados” e “suplicam acesso ao mundo dos sonhos”. A abordagem de Fraser Bond, quando examinada paralelamente ao pensamento de Edgar Morin em *Cultura de Massas*, demonstra-nos diálogo, pois ambos discutem o modo de agir da indústria cultural. O jornalismo que atende aos interesses da indústria da informação está em sintonia com as demandas da indústria cultural, pois têm interesses em comum: agradar ao público e alcançá-lo diversificadamente. BOND, F. Fraser. **Introdução ao jornalismo**: uma análise do quarto poder em todas as suas formas. Tradução de Cícero Sandroni. Tradução e revisão da 2. ed. de Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Agir, 1962.

<sup>373</sup> MORIN, 1975, p. 31.

<sup>374</sup> MORIN, 1975, p. 31.

<sup>375</sup> MORIN, 1975, p. 32. Se atualizarmos esta questão no contexto do século XXI, observamos que, com os avanços das mídias digitais, a homogeneização tem sido mais rápida e, visivelmente, expansiva. Os conteúdos digitais criados para plataformas como, por exemplo, *Streamer*, abarcam um grande público, independentemente da idade. É cada vez mais comum o interesse de crianças, jovens e adultos pelos conteúdos digitais, sobretudo jogos eletrônicos on-line (vídeo games), nos quais há interação, em tempo real, de pessoas em diferentes lugares do mundo. Um exemplo de produto da cultura de massa infantil são os conteúdos, cada vez mais diversos, criados para canais de TV fechada e para o *YouTube*. Desde cedo, as crianças entram em contato com conteúdos rotulados de “educativos”, nos quais predominam desenhos digitais com formas e cores que visam prender a atenção dos bebês. Os primeiros movimentos que estes fazem tendem a imitar os das imagens virtuais. Há, ainda, conteúdos bíblicos nas plataformas digitais para o público infantil que, a nosso ver, não é uma forma de evangelizar, mas de

A manchete do jornal *O Povo*, que destaca a presença dos bonecos da Disney World para animar, em Fortaleza, o Carnaval das crianças, demonstra-nos que a imprensa infantil da indústria cultural estava diluída no cotidiano de uma parte das famílias, na capital cearense, através da programação televisiva homogeneizada. Quanto aos clubes, observamos, através das manchetes, que de um lado há os “suburbanos” e, de outro, a “agremiação” do Iate Club patrocinada pelos seus associados, o que nos demonstra separação entre classes sociais, uma vez que o Iate Club é um espaço reservado a eventos particulares e sofisticados<sup>376</sup>. O carnaval de 1978, nesse espaço, foi festejado com fantasias havaianas, o que nos demonstra tendências norte-americanas nos espaços e eventos de uma determinada classe social fortalezense.

O jornal *O Povo* prestigiou o carnaval de rua com o Estandarte de seu cinquentenário criado e desenhado pelo artista plástico cearense Descartes Gadelha, incentivando o carnaval de rua em Fortaleza, conforme notícia do dia 8 de fevereiro. *O Povo* premiou as escolas de samba com troféus. O Rei de Paus foi premiado como o melhor do maracatu, conquistando seis troféus. Ispaia Brasa, na categoria de escola de samba, recebeu quatro troféus. Na crônica supracitada, Gilmar de Carvalho (p. 67) menciona a referida escola afirmando que quem está a fim de um carnaval organizado “não vai trocar a Beija-Flor pela Ispaia Brasa”.

Diante de diferentes textos, ou seja, de um lado mensagem da imprensa geral e, de outro, a crônica, observamos que esta, se examinada conforme as características do jornalismo cultural discutidas por Rivera, tem como ponto de partida a informação, mas “recapitula” o “já conhecido (p. 33)”. O olhar atento do jornalismo cultural realimenta “as demandas informativas sobre o fenômeno” (p. 34). Gilmar de Carvalho inicia a crônica, trazendo ao leitor informações sobre as origens do carnaval: “Ecos do carnaval, ainda nossa festa pagã, tríduo momino e outros lugares-comuns tão a gosto de tanta gente” (Carvalho, 1983, p. 67). A palavra “eco” introduz, no texto, a intenção de recapitular o ocorrido, deixando transparecer a maestria do cronista na maneira de narrar e informar, na qual predominam clareza e objetividade, particularidades de textos informativos. Entretanto, na posição de cronista, não se desvia do poético, quando atribui à crônica o tom narrativo, como quem introduz uma história: “Ecos do carnaval, ainda nossa festa pagã”.

---

ganhar seguidores virtuais. Estes conteúdos visam somente o lucro e são dependentes da contribuição financeira de “curtidas” e das denominadas “assinaturas”, para manterem seus canais em destaque e produzirem mais conteúdo.

<sup>376</sup> Morin (1975, p. 33) afirma que “a cultura industrial é o único grande terreno de comunicação entre as classes sociais”.

O jornalista Homero Alsina Thevenet (2006, p. 171)<sup>377</sup>, ao comentar sobre sua experiência no jornalismo cultural em Montevideo, afirma que uma das maiores dificuldades do *El País Cultural* era encontrar colaboradores cultos sem “[...] rebuscamento pessoal ou por formação acadêmica ou por arrogância adolescente”. Era difícil de convencer o colaborador escritor de que a linguagem rebuscada afastava o leitor. Recomendava-lhe sempre a começar ‘com um tiro ao arco’, evitando “[...] excessos, de adjetivos e de advérbios, a pergunta puramente retórica, as frases longas e elaboradas, os parêntesis extensos [...] ou a imaginação volátil”<sup>378</sup> que poderiam contribuir com o desvio de atenção ou a fuga do tema. As instruções do *El País Cultural* primavam pelo “estilo conciso e direto”, a fim de evitar que o colaborador cultural não abusasse do uso da primeira pessoa.

Na crônica *Carnaval que passou*, a informação é analítica e de pequena extensão, o que nos leva a observar suas semelhanças com o ensaio, uma vez que à composição deste é permitida a prosa breve, interpretativa, individual, dando abertura ao tema abordado, podendo recorrer a diferentes tipologias, como sugere Afrânio Coutinho<sup>379</sup>. Na crônica, Gilmar de Carvalho expõe, descreve, argumenta e desperta-nos para o exercício crítico sobre as tradições locais a partir de uma das festividades mais populares do Ocidente.

Aníbal Ford (2006, p. 178)<sup>380</sup> afirma que, em países de Terceiro Mundo, “[...] os saberes, os discursos não se separam tão claramente como nos países de Primeiro Mundo” e isto favorece o ensaio para que seja aberto e amplo e “tão importante na América Latina”. Neste contexto, o jornalismo cultural “[...] é uma especial maneira de ver [...] qualquer prática social”<sup>381</sup> (Ford, 2006, p. 179). A sociedade pós-industrial tem passado por transformações culturais e estas não têm sido apreciadas pelo jornalismo cultural<sup>382</sup>. Ford (p. 179-180) acrescenta que é necessário ao jornalismo cultural repensar o conceito de cultura de modo a considerar os processos culturais. A maneira como as práticas sociais são examinadas, em qualquer que seja a área do conhecimento, leva-nos a apreender “[...] a construção de sentido, percepção, memória [...] conjectura” em obras artísticas, na comunicação oral, no humor, nas

---

<sup>377</sup> THEVENET, Homero Alsina. Algunas acotaciones sobre *El País Cultural* de Montevideo. In: RIVERA, Jorge B. **El periodismo cultural**. Buenos Aires: Paidós, 2006. Ao final do livro, Jorge B. Rivera anexou textos de diferentes jornalistas nos quais estes respondem à sua pergunta “o que é jornalismo cultural”.

<sup>378</sup> Tradução nossa.

<sup>379</sup> COUTINHO, 1971, p. 106.

<sup>380</sup> FORD, Aníbal. El periodismo cultural: ¿un dispositivo discriminatorio? In: RIVERA, Jorge B. **El periodismo cultural**. Buenos Aires: Paidós, 2006. p. 178-180.

<sup>381</sup> Tradução nossa.

<sup>382</sup> A primeira edição do livro *El periodismo cultural* é de 1995, do qual faz parte o texto de Aníbal Ford. Observemos que Gilmar de Carvalho, nas crônicas publicadas em 1978, no jornal *O Povo*, antecipou, no cenário brasileiro, debates que abordavam mudanças nas práticas sociais com a ascensão da cultura de massas.

invenções tecnológicas, ou seja, em tudo que inclui a vida. Nessas práticas é que buscamos explicações para o sentido da “vida e da morte”.

Percepção e memória, na cronística de Gilmar de Carvalho, podem ser examinadas, por exemplo, na crônica *Mini-Museu Firmeza*<sup>383</sup>, quando o escritor expressa sua relação com a casa dos artistas plásticos cearenses, Estrigas<sup>384</sup> e Nice<sup>385</sup>, situada no bairro Mondubim, “ao lado da via férrea”<sup>386</sup>, em Fortaleza. O Mini-Museu é uma casa viva de memórias, “onde não há lugar para mofo ou perpetuação estática de um passado em estantes, prateleiras ou gavetas que sabem a traça e naftalina”, porque, antes de tudo, é uma casa de memórias e afetos do casal que habita entre árvores, cores e arte. Naquela paz, afastados do barulho do centro da capital, Estrigas e Nice, à sombra das mangueiras, repousam em redes e conversam sobre o trabalho artístico que realizam. Sabem da importância que têm, mas não se misturam com “badalações gratuitas e não vendem um nome, mas um trabalho consciente de quem sabe se situar no meio dessa babel de subdesenvolvimento, defasagem e falsas vanguardas” (Carvalho, 1983, p. 72). Ambos encaram a arte como extensão da vida.

Gilmar de Carvalho, nessa crônica, imerge-nos no cotidiano do casal de artistas através da delicadeza das palavras e do lirismo atribuídos àquele espaço que não é apenas uma casa comum, mas o refúgio de memórias e afeição que se misturam à disposição de cores e traços, permitindo-nos refletir sobre a importância da arte para o equilíbrio da vida. Ao final de sua crônica, Gilmar de Carvalho afirma que Estrigas e Nice “[...] se situam generosos diante e dentro da própria vida, sem ranços, sem mágoas e sem perda da sensibilidade e de uma poesia que é essência e amor. Eles não merecem uma visita e sim um encontro definitivo, profundo, mágico” (p. 72). Através desse texto, somos tocados a conhecer o Mini-Museu Firmeza e a experimentar as sensações que o lugar desperta nos seus visitantes.

---

<sup>383</sup> Publicada em 18 de fevereiro de 1978, p. 2, no caderno *Fame*, do jornal *O Povo*.

<sup>384</sup> Nilo de Brito Firmeza (1919-2014), filho de Hermenegildo e Bárbara Firmeza, graduado em Odontologia pela Faculdade de Farmácia e Odontologia do Ceará em 1947, artista plástico, crítico de arte e escritor, fez parte da Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), criada em 1944, na qual foi fundada a “fase renovadora da arte cearense”. Ajudou a fundar o Salão de Abril, em 1943, mapeou nomes e eventos das artes plásticas no Ceará, escreveu livros sobre Raimundo Cela, Chico da Silva, Barrica (Guilherme Clidenor de Moura Capibaribe), Antônio Bandeira e a história do Salão de Abril. Gilmar de Carvalho publicou, em 2009, o livro *A Grande Arte de Estrigas*, resultado de seis dias de entrevista com o artista plástico, no sítio do Mondubim, em tardes de sábado e domingos, nos meses de outubro e novembro de 2008, no qual consultamos as informações para esta nota.

<sup>385</sup> Maria de Castro Firmeza (1921-2013), natural de Aracati, CE, filha do casal Francisco Osório de Andrade e Hermeta de Castro Osório, foi uma artista plástica, professora de pintura e de bordado. Ingressou na SCAP, em 1950, sendo uma das primeiras mulheres a fazer parte do curso de Desenho e Pintura, onde conheceu Estrigas. Nice realizou exposições no Brasil e no Exterior, recebeu homenagens de órgãos públicos e privados de Fortaleza pelo trabalho artístico-educativo dedicado ao público infantil. Fonte: <https://mauc.ufc.br/pt/fica-a-dica/artistas-cearenses/nice-firmeza-aracati-ce-1921-pintora-bordadeira-e-arte-educadora-infantil/>. Acesso em: 23 jan. 2025.

<sup>386</sup> CARVALHO, 1983, p. 71.

O Mini-Museu Firmeza também é título de uma das crônicas de José Julião<sup>387</sup>, publicada na coluna *Balaio* em 31 de dezembro de 1969<sup>388</sup>, no espaço reservado às artes plásticas no Ceará. A crônica é iniciada pelas informações do catálogo, endereço e ano de fundação do Mini-Museu<sup>389</sup>, e um trecho do texto de apresentação escrito por Estrigas e Nice, em que expressam a ideia da criação do espaço, que foi movida pela “inexistência, em Fortaleza, de um local onde fosse possível ver, dentro de uma ordem cronológica e até certo ponto de<sup>390</sup> didática, os trabalhos dos artistas” cearenses. Na omissão “das entidades oficiais”, eles mesmos resolveram colocar em prática a própria sugestão. José Julião descreve sua apreciação no Mini-Museu: “Deve existir, não digo que não, mas não conheço outro tipo de museu como este, que se preocupe com o desenvolvimento da arte em uma região, no caso o Estado do Ceará, e comprove essas manifestações, desde eras pré-históricas até nossos dias atuais”. O cronista, ao apreciar aquela exposição, valoriza a autenticidade e a singularidade das peças, descrevendo-as em ordem cronológica, da forma como estão expostas e levam os visitantes à imersão antropológico-cultural que remontam às pinturas<sup>391</sup> rupestres das grutas de Itapipoca, CE, até a década de 1960, incluindo xilogravuras, esculturas, ex-votos de Canindé, bonecos de Nêgo e Nosa e as “garrafas com areias coloridas de Aracati”.

A parte da casa, que outrora era “uma simples sala de visita”, passou a ser “uma escola. E de domínio público”, semelhante à Calçada da Fama, nos Estados Unidos. José Julião acrescenta: “Todo o artista cearense deve ter um quadro nas paredes do MINI-MUSEU” (*sic*), chamando a atenção dos artistas locais para que colaborassem com aquele acervo. O olhar atento do cronista contempla o espaço que abriga obras de arte e reconta a história das artes plásticas no Ceará. Ao final da crônica, descreve a singeleza daquele lugar: “[...] o bom mesmo é o papo com aquele casal, que vive a arte e que difunde a arte, com a mesma espontaneidade com que as rosas de sua varanda enfeitam e perfumam. Eu trouxe uma rosa vermelha. Obrigado Estrigas. Obrigado Nice”.

O olhar atento de ambos os cronistas observa o sentido da existência no cotidiano do casal de artistas plásticos, ao mesmo tempo que informa aos leitores do jornal sobre o Mini-

---

<sup>387</sup> José Julião de Freitas Guimarães (1916-1984), advogado carioca, ligado ao Grupo J. Macedo por laços de trabalho e família, mudou-se para Fortaleza, onde ganhou espaço na coluna *Balaio*, conforme afirma Gilmar de Carvalho, em “José Julião: tempo e contexto”, texto introdutório ao volume que reúne as crônicas de José Julião publicadas nos jornais cearenses, cujo título é **José Julião: a crônica das artes plásticas no Ceará, 1969-1978**. Clara; Liliza; Paula e Raquel Guimarães (org.). Fortaleza: Expressão Gráfica, 2015.

<sup>388</sup> Consulta realizada na Hemeroteca da Biblioteca Estadual do Ceará (BECE).

<sup>389</sup> “Local: Mundubim

Linha Férrea 259 – Fortaleza Ceará

Inauguração – Dezembro 69”. *Gazeta de Notícias*. Balaio. Quarta-feira, 31 de dezembro de 1969 (n.p.).

<sup>390</sup> Sic.

<sup>391</sup> As imagens eram reproduções das pinturas rupestres.

Museu. O convite para visitá-lo fica nas entrelinhas das duas crônicas. Enquanto a de José Julião nos insere no universo artístico cearense de forma detalhada, assim como ele observou a exposição e busca descrevê-la para os leitores do jornal, a de Gilmar de Carvalho nos incita a refletir sobre a prática atual de pessoas a buscarem cada vez mais moradias longe dos centros urbanos para fugirem da agitação. A crônica de G.C afirma que, à época em que Estrigas e Nice passaram a viver no Mondubim, ainda não estava na “moda” viver afastado do centro da cidade, sugerindo-nos que, em 1978, esta já era uma prática recorrente em Fortaleza<sup>392</sup>.

As crônicas de Gilmar de Carvalho para a coluna *Terceiro Mundo*, quanto à sua estrutura e estilo, têm uma das características peculiares do jornalismo cultural, a reduzida extensão do texto. Jorge B. Rivera (p. 143), ao discutir sobre as características do jornalismo cultural, afirma que a extensão dos gêneros não se restringe à questão de tamanho, isto é, se são curtos ou longos, mas resguarda a capacidade de síntese do colaborador para alcançar seus objetivos, encontrando “[...] um bom ponto de equilíbrio ou de discriminar adequadamente qual formato corresponde em cada caso”<sup>393</sup>. Um bom conhecedor e escritor do tema encontrará a melhor forma para desenvolvê-lo, seja num maior ou menor espaço, mas preferencialmente neste último.

Gilmar de Carvalho, ao escrever para o caderno *Fame*, proporciona ao leitor maior diversidade temática. Isto pode ser examinado na quantidade de textos que era publicada de uma só vez na coluna para a qual escrevia. Apesar do pouco espaço que lhe era reservado, sabia usá-lo a seu favor, chegando a publicar até seis textos na mesma coluna, o que nos demonstra, simultaneamente, sua capacidade de síntese e inovação no gênero crônica. Distintamente da crônica jornalístico-literária, a crônica carvalhiana se assemelha à nota curta no que diz respeito à extensão e à síntese. Nos textos de estreia para o jornal *O Povo*, conforme conferimos no periódico, foram publicados: *Carnaval que passou, Bready ou guru muito assumido, nego Gerson, Mariza ou a que mora nas vertentes*. A partir da segunda colaboração, Gilmar de Carvalho parece desafiar a própria capacidade de sintetizar, ao dividir a coluna com uma imagem ilustrativa, o que contribui mais ainda com a fragmentação de sua crônica<sup>394</sup>.

---

<sup>392</sup> Se repensarmos essa crônica hoje, sob o aspecto demográfico, a reflexão suscita debates mais extensivos, quanto ao aumento populacional de Fortaleza e à falta de espaço para construções de casas, o que tem contribuído para o crescimento vertical da cidade e com a expansão populacional nos bairros periféricos e regiões metropolitanas. Na atualidade, viver num local tranquilo se transformou numa necessidade para quem busca qualidade de vida.

<sup>393</sup> Tradução nossa.

<sup>394</sup> Anexo F. Ao examinarmos as crônicas publicadas na *Gazeta de Notícias* e as que foram publicadas no jornal *O Povo*, observamos que, no primeiro conjunto de textos, há maior densidade temática. No segundo conjunto, as crônicas são compactas, uma estratégia de Gilmar de Carvalho para abordar mais variedade de temas numa mesma publicação.

Fraser Bond<sup>395</sup>, ao comentar sobre a variedade verbal e o apelo visual como estratégias do jornalismo para atender aos interesses do leitor, afirma que são recursos vinculados à publicidade. Uma coluna deve primar pela prosa variada tanto no vocabulário, quanto na disposição visual. Um vocabulário diverso “ostenta também uma variada dimensão do pensamento”<sup>396</sup> e isto também atrai o interesse do leitor. Em muitos casos, afirma Bond, que quem se interessa em ler uma coluna, como por exemplo, leitores de livros e jornais, é comum que busque textos mais curtos, visualmente mais confortáveis e diversificados. Este tipo de leitor “Não quer incômodo. Não quer fazer nenhum esforço além do necessário. Prefere ver uma página que, conforme diz, parece fácil de ler” (Bond, 1962, p. 87). Observamos que o colunista lida, ao mesmo tempo, com duas questões: o espaço reduzido no jornal e a expectativa do leitor.

Diante do desafio de servir a dois senhores, isto é, ao jornal e ao leitor, indagamo-nos: como o jornalista cultural deve atendê-los? Não há um modelo padrão ao qual o jornalista ou colunista crítico possam recorrer, mas à criatividade e à imitação. Fraser Bond<sup>397</sup>, ao se referir à imitação, afirma que é no sentido de o próprio jornalista observar e comparar como os seus colegas fazem a cobertura de “certos acontecimentos”, a fim de verificar a linguagem e a extensão dos textos, pois “Não existe estrada real para a realização fácil com palavras”.

Frank Fraser comenta sobre o surgimento da coluna no jornalismo norte-americano, recuperando dados históricos do jornalismo estadunidense. O que mais se assemelha à coluna, provavelmente, tenha sido publicado em 1872, no *Republican*, seguido pelo “Sharps and Flats”, criado por Eugene Field, publicado no *Daily News*, de Chicago, entre 1890-1900. Posteriormente, Ambrose Bierce compilaria “os ‘mexericos’, para o *Examiner*, de São Francisco”<sup>398</sup>. Com a valorização do jornal como empresa, os sindicatos, como “organizações de vendas”, reúnem escritores “de nome feito e vendável”. Entretanto, antes de ser uma empresa, o jornal pertencia ao diretor e era individual. Isto é, publicava as ideias e opiniões de seu proprietário e não assuntos de negócios públicos. Com o crescimento do jornal, houve a necessidade de criar uma equipe editorial, que passa a escrever sem assinar a página. Bond supõe que os leitores tenham estranhado a falta de aproximação com o individual, isto é, da forma como o diretor expunha suas opiniões. Estas mudanças no jornal contribuíram para a impessoalidade. O colunista surge a partir da ausência do individual e o público o aprova, pois

---

<sup>395</sup> BOND, 1962, p. 86-87.

<sup>396</sup> BOND, 1962, p. 86.

<sup>397</sup> BOND, 1962, p. 89.

<sup>398</sup> BOND, 1962, p. 238.

vê no novo perfil o retorno do “pessoal”. Bond afirma que a coluna é “uma matéria cuja extensão está convencionada em 1000 palavras, mais ou menos, a medida da coluna do jornal comum, o tamanho varia frequentemente”, pode ter 800, 500 ou até menos palavras.

Os tipos de coluna são diversos<sup>399</sup>. Podem ser: 1. *a coluna editorial assinada* – semelhante ao editorial, mas sendo bem mais pessoal, uma vez que “divulga as opiniões e as ideias que o colunista mantém na ocasião”<sup>400</sup>, com predominância do tom professoral; 2. *A coluna padrão* – com assuntos editoriais de menor importância e de reduzida extensão. Pode ser um texto individual ou a produção de uma equipe; 3. *A coluna miscelânea* – tem como princípio a variedade de temas e o conteúdo está vinculado a esse princípio. A variedade também está “nos caracteres tipográficos”, os quais visam captar a atenção do público. Neste tipo de coluna há abertura para o burlesco, o provérbio e a paródia modernizados; 4. *A coluna aberta ao leitor* – na qual “poetas e satíricos amadores” colaboram e o “responsável pela coluna sente que está encorajando os novos escritores”<sup>401</sup>; 5. *A coluna ensaio* – é bem rara na atualidade, mas [...] pode zombar e tagarelar ou divertir e encantar” o público. É limitada quanto ao tipo de assunto, no entanto, não “deve ser didático e enfadonho”; 6. *A coluna de mexericos* – neste tipo há questões votadas ao “interesse em seres humanos – e em suas virtudes, e, mais frequentemente em seus vícios”, com “sabor provinciano”. É através desta variedade de coluna que os leitores sabem do que ocorre na vida “dos graúdos, dos quase grandes e dos que poderiam ser grandes”; 7. *A coluna de versos* – dedicada à poesia; 8. *A coluna sobre os bastidores da política* – semelhante à dos mexericos, no entanto, é superior a esta, pois refere-se “a assuntos nacionais e internacionais”.

A partir da descrição de Fraser Bond, examinamos que a diversidade da coluna pode abranger temas do jornalismo cultural, levando-nos a refletir sobre sua complexidade e a disposição em periódicos que ainda não sabiam como organizar os conteúdos.

Em “José Julião: tempo e contexto”<sup>402</sup>, Gilmar de Carvalho (p. 12) observa que o jornalismo cultural no Ceará era realizado de “modo diluído”, desde o início da história da imprensa cearense até o período em que a televisão chega ao Estado em novembro de 1961. Não havia um espaço específico no jornal que reunisse os gêneros e, tampouco, “uma cobertura mais criativa e/ou rigorosa”. As notícias culturais “[...] estavam misturadas com notícias policiais, políticas, econômicas e até esportivas [...] e tudo se fazia de acordo com o chamado

---

<sup>399</sup> BOND, 1962, p. 240-243.

<sup>400</sup> BOND, 1962, p. 240.

<sup>401</sup> BOND, 1962, p. 241.

<sup>402</sup> CARVALHO, 2015, p. 11-17.

jornalismo boêmio”. Gilmar de Carvalho aponta que a história do jornalismo cultural no Ceará, assim como a das artes plásticas, “está por ser escrita”.

A afirmativa de G.C reforça nossa tese de que suas crônicas estão dentro da dinâmica do jornalismo cultural. Além disso, o jornalista nos coloca a par dessa especificidade jornalística no Ceará, a posição da literatura, dos escritores, das artes e dos artistas nos periódicos, não apenas no contexto das décadas de 1960 e 1970, mas desde o século XIX, ao afirmar que os gêneros literários e jornalísticos gozavam de prestígio nas páginas de jornais e da preferência do público leitor, demonstrando-nos “efervescência nesse campo desde antes da Padaria Espiritual” (p. 12). Por outro lado, as artes plásticas não tinham o mesmo espaço que a literatura no jornal. “As exposições de arte se davam em paredes improvisadas de clubes [...]”. O pouco espaço dado pelos jornais mostrava a pobreza dessas manifestações [...]. As artes plásticas ganharam notoriedade e passaram a ser vistas com mais seriedade depois que o sobralense Raimundo Cella (1890/1954) ganhou a Medalha de Viagem ao Exterior. “Era o primeiro grande nome saído da pintura cearense” (p. 12). A partir da fundação do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC), em 1961, as artes plásticas ganham espaço para acervo e exposições, sendo um dos museus universitários mais importantes do Brasil.

Gilmar de Carvalho (2015, p. 14) afirma que o novo jornalismo cearense com fotografia e diagramação de qualidade, dentro das orientações dos Manuais de Redação, em vigor a partir de 1950 no Brasil, tem como primeira referência *O Jornal*, fundado em 1951 e constituído em 1958, pelos irmãos Bonaparte São Domingos, Salomão Mussolini e Valadão Vesúvio Pinheiro Maia. Carlos D’Alge, que seria o futuro editor-chefe, foi enviado pelo *O Jornal* à Europa para atualizar-se quanto ao que estava sendo feito no jornalismo estrangeiro. No entanto, as artes plásticas não ganhariam espaço no periódico. G.C defende a hipótese de que isto só ocorreria através da *Gazeta de Notícias*, fundada em 1923, pelo jornalista pernambucano Antônio Drummond<sup>403</sup> (1882-1930). Esse periódico tinha como referência o *Jornal do Brasil*, veículo prestigiado que não apelava para o sensacionalismo.

Em 1969, Darcy Costa, diretor da *Gazeta de Notícias*, propôs a criação da coluna *Balaio*, sendo editada por Tavares da Silva, com colaboração não somente de jornalistas, mas de pessoas “que atuavam em diversas áreas, como música popular, música erudita, cinema, teatro, artes plásticas, televisão, publicidade, dentre outras”<sup>404</sup>. A coluna *Balaio*<sup>405</sup> e os tabloides *Folha*

<sup>403</sup> Gilmar de Carvalho (p. 15) afirma que *A Gazeta de Notícias* passou pelas mãos de vários donos e diretores, até chegar às mãos do Grupo J. Macedo na década de 1960.

<sup>404</sup> CARVALHO, 2015, p. 15.

<sup>405</sup> Gilmar de Carvalho aponta como referência as publicações entre abril e agosto de 1972.

*Geral e Balaio*<sup>406</sup>, segundo Gilmar de Carvalho, foram experiências exitosas e criativas na área do jornalismo cultural cearense e José Julião foi um dos que se destacou na coluna *Balaio* e nos tabloides. Através de suas crônicas, José Julião abordava temas na área das artes plásticas, “[...] visando dar seriedade aos salões, marcados por denúncias e manipulações dos resultados das premiações e dos convidados”<sup>407</sup>. A contribuição de José Julião para o jornalismo cultural cearense é vista, por Gilmar de Carvalho, como de alto nível, pois incentivou o público “[...] a consumir arte e a ler um jornal bem escrito e planejado que não fazia das artes um ‘entretenimento’ nem funcionava como as agendas da maioria dos jornais que circulam hoje em dia”<sup>408</sup>. G.C (p.17) afirma que, com o advento das novas mídias e das redes sociais, o jornal perdeu leitores, pois “Todos querem ser produtores. O jornalismo cultural perdeu importância e foco”.

O texto “José Julião: tempo e contexto” dá margem para ampliarmos outras questões como, por exemplo, a necessidade de novos direcionamentos do jornalismo cultural na atualidade e a falta de espaço nos jornais para conteúdos sobre cultura. Teixeira Coelho (2007)<sup>409</sup> discute uma série de fatores, na formação universitária e fora desta, que tem contribuído com o enfraquecimento do jornalismo cultural no Brasil. Teixeira Coelho (p. 24) critica a formação jornalística no Brasil, sobretudo, em universidades de referência nacional, como a USP, que não investe em pós-graduação científica. Na Escola de Comunicação e Artes (ECA), da Universidade de São Paulo, há cursos de pós-graduação, “Mas, trata-se, aí, de linhas bastantes específicas e fechadas. Servem para complementar a formação do jornalista”, sem abertura para a especialidade de alunos de outras áreas das humanidades. Coelho comenta<sup>410</sup> que a complementação da formação jornalística na USP é uma “pasteurização daquilo que se oferece ao estudante”. Não há estímulo para criatividade. Para o exercício do jornalismo cultural, é necessário que “o jornalista encontre a sua voz pessoal distintiva”, senão será apenas um profissional “responsável por um caderno, uma pauta, uma coluna de serviços culturais ou até um repórter cultural, mas não um jornalista cultural no sentido crítico da palavra”. Ser um

---

<sup>406</sup> Segundo Gilmar de Carvalho, *Folha Geral* teve três números que circularam em 1971 e *Balaio* circulou entre abril/agosto de 1972.

<sup>407</sup> CARVALHO, 2015, p. 16.

<sup>408</sup> CARVALHO, 2015, p. 17.

<sup>409</sup> COELHO, Teixeira. Outros olhares. In: LINDOSO, Felipe (org.). **Rumos [do] Jornalismo Cultural**. São Paulo: Summus, Itaú Cultural, 2007. p. 24-29. O volume está organizado em três partes: Jornalismo Cultural: reflexões (textos de professores jornalistas); Rumos Jornalismo Cultural: história (textos de pareceristas, entre estes Gilmar de Carvalho, pela relevância de “sua experiência acadêmica e profissional em periódicos do Nordeste” e pela participação na “seleção de estudantes de jornalismo para a oficina do projeto Rumos”); Nomes, Endereços e leituras: agendas (composta por dicas de “livros, periódicos, sites, blogs e instituições” considerados importantes “para a formação a formação e para o trabalho cotidiano de um jornalista de cultura”).

<sup>410</sup> COELHO, 2007, p. 24-25.

jornalista cultural verdadeiro é “ser alguém capaz de colocar um fato cultural” sob as perspectivas histórica e crítica, o que exige não apenas especialidade no assunto a ser tratado, mas ser “especialista no modo de abordar aquele assunto”<sup>411</sup>.

Teixeira Coelho<sup>412</sup> sinaliza que o problema na formação jornalística é algo a ser repensado não somente como uma questão do Ensino Superior, mas exige repensar o ensino primário e secundário, pois o aluno, em muitos casos, chega à universidade “formado ou deformado”, mas a responsabilidade sempre recai sobre os professores e as instituições, enquanto o governo busca “construir a casa pelo telhado”, ao ampliar as vagas e o acesso à universidade de qualquer modo, tentando “tapar o sol com a peneira”. Por outro lado, os professores são pessimamente remunerados e sem condições de trabalho. No final das contas, “quem faz de fato o curso são mais os alunos que a universidade [...]. Felizmente, a formação do jornalista cultural não depende da universidade”.

Um dos fatores mais relevantes discutidos por Coelho sobre o jornalista cultural, na atualidade, é que saiba “elaborar por si e para si mesmo uma lista de valores que possam orientá-lo no trato da questão cultural contemporânea”. Isto significa que é necessário ao jornalismo e ao jornalista cultural saber dialogar com “os valores novos vigentes” e não com “uma ideologia de 20, 40 ou até 150 anos” que não condiz com o contexto contemporâneo. Teixeira Coelho complementa: é necessário “[...] que o jornalista cultural reveja os valores habituais e busque sintonizar-se com as tendências atuais, aquelas que se manifestam na prática e na vida cotidiana das pessoas”<sup>413</sup>, sobretudo, garantindo a diversidade cultural. Mas o que é diversidade cultural? Conforme Coelho (p. 26), a diversidade cultural verdadeira é “abrir real espaço à cultura do outro. Proteger a diversidade cultural significa proteger a minha e garantir a do outro” e não se fechar em si mesmo, mas permitir diálogo da “inovação” com o “velho”<sup>414</sup>. Além disso, o jornalismo cultural deve se interessar por “outro aspecto que é o da sociedade civil”, pois é através do surgimento desta como ator social que há “maior inovação cultural” no último quartel do século XX, transformando-se em “grande ator cultural, no lugar do Estado”.

Outra questão que sobressai no texto de Teixeira Coelho é o problema da redução do espaço para a crítica no jornal. A justificativa das empresas de jornais para este problema é que não vale a pena designar espaço para conteúdo de cultura, pois este não tem público ou as pessoas não têm tempo para este tipo de leitura. Teixeira (p. 27) afirma que “Essa redução

---

<sup>411</sup> COELHO, 2007, p. 25.

<sup>412</sup> COELHO, 2007, p. 26-27.

<sup>413</sup> COELHO, 2007, p. 25.

<sup>414</sup> Com o sentido de patrimônio. Teixeira Coelho (p. 26) afirma que “geralmente defende-se apenas o patrimônio e questiona-se o novo”.

mostra que o processo de embrutecimento cultural no Brasil tem sido muito claro nos últimos 20 anos”. Antes, o espaço dedicado à crítica, era de “quatro, cinco laudas, 100 linhas”, o que já era reduzido, se comparado há 10 ou 15 anos. Em 2007, pedia-se ao crítico de arte 2.4000 caracteres, isto é, uma redução para 2 laudas ou 40 linhas. Enquanto isto, “países considerados ‘pouco culto’, como os Estados Unidos, o jornalismo cultural de alto nível”<sup>415</sup> ainda tinha bastante espaço no jornal. Teixeira Coelho conclui seu texto afirmando que “[...] o jornalismo cultural só deveria desaparecer e ter menos espaço nos jornais e meios de comunicação, quando todos tivessem um nível cultural minimamente satisfatório” (Coelho, 2007, p. 28).

Os textos “Outros olhares” e “José Julião: tempo e contexto” discutem várias questões de essencial importância: o futuro do jornalismo cultural, a necessidade de repensarmos questões atuais no âmbito do jornalismo, assim como a formação de jornalistas interessados em examinar o fenômeno cultural na atualidade. Ao refletirmos sobre o texto “José Julião”, escrito 37 anos após Gilmar de Carvalho haver publicado na coluna *Terceiro Mundo*, observamos que o seu posicionamento crítico é o mesmo, quanto ao que se espera de um jornalista cultural. Isto é, um perfil que não seja apenas de um profissional com formação jornalística, mas, sobretudo, um comunicador e leitor cultural, capaz de debater sobre qualquer tema, como o encontramos nas crônicas de *Queima de Arquivo*.

Ao relermos as crônicas de *Terceiro Mundo*, no contexto do caderno *Fame*, observamos convergência com o texto de Teixeira Coelho, no que diz respeito à redução do espaço dedicado aos temas sobre cultura. Havia mais páginas para o colunismo social, fotografias de personalidades e eventos do que para os gêneros culturais. Além disso, constatamos que as crônicas de Gilmar de Carvalho não eram publicadas numa página determinada, às vezes, estavam no início, outras, no meio ou, até mesmo, na última página do caderno<sup>416</sup>, o que nos permite levantar uma nova hipótese: um provável desinteresse do jornal em manter a coluna

---


<sup>415</sup> COELHO, 2007, p. 28.

<sup>416</sup> Isabel Gouveia Ferreira Lima (2010, p. 45-46), em sua dissertação de mestrado, pesquisa orientada pela Professora Dra. Maria Neuma Barreto Cavalcante, do PPGLetras/UFC, afirma que o caderno *Fame*, revista semanal, foi criado no dia 13 de agosto de 1977, tendo como editor o jornalista cearense Lúcio Brasileiro. “O espaço concedido foi de oito páginas (em média). [...] O caderno *Fame* circulou como uma grande coluna social, alojando textos variados ao lado de fotografias de eventos e personalidades da *high Society*. Como expresso no subtítulo, a periodicidade do Caderno foi semanal. Primeiramente aos sábados (de agosto de 1977 até dezembro de 1989), depois aos domingos (de janeiro de 1990 até fevereiro de 1992)”. Conforme Isabel Gouveia, o Caderno *People*, em 1998, substituiu o caderno *Fame*, quando este já havia sido extinto, ganhando o espaço de 12 páginas. LIMA, Isabel Gouveia Ferreira. **Conversa atrás da porta**: Moreira Campos colunista. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010. Segundo o jornalista Franzé de Lima, que também trabalhou com Lúcio Brasileiro, o *Fame* “foi o caderno social mais longo de todos os tempos” na imprensa cearense (Informação coletada pela jornalista Lúcia Helena Galvão, em setembro de 2025, em conversa via WhatsApp).

*Terceiro Mundo* em evidência no periódico. No entanto, a discussão nos direciona a outro debate que, por ora, não entra nesta pesquisa.

Nesta seção, discutimos o gênero crônica desde as possíveis origens na cultura ocidental, considerando as manifestações pré-jornalísticas, textos bíblicos e abordagens críticas acerca da estrutura e da linguagem da crônica. Apresentamos e examinamos algumas das crônicas de Gilmar de Carvalho no contexto jornalístico de 1978, observando que as temáticas abordadas pelo cronista podem ser interpretadas sob a dinâmica do jornalismo cultural. Gilmar de Carvalho inova o gênero crônica ao despertar, nos seus leitores, interesse pela variedade de temas, tanto no cenário local como externo a este. Outro destaque que particulariza sua crônica é trazer ao público questões de natureza teórica de forma descontraída, mas sem perder a seriedade e o veio poético. Ao manusear as palavras, busca o equilíbrio entre o que é característico ao jornalístico, isto é, informar e comunicar, e o que é próprio ao literário, a plurissignificação. Na junção do denotativo com o conotativo, recria a crônica sob um novo estilo, entrelaçando-a a outros gêneros jornalísticos, como a notícia e a reportagem, proporcionando ao leitor contemporâneo possibilidades interpretativas.

# QUEIMADA ARQUIVO

A red ink splatter graphic is positioned to the right of the word 'ARQUIVO', partially overlapping the letter 'O'. It consists of several irregular red shapes and a central teardrop-like drop pointing downwards.

**GILMAR DE CARVALHO**

SECRETARIA DE CULTURA E DESPORTO

por  
h!?!ótese  
PRODUÇÕES

—CONVIDA—

para noite de autógrafos do livro

# QUEIMA DE ARQUIVO

de Gilmar de Carvalho

e exposição coletiva reunindo trabalhos de Descartes Gadelha, Farnese de Andrade, Fideles, Francisco Wagner, Hélio Rola, Ivan Freitas, João Jorge, José de Dome, José Guedes, José Tarcísio, Lenio Braga, Roberto Galvão, Roberto Moriconi, Sérgio Lima, Siron Franco e Zenon Barreto, a ter lugar na Sala José Tarcísio, Rua Carlos Vasconcelos, 808, Fortaleza-Ce.

A partir das 20 horas do dia 25 de janeiro de 1984.

[...]

**DN – Gente:** O que é *Queima de Arquivo*?

**Gilmar:** No duplo sentido: limpeza de gavetas e assassinato de testemunha que incrimina. Ponto de partida para trabalhos mais novos. Divide-se, basicamente, em duas partes. Na primeira que eu chamo de Passado a limpo, as tais 29 crônicas (detesto este rótulo) que escrevi para a Gazeta de Notícias, em 1969 e que me valeram o tal processo depois de arquivado. Na segunda parte eu retomo o 3º Mundo numa visão escrachada, incômoda, irreverente, como se resolvesse falar do que incomoda, como fome, macumba, piolhos, pegação, bordéis. Como se eu decidisse (pretensão máxima) ser o vampiro de Fortaleza. Queima de Arquivo é isso e muito mais...

[...]

Meu regionalismo é urbano e contemporâneo. Entrevista de Gilmar de Carvalho concedida ao *Diário do Nordeste*, Fortaleza, domingo, 28 ago. 1983. Caderno Gente.

## 4 QUEIMA DE ARQUIVO: LEITURA E INTERPRETAÇÃO

### 4.1 Primeira parte de *Queima de Arquivo*: leitura e interpretação de crônicas de “Passado a limpo”

Nesta etapa, concentrar-nos-emos em examinar as crônicas de “Passado a limpo”, a partir de temáticas em blocos nas seguintes etapas: a) a *intertextualidade*, a partir de um dos seus mecanismos, a *alusão*, nas crônicas de Gilmar de Carvalho, com textos informativos da *Gazeta de Notícias*, periódico no qual o escritor publicou as crônicas em 1969. A *alusão* será examinada a partir do “horizonte de expectativa” do leitor; b) a *autotextualidade* nas crônicas de “Passado a limpo”, em relação a *Pluralia Tantum* e a *Parabélum*, uma vez que estes dois livros evocam as crônicas como estratégia para intensificar as temáticas abordadas. Este recurso nos reporta aos primeiros textos de Gilmar de Carvalho, levando-nos a reconhecer, inclusive, trechos de um texto em outro, indicando-nos unicidade e retroação entre temáticas; c) a *memorialística* nas crônicas de Gilmar de Carvalho, uma vez que sua cronística também está marcada por incertezas, medos e inquietações da juventude de sua geração. Ele, aos 20 anos de idade, não passa incólume pelas tensões políticas, pelos movimentos artísticos e pelas transformações culturais da década de 1960; d) *temáticas do jornalismo cultural nas crônicas de “Passado a limpo”* – observaremos que a diversidade temática é um recurso base da crônica carvalhiana, o que nos revela sua vocação comunicadora e identificação com o jornalismo cultural em 1969, ainda estudante de jornalismo.

No dia 22 de agosto de 1969, Gilmar de Carvalho estreia na *Gazeta de Notícias* com a publicação da crônica *Circo Passagem* à página 9,<sup>417</sup>. Durante aquele ano, o jovem escritor passou a contribuir frequentemente com o jornal, até que a publicação de suas crônicas fosse suspensa pela censura. As crônicas para a *Gazeta de Notícias* são no total de 29, sendo a última publicada em 16 de dezembro de 1969. Depois de 14 anos, isto é, em 1983, Gilmar de Carvalho organiza a publicação do primeiro bloco de crônicas sob o título de “Passado a limpo”, compondo assim a primeira parte de *Queima de Arquivo*.

#### 4.1.1 Intertextualidade nas crônicas de “Passado a limpo”

“A intertextualidade é o resultado técnico, objetivo, do trabalho constante, sutil e, às vezes, aleatório, da memória da escritura (Samoyault, 2008, p. 68)”.

“Escrever é pois re-escrever... Repousar nos fundamentos existentes e contribuir para uma criação continuada (Samoyault, 2008, p. 77)”.

---

<sup>417</sup> A Professora e jornalista Adísia Sá colaborava, com a *Gazeta de Notícias*, com textos para a página 9. Observamos que ela cede a coluna da página 9 a Gilmar de Carvalho.

Antes de adentrarmos a etapa que examinará as crônicas da primeira parte de *Queima de Arquivo*, são necessárias algumas considerações acerca do conceito de *intertextualidade* para que possamos apreendê-lo em sua complexidade. Assim, será possível não somente identificarmos a relação das crônicas de Gilmar de Carvalho com outros textos, mas refletirmos sobre sua criação literária como parte da memória da literatura e na relação desta com o meio no qual está inserida.

Na Introdução de *Intertextualidade*, Samoyault afirma<sup>418</sup> que sua proposta é repensar uma questão conceitual de forma unificada, “reunindo [os traços de intertextualidade] em torno da idéia<sup>419</sup> de memória”. Para isto, retoma discussões importantes sobre o conceito de *intertextualidade* tanto no que diz respeito à natureza teórica, quanto às análises descritivas dos seus mecanismos.

Os dois primeiros capítulos de *Intertextualidade* reúnem concepções teóricas<sup>420</sup> que contribuem com o desenvolvimento do conceito de intertextualidade, considerando importantes abordagens teóricas e mecanismos em suas mais variadas espécies; entretanto, destaca que ainda não há consenso entre os estudiosos sobre o assunto e, tampouco, os mecanismos de intertextualidade excluem a imprecisão teórica. Samoyault, ao examinar *Palimpsestes* (1982)<sup>421</sup>, de Gérard Genette, afirma que nesta obra a noção de *intertextualidade* é descritiva “numa tipologia geral de todas as relações que os textos entretêm com outros textos<sup>422</sup>”.

Gérard Genette<sup>423</sup> retoma o conceito de *arquitexto* ou *arquitextualidade*, afirmando que este é objeto da poética e apreende-o como “conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discursos, modos de enunciação, gêneros literários etc. – do qual se destaca cada texto singular<sup>424</sup>”. Para ampliar a discussão do conceito de *arquitexto*, afirma que prefere denominá-lo de “*transtextualidade* ou transcendência textual [...] tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. A *transtextualidade*, conforme Genette, abarca “cinco tipos de relações transtextuais<sup>425</sup>”. O primeiro é *intertextualidade*, discutido por Julia Kristeva, o qual

---

<sup>418</sup> SAMOYAULT, 2008, p. 9-10.

<sup>419</sup> *Sic*.

<sup>420</sup> Os nomes apontados por Samoyault são: Julia Kristeva, Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Riffaterre, Gérard Genette, Antoine Compagnon, Laurent Jenny e Michel Schneider.

<sup>421</sup> GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Ed. du Seuil, 1982. (Points Essais)

<sup>422</sup> SAMOYAULT, 2008, p. 28. Observamos que esta autora apreende o conceito de *intertextualidade* não apenas de forma descritiva, mas considera a genealogia dos textos, o que amplia a discussão acerca do tema.

<sup>423</sup> GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

<sup>424</sup> GENETTE, 2006, p. 7.

<sup>425</sup> GENETTE, 2006, p. 16, no capítulo “Algumas precauções”, afirma que “não devemos considerar os cinco tipos de transtextualidade como classes estanques, sem comunicação ou interseções. Suas relações são, ao contrário, numerosas e frequentemente decisivas”.

Genette prefere apreender como “relação de co-presença entre dois ou mais textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em outro”, tendo como “forma mais explícita e mais literal” a citação “(com aspas, com ou sem referência precisa)”. Por outro lado, a “forma menos explícita e menos canônica é a do *plágio*” e a “menos explícita e menos literal é a *alusão*”, que pressupõe “a percepção de uma relação entre ele e um outro”<sup>426</sup>. Gérard Genette (p. 8-9) destaca a contribuição de Michael Riffaterre para a apreensão do conceito de *intertextualidade*, ao desenvolver o de *intertexto*. Para Michel Riffaterre (1924-2006), o *intertexto* é concretizado pela percepção do leitor, nas relações que este faz de uma obra anterior com as posteriores. No entanto, a *intertextualidade* “é o mecanismo próprio da leitura literária” (Riffaterre, *apud* Genette, 2006, p. 9), mas não uma leitura linear.

Genette afirma que a discussão de Riffaterre não é ampliada porque se restringe a “microestruturas semântico-estilísticas”<sup>427</sup>, isto é, em nível de fragmentos, frases curtas, textos breves, geralmente poéticos, e não na macroestrutura textual. Também ressalta que Harold Bloom, em *Angústia da Influência*, ao examinar os mecanismos da *influência*, incidem mais no âmbito intertextual do que hipertextual.

O segundo tipo de relação transtextual, discutida por Genette, é o *paratexto*: “[...] título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; *release*, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos”<sup>428</sup>, elementos que podem evocar outros textos. Também podem funcionar como paratextos “os rascunhos, esboços e projetos diversos”<sup>429</sup>. Segundo Genette (p. 10), uma obra também pode funcionar como “paratexto de outra”.

O terceiro tipo de relação, a transtextualidade, é a *metatextualidade* - “comentário que une um texto a outro do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo”<sup>430</sup> ou nomeá-lo, relação que ocorre nos textos críticos. O quarto tipo é a *hipertextualidade* que depende do hipotexto, isto é, um primeiro texto (A) que será retomado pelo segundo (B), seja em parte ou no todo, em que o último pode manter características do primeiro não em forma de comentário, mas através de uma *transformação*<sup>431</sup>. A diferença entre o metatexto e o hipertexto é que este último “é mais frequentemente considerado como uma obra propriamente literária” e deriva, “entre outros, [...]”

---

<sup>426</sup> GENETTE, 2006, p. 9.

<sup>427</sup> GENETTE, 2006, p. 9.

<sup>428</sup> GENETTE, 2006, p. 9.

<sup>429</sup> GENETTE, 2006, p. 10.

<sup>430</sup> GENETTE, 2006, p. 11.

<sup>431</sup> No capítulo “Algumas precauções” (p. 16), Genette esclarece que usará o termo *transformação* no lugar de hipertexto, pois este é “derivado de um texto anterior por transformação simples [...] ou por transformação indireta: [...] *imitação*”.

de obra de ficção (narrativa ou dramática)” e permanece, “aos olhos do público”<sup>432</sup>, como obra de ficção, mas nesta determinação pode haver exceções.

Gérard Genette descreve a *transformação* em duas possibilidades: “simples, ou direta” e outra “mais complexa e mais indireta”<sup>433</sup>. A primeira transporta uma ação como, por exemplo, ocorre entre a *Odisseia*, de Homero, e *Ulisses*, de James Joyce, enquanto a *transformação* entre a *Odisseia* e a *Eneida*, apesar de haver maior aproximação histórica, é mais complexa, porque Virgílio narra outra história, inspirando-se na narrativa de Homero, por meio da *imitação*. Esta, segundo Genette, é uma *transformação* com procedimento mais complexo, “capaz de gerar um número indefinido de performances miméticas. Esse modelo constitui [...] entre o texto imitado e o texto imitativo, uma etapa e uma mediação indispensável que não encontramos na transformação simples e direta”<sup>434</sup>. *Imitar* não significa *copiar* literalmente, uma vez que no procedimento da imitação é necessário haver domínio, embora parcial, “daqueles traços que se escolheu imitar” (Genette, 2006, p. 14).

Gérard Genette afirma que James Joyce e Virgílio, ao imitarem a *Odisseia*, não retiveram os mesmos traços que caracterizam a obra de Homero. Enquanto Joyce “extrai um esquema de ação e de relação entre personagens” –, mas em estilo diferente – “Virgílio conta a história de Enéias à maneira de Homero”, entretanto, simétrica e inversamente, o que significa que Virgílio conta “a mesma coisa de outro modo [...] /outra coisa de modo semelhante”<sup>435</sup>.

O quinto tipo é *arquitextualidade* que, segundo Genette, é “o mais abstrato e o mais implícito”, “uma relação completamente silenciosa que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual”. O implícito e o silêncio podem funcionar como recusa de uma evidência taxonômica no texto, isto é, não deixar transparecer a relação textual. Genette afirma que o texto não é obrigado a declarar a *paratextualidade* na *arquitextualidade* como, por exemplo, a questão genérica. Ou seja, o texto não é obrigado a declarar-se como romance, poema entre outros, “pois o gênero não passa de um aspecto do arquitexto”<sup>436</sup>. O *status* do gênero de um texto fica a encargo do “horizonte de expectativa” do “leitor, do crítico, do público, que podem muito bem recusar o *status* reivindicado por meio do paratexto”<sup>437</sup> e em nada diminuirá a importância da obra.

---

<sup>432</sup> GENETTE, 2006, p. 13.

<sup>433</sup> GENETTE, 2006, p. 13.

<sup>434</sup> GENETTE, 2006, p. 14.

<sup>435</sup> GENETTE, 2006, p. 14.

<sup>436</sup> GENETTE, 2006, p. 11.

<sup>437</sup> GENETTE, 2006, p. 12.

Tiphaine Samoyault, ao fazer uma revisão das tipologias textuais propostas por Gérard Genette, considera as tipologias das práticas intertextuais a partir dos dois princípios descritos: “relação de co-presença”, em que “A está presente no texto B” e “uma relação de derivação”, quando A é “retomado e transformado em B”. Seguindo esta orientação, Samoyault (p. 48) destaca que todas as práticas<sup>438</sup> de *intertextualidade* dependem da co-presença entre dois ou mais textos, num movimento de absorção do anterior pelo atual. A exemplo dessas práticas, estão a *citação*, a *alusão*, o *plágio* e a *referência*<sup>439</sup>, sendo que esta última não foi incluída por Gérard Genette em *Palimpsestos*.

A citação é identificada pela presença das aspas, dos itálicos (recursos tipográficos) ou “separação do texto citado”<sup>440</sup>. A ausência desses recursos em uma citação transforma esta em plágio. A citação revela a preparação para a escrita, fonte base do texto posterior.

A *referência*, por sua vez, “não expõe o texto citado, mas a este remete por um título, um nome de autor, de personagem ou a exposição de uma situação específica”. Isto é, a *referência* se diferencia da *citação* por não ser explícita. No entanto, nada impede que a *referência* acompanhe a *citação*, dando a esta maior precisão às “fontes do texto citado”. No entanto, “[...] quando a referência aparece sozinha, a relação com o outro é mais sutil que no caso da citação, já que a heterogeneidade do texto está quase ausente”. Neste caso, “Pode haver ambiguidade para se classificar a referência entre as formas da intertextualidade” (Samoyault, 2008, p. 50).

Quanto à *alusão*, Samoyault afirma que nesta há também relação intertextual, mas “sem marcar a heterogeneidade tanto quanto a citação. Avalia que nem sempre é intertextual propriamente dita, uma vez que pode ser exclusivamente semântica. A exemplo, menciona o caso da “alusão erótica”, examinado no enunciado: “*ele só pensa naquilo*” (grifos da autora). É possível que a *alusão* esteja mais relacionada “a uma constelação de textos do que a um texto preciso”, mas “não plenamente visível”. No entanto “pode permitir uma convivência entre o autor e o leitor que chega a identificá-la”. A *alusão*, neste caso, “depende mais do efeito de leitura que as outras práticas intertextuais”, abrindo margem à subjetividade, por isso, não é tão necessária à “compreensão do texto”<sup>441</sup>. Samoyault afirma que a *alusão* “tanto pode ser lida como pode também o ser onde não existe”, o que significa que este mecanismo de intertextualidade depende da percepção do leitor.

---

<sup>438</sup> O mesmo que mecanismos.

<sup>439</sup> Samoyault (p. 50) inclui a *referência* como prática de intertextualidade.

<sup>440</sup> SAMOYAUULT, 2008, p. 49.

<sup>441</sup> SAMOYAUULT, 2008, p. 50-51.

O *plágio* também é outra prática intertextual revisada por Samoyault, que a apreende como “uma retomada literal, mas não marcada e a designação do heterogêneo aí é nula”<sup>442</sup>. A autora considera que os “textos tornam-se os fragmentos de um grande conjunto coletivo chamado literatura e formam patrimônio que pertencerá a todos”, não sendo possível saber quem é o seu autor. Esta reflexão tem como base o conto *Tlön Uqbar Orbis Tertius*, de Jorge Luis Borges<sup>443</sup>. Samoyault (p. 52) complementa suas considerações acerca das práticas de co-presença, afirmando que a *referência*, a *alusão* e o *plágio* “constituem frequentemente intertextos ambíguos. Sua identificação depende da cultura e da sagacidade do leitor, o que torna a relação intertextual aleatória”. No caso do *plágio*, nem sempre é possível identificá-lo, pois quando “o texto citado se funde com o texto que cita”, há abolição da dupla presença. Além disso, há outras formas de examinar as marcas de heterogeneidade como, por exemplo, através da “sintaxe e do estilo”. No entanto, há casos em que o “fundido atinge toda a matéria do texto”.

Não pretendemos, nesta pesquisa, descrever minuciosamente todas as operações da *hipertextualidade*, propostas por Gérard Genette, embora consideremos necessária sua contribuição para a ampliação do conceito de *intertextualidade*. Entretanto, refletiremos acerca da *alusão* na ficção carvalhiana.

Tiphaine Samoyault<sup>444</sup> afirma que a literatura “apresenta-se numa relação com o mundo, mas também apresenta-se numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens”. Isto significa que a literatura, ao fazer parte da história do mundo, ao mesmo tempo, inscreve-se em si mesma, tem sua própria história e genealogia. Samoyault a compara a “uma árvore com galhos numerosos, com um rizoma” e não apenas uma raiz. Esta comparação nos leva a refletir sobre a literatura como um conjunto de galhos, folhas, flores, frutos, sustentados por raiz, rizomas e por um forte tronco que é também suporte e condução. Não há como pensarmos numa árvore sem as conexões entre suas partes.

Samoyault (p. 9) complementa que os textos estabelecem relações entre si, “[...] nascem uns dos outros; influenciam uns aos outros, segundo o princípio de uma geração espontânea; ao mesmo tempo não há nunca reprodução pura e simples ou adoção plena”. Segundo esta autora, os textos são como seres vivos que se reproduzem a partir de outros, mas, ao mencionar o princípio da geração espontânea, implicitamente afirma que os textos também podem surgir

---

<sup>442</sup> SAMOYAULT, 2008, p. 51.

<sup>443</sup> BORGES, Jorge Luis. *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. In: BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução de Carlos Nejar. Revisão de tradução de Maria Carolina de Araujo. v. I. São Paulo: Globo, 1999.

<sup>444</sup> SAMOYAULT, 2008, p. 9.

através de um processo que é semelhante ao da decomposição natural orgânica que, ao degradar-se, nutre o solo e contribui com novos ciclos de vida. No entanto, o movimento de renovação da vida não é simplificado. Semelhantemente, ocorre com a criação literária, na qual o processo criativo pode suceder de forma “[...] aleatória ou consentida, vaga lembrança, homenagem explícita ou ainda submissão a um modelo, subversão do cânon ou inspiração voluntária”<sup>445</sup>. Ao considerarmos esta analogia, podemos ampliar o conceito de *intertextualidade* para além da “retomada de citação ou da re-escritura, mas descrição dos movimentos e passagens da escritura na sua relação consigo mesma e com o outro”<sup>446</sup>, conservando sua própria originalidade.

Para examinarmos a *alusão*, forma menos explícita e menos literal de *intertextualidade*, consideramos o princípio da “co-presença”, discutido por Gérard Genette, que o apreende como “relação [...] efetiva de um texto em outro”<sup>447</sup>, relacionado às considerações de Samoyault, quando esta afirma que a *alusão* proporciona ao leitor uma constelação de textos, os quais não são “plenamente visíveis”<sup>448</sup>, estando mais relacionada ao efeito de leitura.

À medida que o leitor adentra a obra carvalhiana, a constelação de textos é expandida, pois, neste infinito universo textual, há relação mútua entre o “horizonte de expectativa” do escritor e, ao mesmo tempo, o do leitor. Isto não significa afirmar que para compreender a ficção de Gilmar de Carvalho tenhamos de conhecer todos os textos que ele leu, mas que fica ao encargo do leitor a ampliação das relações textuais, as quais podem ser expandidas através de suas próprias experiências de leitura, o que contribui com a renovação da obra literária.

#### **4.1.2 A *alusão* em temas políticos, sociais e culturais nas crônicas de “Passado a limpo”**

Neste primeiro bloco, examinaremos a *alusão* na primeira parte de *Queima de Arquivo*. Nosso objetivo não é limitar ou condicionar as crônicas de Gilmar de Carvalho a apenas uma forma de leitura e interpretação, mas propor reflexões que ampliem o exercício interpretativo do texto literário, considerando a diversidade textual e o papel do leitor como peças fundamentais na construção de novos sentidos.

Para este exercício, realizamos a leitura das crônicas, organizando-as em blocos, o que nos permitiu melhor visualização do elo entre os temas nos diferentes textos. Posteriormente, consultamos as publicações das crônicas na *Gazeta de Notícias*, a fim de observarmos a posição

---

<sup>445</sup> SAMOYAULT, 2008, p. 9-10.

<sup>446</sup> SAMOYAULT, 2008, p.11.

<sup>447</sup> GENETTE, 2006, p. 9.

<sup>448</sup> SAMOYAULT, 2008, p. 50-51.

dos textos de Gilmar de Carvalho no periódico. Isto nos permitiu examinar a relação de suas crônicas com diversos textos jornalísticos quando foram publicadas no periódico.

Gilmar de Carvalho, em “O Eterno e o Descartável”<sup>449</sup>, ao comentar as crônicas de Moreira Campos publicadas na Revista *Fame*, afirma que seria interessante “uma pesquisa que indicasse como ele [Moreira Campos] se pautava, e o diálogo estabelecido entre o que ele selecionava para publicar e o que trazia no restante do jornal” (Carvalho, 2013, p. 7). Esta observação nos levou a refletir sobre a abordagem mais indicada para que examinássemos as crônicas de Gilmar de Carvalho, uma vez que ele mesmo, na posição de cronista e leitor de jornais, indica como o gênero crônica poderia ser examinado no contexto de publicação.

Durante a leitura de “Passado a limpo”, identificamos temas predominantes e convergentes em maior parte dos textos<sup>450</sup>. No entanto, destacaremos nesta subseção a crítica de Gilmar de Carvalho à ditadura militar que está relacionada aos problemas de natureza política, social e cultural, do final da década de 1960, no contexto brasileiro. Com a intenção de sermos mais didáticos e para não nos dispersarmos na discussão, examinaremos as crônicas a partir de alguns blocos temáticos, pois, à medida que nos aprofundávamos na leitura dos textos, examinando-os paralelamente aos diversos gêneros jornalísticos, novas temáticas emergiam num mesmo texto, o que nos pôs diante de possibilidades interpretativas numa mesma crônica. Para este bloco, consideramos a primeira crônica de Gilmar de Carvalho publicada na *Gazeta de Notícias* e, na sequência, quatro das sete crônicas publicadas no mês de setembro que, coincidentemente, é o mês em que é comemorada a Independência do Brasil.

*Circo Passagem*<sup>451</sup>, primeira crônica de “Passado a limpo”, refere-se à atração do público pelo circo nas cidades interioranas e centros urbanos, cujos espetáculos eram anunciados nas ruas. Crianças e jovens eram atraídos para a animação. Na crônica, alguns entram sem pagar, como o moleque e a namorada do domador. No entanto, apenas o menino é expulso pelo porteiro. Este confunde a porta de entrada com a da saída. Cada pessoa imagina o circo que deseja. O espetáculo começa e o narrador observa a movimentação dos malabaristas, palhaços e reflete: “[...] o circo resiste, sobrevive, agoniza mas não morre, enquanto houver criança haverá matinées do Passagem” (Carvalho, 1983, p. 16). Ao final, à saída do circo, estão as senhoras “beneméritas filantrópicas” a distribuírem pão aos meninos desamparados que vivem no subúrbio, e o narrador afirma: “[...] Cada povo tem o circo que merece” (p. 16).

---

<sup>449</sup> CARVALHO, 2013, p. 7-11.

<sup>450</sup> Observamos que numa mesma crônica há mais de uma temática, o que nos permite examiná-la sob diferentes perspectivas. Isto nos revela unicidade temática na obra do escritor.

<sup>451</sup> Publicada na *Gazeta de Notícias* em 22 de agosto de 1969, p. 9.

Observamos que a crônica é sobre o circo, mas, nas entrelinhas, encontramos uma crítica social e política, sendo mais visível no final do texto, quando há menção à política de pão e circo, o que revela ao leitor o olhar atento do cronista sobre o cotidiano e sua crítica diante do momento histórico pelo qual o Brasil passava, proporcionando ao leitor do jornal uma reflexão acerca da ausência de políticas públicas para a população da periferia.

Com a finalidade de encontrarmos a relação de uma das temáticas abordadas pela crônica, consultamos a *Gazeta de Notícias* daquele mesmo ano. Encontramos uma nota do dia 30 de outubro de 1969, p. 3, cujo título é “Pirambu”<sup>452</sup>. Observamos que este bairro periférico de Fortaleza voltava a ser o centro das atenções do público para a necessidade de uma campanha “em favor da construção do lar da criança abandonada”, uma iniciativa da paróquia do bairro com o apoio de várias instituições, inclusive por “um grupo de universitários”. A preocupação era a quantidade de menores abandonados nas ruas, sem ocupação, expostos à criminalidade e à violência. A população do Pirambu, naquele ano, já somava 60 mil habitantes e era formada “com base no êxodo rural”, por pessoas pobres, sem instrução e desempregadas. O levantamento de dados realizado pela própria paróquia constatou que a maior parte das crianças passava o dia a perambular pelas ruas, fazendo pequenos trabalhos “ou mesmo iniciando-se nos caminhos da marginalidade” e, à noite, dormiam “em qualquer canto da rua”. O problema do menor nas ruas de Fortaleza era antigo e a população estava ciente das consequências. Em 1963, segundo a nota, houve uma marcha até o Palácio da Abolição e “à sede da Arquidiocese de Fortaleza com a finalidade de solicitar providências das autoridades”. A nota reforçava que a campanha anunciada deveria ter o apoio de toda a população fortalezense, pois o problema do menor abandonado não era somente uma realidade do Pirambu, mas também de outros bairros periféricos. Era necessário que a população e as autoridades pensassem iniciativas imediatas para conter o problema que poderia se expandir para outras regiões da cidade.

A crônica em questão tem como pano de fundo a animação do circo, mas a intenção do cronista não é a de contar uma história de pessoas que se divertem com o espetáculo e/ou o entra e sai do local e, tampouco, as peripécias do moleque que entra sem pagar e é expulso, mas a de chamar a atenção do leitor para uma evidência: enquanto a miséria predominava nas ruas da cidade, os governantes ofereciam diversão ao povo, a fim de ludibriá-lo, para que se esquecesse dos seus direitos.

A crônica *Circo Passagem* nos faz recordar a de Moreira Campos “[12 de dezembro de 1987]”<sup>453</sup>, ao narrar o que se passara com ele enquanto voltava para casa em seu Fusca. A

---

<sup>452</sup> Anexo G.

<sup>453</sup> MOREIRA CAMPOS, 2013, p. 54-55.

crônica de Moreira Campos foi escrita a partir de uma situação vivenciada pelo cronista que estava atento aos problemas sociais na capital cearense e entendia que isto era reflexo da política e das leis que não atendiam às necessidades básicas da maior parte dos brasileiros, sobretudo, daqueles que eram empurrados para os centros urbanos em busca de recursos para sobreviver. Como não havia oportunidade para eles, restava-lhes o abandono. A crônica de Moreira Campos nos coloca diante de uma cena real, degradante, mas que era uma consequência devido à falta de ações imediatas por parte do poder público, para amenizar os impactos causados pela falta de recursos à população carente.

Quando lemos tanto a crônica de Gilmar de Carvalho, quanto a de Moreira Campos, observamos que ambos não disfarçam a insatisfação com a realidade social, política e econômica do Brasil nas décadas de 1960 e 1980. Embora os textos tenham sido escritos em momentos distintos, o leitor, através da ideia de “constelação textual”, da qual fala Samoyault, identifica ligação entre eles. A interpretação que realizamos dos dois textos é independente, isto é, a construção de significados da crônica de Moreira Campos não tem relação de dependência com a crônica de Gilmar de Carvalho, pois cada texto pode ser interpretado na sua própria dimensão. Entretanto, o leitor é peça fundamental na *alusão*, pois, através da sua memória de leitura, ele identifica semelhanças entre os textos, renovando-lhes a interpretação quando são lidos.

O leitor atual observa os impactos do êxodo rural, a falta de oportunidades no mercado de trabalho para pessoas sem qualificação profissional, o acesso à educação, à saúde pública de qualidade, somados ao aumento da população e ao consumismo acelerado, como fatores relevantes que alteram a dinâmica social em suas mais diversas esferas. Cada vez mais, estamos expostos à violência e à criminalidade que não se restringem aos centros urbanos, pois os grandes problemas que, antes, afetavam apenas as grandes cidades, expandiram-se para as regiões interioranas e, até mesmo, aos povoados mais longínquos. As duas crônicas em questão atravessam décadas e fazem-nos refletir sobre questões que não são fáceis de serem resolvidas, mas que nos proporcionam repensar sobre onde determinados problemas começaram e quais possíveis intervenções – não somente do poder público, mas de iniciativas privadas, ONGs, da sociedade civil e de instituições religiosas – poderiam ter sido executadas, pois são problemas que afetam todas as classes sociais.

A crônica *Filantropilulas*<sup>454</sup> critica a falta de políticas públicas aos mais vulneráveis, mas destaca também o oportunismo e a hipocrisia de damas da alta sociedade. Uma mulher

---

<sup>454</sup> Publicada na *Gazeta de Notícias* em 30 de setembro de 1969.

elegante se promove às custas de um trabalho filantrópico com crianças da periferia. A “boa” ação é mais uma teatralização do que filantropia verdadeira. Enquanto se apresenta como caridosa, a mulher ostenta seus objetos pessoais e a marca do seu cigarro. Sua maior realização não é ajudar os suburbanos e as crianças que vagam pelas ruas da cidade, mas alcançar destaque nas colunas sociais dos jornais locais, através dos eventos particulares que realiza, com o pretexto de filantropia. No último parágrafo da crônica, há *alusão* aos Evangelhos, quando Jesus se referiu às crianças, na ocasião em que os discípulos tentavam afastá-las e foram exortados: “[...] Deixai vir a mim os pequeninos e não os embarceis, porque dos tais é o reino de Deus”<sup>455</sup>. Na crônica, o trecho é aludido junto a trechos do poema *A Pátria*<sup>456</sup>, de Olavo Bilac, e a crítica do narrador:

[...] Da infância depende o país de amanhã, vinde a mim as criancinhas, ama com fé e orgulho a terra em que nasceste. Uma merenda, os brinquedos, pronto. Resolvido o problema da infância, ela se preocupa em pedir ao historiador a genealogia, o livro de linhagem das famílias. As outras, que também são rezadeiras quando preciso, distribuem anticoncepcionais nas favelas, uma pílula a mais, uma criança a menos. Filantrópicas idolatradas [...] (Carvalho, 1983, p. 29).

Implicitamente, há crítica ao falso nacionalismo por parte dos militares e de seus apoiadores. As crianças são o futuro do Brasil e estas devem se orgulhar da terra em que nasceram. Perguntamo-nos: elas devem se orgulhar de quê? Sabemos que a crônica não questiona as crianças e, tampouco, exige que estas tenham senso crítico, mas o questionamento é direcionado a uma parte da sociedade brasileira, como as senhoras filantrópicas, que pensavam em resolver o problema da marginalização infantil apenas doando alguns itens às crianças carentes. Quais crianças seriam o futuro do país? Certamente, não seriam as que viviam em condições de extrema pobreza. Aqueles que ocupavam altos cargos tiveram, desde a infância, perspectivas de sucesso, faziam parte de uma genealogia, isto é, eram descendentes de famílias importantes e de alto poder aquisitivo.

A crítica se estende às rezadeiras, representantes da hipocrisia religiosa e da caridade de distribuir anticoncepcionais nas periferias para que mais crianças não nascessem. Podemos interpretar essa espécie de boa ação como contrária às palavras de Jesus, quando disse: “deixai vir a mim os pequeninos”. Jesus não especificou qual tipo de criança deveria se aproximar dele, mas demonstrou compaixão por todas elas, independentemente de sua origem familiar. As ações das senhoras religiosas e das damas da sociedade brasileira, simpatizantes do regime militar, não viam a questão do menor abandonado como um problema complexo, sistêmico e que

<sup>455</sup> O Evangelho segundo Lucas 18: 16b. **Bíblia de Genebra**, 2009, p.1353.

<sup>456</sup> BILAC, Olavo. **Poesias Infantis**. Livraria Clássica de Francisco Alves & Cia. Rio de Janeiro; Minas Gerais; São Paulo, 1904. Primeiro verso do poema: “Ama, com fé e orgulho, a terra em que nasceste!”.

necessitava do olhar sensível das autoridades. Não era pela simples ação de distribuir brinquedos ou merenda que o problema do abandono infantil seria resolvido e, tampouco, através da distribuição de pílulas anticoncepcionais para as mulheres da periferia. O trecho “filantrópicas idolatradas” também pode ser interpretado como *alusão* ao *Hino Nacional Brasileiro*: “Ó Pátria amada, Idolatrada, Salve! Salve!”, em que as filantrópicas são a extensão e a representação da Pátria, da mulher, da mãe amorosa e exemplar da família tradicional brasileira.

A crônica *Filantropímulas*, publicada no mês em que é comemorada a Independência do Brasil, pode ser interpretada como uma crítica ao patriotismo do Regime Militar com a adesão de parte da sociedade. Um exemplo é a crônica *Deus estava distraído*, de Blanchard Girão<sup>457</sup>, que comenta como os seus filhos se preparam para os festejos da Semana da Pátria no desfile ocorrido em 5 de setembro daquele ano.

[...] o mais bonito [...]. Pelo menos para os meus olhos e para os de muitos outros pais, como eu, que deixaram seus afazeres habituais [...] para ver o garbo dos pimpolhos na parada encantadora pela espontaneidade, pelo simbolismo de esperança no amanhã deste País e, especialmente, pela inocência em marcha ritmada.

As ruas da Aldeota ganharam mesmo um toque de purificação, quando centenas de garotinhos, de bandeiras verde-amarelas nas mãos, desfilavam felizes por sobre a pedra tosca ou sobre o asfalto das principais avenidas. [...].

Os meus passaram a semana em preparativos. [...] Todas as exigências foram satisfeitas, altamente compensadas pela graça suprema de vê-los acertando o passo, batendo firme com o pé, compenetrados de que, naquele momento, eram os mais garbosos soldados do mundo.

As palavras são de um pai que exalta o desfile das crianças e vê nestes futuros soldados. O tema principal da crônica não é o desfile, pois o motivo que levou Blanchard a escrevê-la foi um acidente, em Niterói, provocado por um caminhão desgovernado que vitimou duas crianças, uma de 8 anos e outra de 4 anos, enquanto desfilavam nas ruas fluminenses em 5 de setembro de 1969. O acidente comoveu o cronista, pois, na condição de pai, ficou a pensar na dor da perda. As duas vítimas tinham a mesma idade de seus dois filhos. Embora a escrita do texto tenha sido motivada pelo trágico episódio, observamos, nas entrelinhas, a admiração do cronista pelos militares, os quais eram exemplo para a sociedade conservadora brasileira. A ênfase ao verde-amarelo nas bandeirinhas levadas pelas crianças retrata a crença, por parte da população, no patriotismo militar. Ao confrontarmos alguns dos elementos da crônica de Blanchard Girão com a nota “Pirambu”, observamos realidades sociais completamente distintas: de um lado, crianças suburbanas sem abrigo e alimento e, de outro, crianças, inocentemente que desfilam e exaltam a Pátria. Novamente, perguntamo-nos: quem será o futuro da Pátria? O leitor, ao ter

<sup>457</sup> Publicada no *Correio do Ceará* em 13 de setembro de 1969, p. 4.

acesso aos três textos, traçará suas próprias conclusões e refletirá sobre as possíveis motivações que levaram Gilmar de Carvalho a escrever *Filantropilulas*.

Na crônica *Imortalha*<sup>458</sup>, o narrador é um neto que descreve o cotidiano do avô, que é colecionador dos próprios títulos, discursos e poemas. O velho relembra dos saraus e conferências. Tudo que o rodeia é ultrapassado aos olhos do neto, inclusive, o título de imortal, adquirido na Academia, graças à morte do antecessor.

[...] Meu avô de fardão mofado, emprestado, meu avô embalsamado em vida. O fardão surrado, emprestado, a pose tradicional para as gerações futuras, ad immortalitatem<sup>459</sup>. O discurso em não sei quantas laudas, elogio ao antecessor que morreu em muito boa hora, do contrário, nada de academia. Cumprimentos, jantar, mesa bem grande, toalha de linho, castiçais de prata, minha avó ao piano de cauda tocando Chopin, brinde ao novo imortal, honra e glória da literatura, champanha (Carvalho, 1983, p. 18).

Gilmar de Carvalho critica o título de imortal da literatura, a começar pelo título da crônica. A mortalha é a vestimenta do morto, enquanto a *imortalha* é a vestimenta do imortal, ou seja, o fardão acadêmico. Podemos interpretar os termos nas seguintes palavras: o primeiro veste um cadáver, enquanto o segundo um “embalsamado em vida”. Na crônica, ambos os significados são equivalentes. A avó, sentada ao piano, representa a posição da mulher na casa e, ao mesmo tempo, na sociedade. Ela tem como função louvar as glórias do marido, cuidar do lar e receber os convidados para a festa. A descrição do ambiente retrata bem os valores da sociedade patriarcal.

No início da crônica, temos a sensação de que a cena ocorre ao mesmo tempo em que é narrada, isto é, há simultaneidade temporal. No parágrafo seguinte, o velho está sentado na cadeira de balanço, com os jornais nas mãos e é observado pelo neto que, mais uma vez, parece ser contemporâneo da ação. No entanto, o verbo “escrever”, conjugado na terceira pessoa do singular do pretérito imperfeito do indicativo, redireciona nossa perspectiva, quando posto em paralelo com o presente, levando-nos a atualizar os significados que estão nas entrelinhas do texto. “[...] Genial tudo o que ele escrevia, simplesmente genial. Óculos embaçados pelos compromissos assumidos, sempre comprometido, míope, quase cego. Sua pena já não escrevia mais, nunca escreveu, enferrujada, arranha palavras sem nexos, frases sem sentido”<sup>460</sup>. Os óculos embaçados, a miopia e a quase cegueira são metáforas para uma visão limitada da realidade e, ao mesmo tempo, manipulada por agentes externos. Não apenas a visão estava comprometida<sup>461</sup>, mas também a escrita “sem nexos”, que saía de uma pena enferrujada. A

<sup>458</sup> Publicada na *Gazeta de Notícias* em 9 de setembro de 1969, p. 9.

<sup>459</sup> *Sic*.

<sup>460</sup> CARVALHO, 1983, p. 18.

<sup>461</sup> O termo “comprometido” tem duplo sentido neste contexto: dificuldade para enxergar e comprometimento com ideologias ou um determinado grupo ou pessoa.

crônica nos leva a examinar algumas possibilidades dentro da narrativa. Uma delas é a de que o neto parece ter ouvido, desde criança, as histórias e as glórias do avô, contadas pela avó dedicada, mas, depois de adulto, conclui que o velho nunca escreveu nada, apenas busca[va]

a palavra difícil no dicionário, a expressão mais rebuscada, a construção mais erudita. Literatura oficial, literatura oficiosa, sublitteratura. Autor do manual de moral e civismo, de letra do hino do jovem bem comportado, “forte, varonil, sempre estudando e lutando pela grandeza do Brasil”, amém (Carvalho, 1983, p. 19).

O neto critica o tipo de literatura escrita pelo avô e menciona o “manual de moral e civismo”, o que nos revela discordância não apenas quanto à forma como o avô escrevia, mas a conflitos ideológicos entre membros de uma mesma família, tendo como ponto de partida motivações políticas.

A crônica de Gilmar de Carvalho, ao mencionar o “manual de civismo”, alude as *Ideias Básicas Reguladoras*, de 8 de abril de 1968, que fundamentaram a criação do Decreto-Lei nº 869, de 12 de setembro de 1969<sup>462</sup>, no qual é estabelecida a obrigatoriedade da disciplina de Moral e Cívica no sistema de ensino do Brasil, inclusive, no ensino superior. O Decreto-Lei estabelece a criação, no Ministério da Educação e Cultura, da Comissão Nacional de Moral e Cívica (CNMC), integrada por nove membros nomeados pelo Presidente da República. A Comissão era formada por “pessoas dedicadas à causa da Educação Moral e Cívica”<sup>463</sup>. No mesmo ano, foi publicada a *Guia de Civismo*<sup>464</sup>, assinada por Jarbas Gonçalves Passarinho<sup>465</sup>, à época Ministro da Educação, nomeado pelo General Emílio Garrastazu Médici, Presidente da República.

*Imortalha* nos leva a refletir sobre os princípios que norteiam o patriotismo militar e como os seus valores foram difundidos no sistema educacional brasileiro, proporcionando-nos examinar aquele contexto político e social em paralelo ao atual. A “doutrinação” é um termo presente nos documentos e manuais oficiais sobre moral e cívica, o que nos permite questionar

<sup>462</sup> Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-869-12-setembro-1969-375468-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 2 jul. 2025.

<sup>463</sup> Decreto-Lei nº 869, de 12 de setembro de 1969. Art. 5º § 1º.

<sup>464</sup> Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me002420.pdf>. Acesso em: 2 jul. 2025. A *Guia de Civismo* é composta por quatro tomos. O Decreto-Lei nº 869, de 12 de setembro de 1969, foi regulamentado pelo Decreto nº 68.065, de 14 de janeiro de 1971, conforme consta do prefácio da *Guia de Civismo*. Participaram da organização da *Guia*: Paulo Silva de Araújo, Cel. Diniz Almeida do Valle, Maria Terezinha Tourinho Saraiva, Dr. Ciro Vieira da Cunha e o Major Hélio Casatle da Conceição.

<sup>465</sup> Nasceu em Xapuri, Acre, em 1920. Aos três anos, foi viver em Belém com sua família, teve formação militar, atuou em vários cargos Técnicos e Administrativos no exército e na vida civil. Foi governador do Pará (1964-1965), assumiu cargos federais durante o Regime Militar. Assumiu a pasta da Educação em 3 de 11 de 1969, onde permaneceu até 15 de março de 1974. Fontes consultadas: <https://www.gov.br/mec/pt-br/aceso-a-informacao/institucional/galeria-de-ministros/ministro-jarbas-goncalves-passarinho> e <https://www.senado.gov.br/senado/grandesmomentos/passarinho.shtm>. Acesso em: 2 jul. 2025.

os argumentos da extrema direita brasileira, ao afirmar que as escolas e universidades públicas doutrina os estudantes.

Desde 2017, no Brasil, as tentativas de retorno aos valores defendidos pelo Regime Militar têm sido constantes, com adesão das massas, impulsionados através das mídias digitais – principais propagadoras das *Fake News* – e do apoio cada vez maior de grupos religiosos conservadores. O Projeto de doutrinação, durante o período pós-64, foi massivo através dos meios de comunicação, como consta do próprio Decreto-Lei, construindo bases sólidas a partir da família e da religião, pilares importantes da sociedade, e no conceito de nacionalidade.

O Artigo 2º do Decreto-Lei nº 869, de 12 de setembro de 1969, elenca os pilares que sustentam a Educação Moral e Cívica nos tópicos *a, b, d e e*:

- a defesa do princípio democrático, através da preservação do espírito religioso, da dignidade da pessoa humana e do amor à liberdade com responsabilidade, sob a inspiração de Deus;
- a preservação, o fortalecimento e a projeção dos valores espirituais e éticos da nacionalidade;
- [...] o culto à Pátria, aos seus símbolos, tradições, instituições e aos grandes vultos de sua história;
- o aprimoramento do caráter, com apoio na moral, na dedicação à família e à comunidade; [...]

A combinação de valores visa fortalecer os fundamentos do conservadorismo no espaço privado – a família – estendendo-se às instituições públicas-coletivas. A democracia se confunde com a teocracia, quando relacionada à inspiração de Deus. A autoridade terrena é extensão da autoridade divina. Cultuar a Pátria e a tudo o que a constitui, sejam instituições, pessoas ou feitos, significa submissão e devoção ao Estado, daí o lema “Deus, Pátria, Família”. A crônica *Imortalha* critica as ideologias caducas e quem as elaborava. Vovô, personagem da crônica de Gilmar de Carvalho, é o retrato da velha política, do oportunismo, da demagogia, da ignorância daqueles que ganham vantagens e que vivem da troca de favores. Vovô também é metáfora da breguice.

- [...] Meu avô e os clássicos no banco do jardim à sombra do caramanchão. Poeta, contista, cronista, dramaturgo, ainda arranjava tempo para escrever discursos políticos, uns queriam o poder, outros queriam mais poder. O blablabla dos oportunistas, os chavões da política tradicional, se eleitor for, povo da minha terra, reina paz em todo o país, os empresários estão coesos, o ideal de democracia, tenho dito.
- [...] Vovô e seus prêmios, medalhas, penas de ouro, lauréis, diplomas, tudo colecionado, empoeirado. Teia de aranha, asa de morcego, umidade, esqueleto no canto da sala, velha prensa de ferro, pince-nez, retrato a bico de pena, dentadura no copo, caspas no fraque de casimira inglesa (Carvalho, 1983, p. 18-19).

A descrição dos objetos sobrepõe a existência do avô. Este é apenas o reflexo de um amontoado de coisas velhas e sem valor. A vida se resume ao acúmulo de prêmios, medalhas, diplomas, ou seja, de objetos empoeirados e sem utilidade aos olhos do neto. A “dentadura no

copo” nos leva a refletir sobre a degradação do corpo, a ausência de uma boa alimentação e de cuidados básicos que garantam maior durabilidade aos dentes<sup>466</sup>.

Enquanto o Projeto de doutrinação era imposto nas escolas, a Educação enfrentava problemas. A jornalista e Professora Adísia Sá, na coluna com a qual colaborava na *Gazeta de Notícias*, publicou, entre agosto e setembro de 1969, uma série de crônicas sobre a Educação no Ceará, denunciando a falta de escolas para os jovens, atrasos dos aluguéis dos prédios onde funcionavam a Secretaria e o Conselho de Educação do Estado, necessidade de concurso para professores, entre outros problemas.

Na crônica *Educação sem Planos*<sup>467</sup>, Adísia Sá afirma que o diretor do Departamento de Ensino do Segundo Grau, Professor Fernandes Bastos, teria dito a um jornal de Fortaleza que o Estado não tinha condições de realizar concurso para professores do Ensino Médio, devido à falta de dinheiro. O diretor alegou ainda que o concurso não seria necessário porque a carência de professores era para as disciplinas técnico-científicas e não havia professores habilitados para este tipo de ensino, portanto, inaptos a fazerem o concurso. Entretanto, as disciplinas eram ministradas por pessoas sem habilitação. A Professora afirma que a Lei nº 9.184, de 4 de novembro de 1968, determinava a necessidade de concurso e estabelecia a data para sua realização, no entanto, não fora cumprida. Para Adísia Sá, o Governo “agiu desorientadamente quando expediu o documento” para realização do concurso.

Além desse problema, havia outro: o deslocamento do Instituto de Educação para o local onde funcionava a Secretaria de Educação e esta funcionaria no prédio do Instituto, ou seja, “o Estado toma[va] conta do que pertencia à União e usurpa[va] um estabelecimento escolar, dele fazendo repartição pública, porque não [tinha] dinheiro para pagar um prédio para sua Secretaria de Educação”. Adísia Sá questiona se o Professor Fernandes Bastos falava em nome próprio ou do Governo. Independentemente de quem estava falando, toda aquela situação era “um atestado da desorganização administrativa do Governo, no setor da Educação” e o pior de tudo era que “milhares de jovens cearenses ficar[iam] sem uma oportunidade de estudar, porque o Estado ocupa[va] suas escolas”.

Na semana seguinte, a Professora voltou a comentar sobre o mesmo assunto na crônica *O Ceará e a Educação*<sup>468</sup>. A década de 1970 seria a década da Educação no Brasil e, em 1969, falava-se na construção dos alicerces para os próximos dez anos. A cronista questiona: “E o que o Ceará tem feito neste sentido?” O debate tem como ponto de partida a situação descrita na

---

<sup>466</sup> Em *Parabélum*, a boca desdentada é uma crítica à miséria dos países subdesenvolvidos.

<sup>467</sup> Publicada na *Gazeta de Notícias* em 3 e 4 de agosto de 1969, p. 9. Anexo H.

<sup>468</sup> Publicada na *Gazeta de Notícias* em 10 e 11 de agosto de 1969, p. 9. Anexo I.

crônica da semana anterior: estabelecimento escolar funcionando como repartição pública. O Estado, sem dinheiro para pagar o proprietário do imóvel onde funcionava o Conselho Estadual de Educação, instalaria este no prédio do Centro Educacional, na Avenida 13 de Maio. Em meio a essa situação deplorável, o material escolar “imprestável nos cantos e corredores dos colégios, sem reparos e consertos necessários”. Além disso, os professores estavam com os salários atrasados, tendo que assumir, paralelamente ao magistério, outros postos de trabalho para sobreviver. Nestas condições, era inviável a organização de grupos de trabalhos para a elaboração de estratégias, sugestões e diretrizes para a Educação no Ceará. Segundo Adísia Sá, faltavam condições morais ao Estado. Diante de todos esses problemas, a cronista alertava as autoridades sobre o agravamento da situação e denunciava, no espaço do jornal, a omissão e descaso do Governo na busca por soluções e que aquilo era um crime que, se não fosse “julgado pela Justiça, [seria] pela crítica dos homens [...]”.

No mês da Pátria, Adísia Sá publicou outra sequência de crônicas, da qual destacamos *O Estado e o Analfabetismo*<sup>469</sup>, que volta a mencionar os mesmos problemas denunciados nas crônicas anteriores. Entretanto, o tema central eram os resultados do Censo Escolar de 1964. Os dados confirmavam os altos índices de analfabetismo no Brasil não apenas da população, em geral, mas também do corpo docente. Parte considerável do professorado brasileiro não tinha sequer concluído o primário e isto refletia diretamente na formação primária dos alunos. O Censo Escolar provou ainda que, em 1964, a população no Ceará era de 3.840.000 habitantes. Deste número, 607.000 estava na idade escolarizável de 12 a 18 anos de idade, mas apenas 87.000 eram escolarizados. Ou seja, 520.000 estavam fora da escola<sup>470</sup>.

Segundo a crônica, enquanto 520.000 adolescentes esperavam por salas de aula, o Centro Educacional só formaria, em 1969, apenas 600 normalistas e o Governador Plácido Aderaldo Castelo baixou o Decreto de nº 9.007, “proibindo a contratação de professores para o ensino primário”. A conclusão era de que o Estado não ampliaria a quantidade de escolas na capital e, tampouco, no interior do Estado. A revolta da Professora Adísia é visível, quando se manifesta a favor da educação e de milhares de crianças e jovens que estavam fora da escola. Para ela, isto era um total desleixo e omissão, “obra e graça de um bom homem, mas de um inexpressível Governo”.

---

<sup>469</sup> Publicada na *Gazeta de Notícias* em 21 e 22 de setembro de 1969, p. 9. Anexo J.

<sup>470</sup> Observemos que os resultados do Censo realizado em 1964 só foram divulgados em 1968, isto é, quatro anos depois, e Adísia teve acesso à estatística em 1969. Isto indica que no ano da publicação da crônica, os dados estavam desatualizados e que os índices de analfabetismo eram bem maiores.

A crônica *Da autonomia dos colégios*<sup>471</sup> destaca a importância da autonomia dos colégios oficiais para elaborarem seu próprio currículo, conforme proposto pela Lei de Diretrizes e Bases (LDB). No entanto, o que ocorria no Brasil era o contrário: “a elaboração de currículo único para todos os colégios oficiais do Estado, isto por órgão especializado do Departamento de Ensino do Segundo Grau”. A crônica de Adísia Sá nos leva a refletir sobre o controle que o Governo exercia sobre o currículo escolar, não como uma preocupação para unificar o que era ensinado, mas a algo que estava relacionado ao Decreto-Lei nº 869 de 12 de setembro de 1969.

As crônicas da Professora Adísia Sá, apesar de não mencionarem diretamente a doutrinação cívico militar, criticam o sistema educacional brasileiro gerido por pessoas comprometidas com o Regime Militar que, por um lado, falava no projeto de avanços na Educação, mas, de outro, não disponibilizava o mínimo de recurso e nem demonstrava interesse em ampliar escolas e contratar professores. Diante de diversos problemas, observamos a sanção de um Decreto-Lei que não contribuiria para amenizar os impactos do analfabetismo no Brasil e que estava perfeitamente sincronizado com o projeto de doutrinar escolas. Para isto, não era necessário contratar professores qualificados ou realizar concurso para o magistério.

Gilmar de Carvalho, ao publicar crônicas na mesma coluna na qual publicava Adísia Sá, denunciava o descaso do Governo relacionado à Educação, dando sequência ao que sua professora iniciara, ou seja, proporcionar aos leitores do jornal um momento de reflexão sobre os problemas evidentes que afetavam diretamente a maior parte da população, embora esta não tivesse acesso ao jornal e nem soubesse ler. Diante disso, a indagação que persiste é: em quais aspectos a doutrinação cívico militar mudaria a realidade do povo brasileiro?

Na crônica *Ferrabraz, o cavaleiro*<sup>472</sup> dá sequência à discussão acima, ao criticar os valores defendidos pelo Regime Militar. Ferrabraz é um cavaleiro medieval, integrante dos doze pares da França, da Corte do Imperador Carlos Magno, na luta contra mouros. Ele pelejou contra o rei mouro Oliveiros, obrigando-o a render-se ao exército de Carlos Magno e a converter-se ao Cristianismo. Gilmar de Carvalho, ao ressignificar a figura do cavaleiro medieval, altera a última letra do nome do personagem, ou seja, de *s* para *z*<sup>473</sup>, para contextualizá-lo no Brasil de 1969. Ferrabraz é “cavaleiro pela graça de Deus”, participa das cruzadas, combate “os infiéis, os hereges, as bruxas”<sup>474</sup>. O personagem atravessa a Idade Média,

<sup>471</sup> Publicada na *Gazeta de Notícias* em 15 e 16 de setembro de 1969, p. 9.

<sup>472</sup> Publicada na *Gazeta de Notícias* em 12 de setembro de 1969, p. 9.

<sup>473</sup> A mudança da última letra pode ser interpretada como uma crítica à contradição ideológica militar que propagava o nacionalismo, mas, por outro lado, era conivente com o neocolonialismo norte-americano.

<sup>474</sup> CARVALHO, 1983, p. 20.

a Idade Moderna e continua a lutar pelas mesmas motivações na década de 1960. É defensor da ordem, da moral e dos bons costumes.

[...] Ferradura, ferramenta, ferragem, Ferrabraz e o alto-falante, a defesa da ordem, dos princípios, das tradições, crenças, ideais e instituições medievais. Deus com a família, tradição, propriedade. [...].

[...]

Ferrabraz, Jesus, Maria, José, contra o divórcio, a dissolução da família, do veículo<sup>475</sup> sagrado do matrimônio. Pai fala, mãe escuta, filho obedece. Patriarca, hierarquia, disciplina, respeito aos mais velhos, de geração a geração, fruto do ventre, sangue do sangue, transfusão, leucemia, glóbulos brancos, vermelhos, guerra. Ordens não devem ser discutidas. Pai, Abraão, Isaac, Jacó, etc. Mãe, mulher, dócil, submissa, cozinheira, copeira, cozinha, cama (Carvalho, 1983, p. 20).

A construção dos valores questionados na crônica está fundamentada na religião cristã. A luta de Ferrabraz contra Oliveiros é a imposição dos valores cristãos aos povos conquistados através da guerra. O nome de Deus é relacionado a interesses pessoais, como a propriedade. A família é uma instituição com base nas tradições impostas pela religião, mas com características de propriedade privada. A hierarquia religiosa se estende à família através da figura do patriarca. Ferrabraz se junta a Jesus, Maria e José na defesa da família, contribuindo para o fortalecimento dos valores que serão transmitidos de geração a geração. Mas estes nem sempre serão aceitos de forma passiva, por isso, “sangue do sangue, transfusão, leucemia, glóbulos brancos, vermelhos, guerra”. A crônica critica os fundamentos da família tradicional ao destacar os patriarcas do *Antigo Testamento*. Abraão, Isaac e Jacó tinham mais de uma família, mas são mencionados, conforme os ensinamentos cristãos, como patriarcas exemplares. A figura paterna não deve ser questionada, a mulher, por sua vez, deve ser submissa na cozinha e na cama. Ela também é copeira porque está na casa para servir.

A crônica é finalizada com o PS<sup>476</sup>:

Você como brasileiro colabore para a educação moral e cívica de seus compatriotas. Tire sete cópias desta corrente e envie a sete pessoas. Colabore com a Cruzada Cívica Cristã e promova a personalidade desse grande vulto de nossa história, Ferrabraz, herói da batalha de Itararé, a que não houve, exemplo para as gerações futuras, leal, valente, dedicado à causa.  
Ferrabraz, mora.

A crônica, ao mencionar as “correntes”, critica tanto o financiamento, quanto a divulgação da doutrinação cívico militar. Entretanto, tudo isso é ridicularizado, quando Ferrabraz é mencionado como o herói da batalha de Itararé<sup>477</sup>, ou seja, herói de uma batalha

<sup>475</sup> Sic.

<sup>476</sup> Abreviatura de pós-escrito.

<sup>477</sup> A Batalha de Itararé nunca ocorreu, devido à deposição do Presidente Washington Luís, favorecendo a ascensão de Getúlio Vargas à Presidência da República após a Revolução de 1930. Em forma de deboche, o jornalista, poeta, político e humorista Aparício Torelly, autointitulou-se Barão de Itararé. Fonte: NASCIMENTO, Marcos Vinícius do. **A Revolução de 1930 em Itararé**: o cinema documentário no Ensino de História. 2022. Dissertação (Mestrado

que não ocorreu. A crônica foi publicada no mesmo dia do Decreto-Lei 869 e fica claro ao leitor que Gilmar de Carvalho se impõe incisivamente contra o Regime Militar de forma irônica, ao pedir a colaboração dos compatriotas na Cruzada Cívica Cristã. O nome *Ferrabrassa* ironiza a função do cavaleiro, que é a de marcar com ferro em brasa sua propriedade.

A crônica de Gilmar de Carvalho nos leva a refletir ainda sobre o apoio de igrejas cristãs no Brasil à ditadura militar. Entre estas podemos citar a Igreja Assembleia de Deus, de segmento pentecostalista, como um dos espaços que mais difundiu o projeto da Moral e Cívica no Brasil. Era comum, em eventos festivos nos templos, o culto à Pátria e aos símbolos nacionais, principalmente, no mês de setembro. Podemos examinar em peças teatrais e canções a presença marcante do militarismo nas igrejas.

O *Florilégio Cristão*<sup>478</sup>, livro que reúne poemas, jograis e peças teatrais a serem declamados e encenados em igrejas evangélicas como a Igreja Batista e a Assembleia de Deus, reforça o culto a Pátria, principalmente nas seções “Missões”<sup>479</sup> e “Patriotismo”, entretanto, a educação religiosa e cívica permeia todo o volume. O primeiro poema do livro, *O Brasil para Cristo*, exalta a Pátria e exorta a juventude para que combata, “com a Bíblia na mão”, “o vício, a miséria, a indolência e o pecado fecundo” (p. 13). A juventude cristã é a esperança do Brasil, pois somente a “Crença” em Cristo é que pode despertar o gosto pelo estudo e pelo trabalho. “O amor pelo trabalho empreendedor, por tudo/Que representa, em si, o progresso de um povo”. O mesmo poema (p. 14) atribui às misérias do Brasil, inclusive às secas do Nordeste, a falta de crença e a diversidade cultural. Os nordestinos são um peso para o Brasil. “Contempla-o no Nordeste, entre as secas tremendas;/Ali, nesses sertões, da credence e das lendas,/De anônimos heróis ou míseros escravos,/É que a Pátria suporta os maiores agravos...”. Apesar de ser mencionado que o povo brasileiro é trabalhador, o poema destaca que a pobreza e a falta de desenvolvimento econômico no Brasil só serão resolvidas quando o país for conquistado para Cristo.

---

Profissional em Ensino de História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2022. Disponível em:

<https://educapes.capes.gov.br/bitstream/capes/705488/1/A%20revolu%C3%A7%C3%A3o%20de%201930%20e%20Itar%C3%A9%20-%20o%20cinema%20document%C3%A1rio%20no%20ensino%20de%20hist%C3%B3ria.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2025.

<sup>478</sup> APPLEBY, Rosalee M. **Florilégio Cristão**. Compilação. 20 ed. Rio de Janeiro: Junta de Educação Religiosa e Publicações (JUERP), 1990. Foi uma obra bastante difundida na Assembleia de Deus no Ceará. As peças, os poemas e os jograis são de autores diversos, inclusive, de autores desconhecidos. Na apresentação, a justificativa da publicação e as sucessivas edições estão atribuídas ao fato de que o “Florilégio Cristão é um desses livros que inspira, educa, recreia o espírito e renova o ânimo de quantos o leem. As poesias, as meditações e os dramas para as mais variadas ocasiões do calendário eclesiástico comunicam uma mensagem de significado para a vida diária. Esta é a razão da grande aceitação da obra no meio evangélico” (p. 5).

<sup>479</sup> Primeira seção do livro.

Na *Harpa Cristã*<sup>480</sup>, hinário da Assembleia de Deus, também há um espaço reservado ao civismo em quatro canções<sup>481</sup>, cujas letras são dedicadas à Pátria. A canção *Por nossa Pátria Oramos*, de autoria de João G. da Rocha<sup>482</sup>, converge claramente com o programa do Decreto-Lei 869, nos 4 últimos versos da estrofe 2 e nas estrofes 3 e 4:

[...]  
Sustenta a ordem nacional,  
O bom governo imparcial,  
E dá-nos graça divina!  
— Deus salve a Pátria!

Dá-nos real civismo,  
Fiel, constante, audaz!  
Promove o cristianismo  
Do Príncipe da paz!  
Da pátria afasta crenças vãs,  
Derrama bênçãos temporãs!  
Dominem só doutrinas sãs!  
— Deus salve a Pátria!

A tua Igreja inflama  
Com zelo e terno amor,  
E seja o seu programa  
Cumprido com vigor!  
Então, os salvos de Jesus,  
Lutando firmes pela Cruz,  
Difundirão de Cristo a luz  
Por toda a Pátria! Amém.

Há louvação à Pátria ao mesmo tempo em que se pede a Deus interferência na condução política do País, principalmente na “ordem nacional”. O civismo tem como objetivo promover o cristianismo, combater as outras doutrinas, pois a verdadeira é a do Príncipe Paz, ou seja, a de Jesus. Observemos que a palavra doutrina, no sétimo verso da segunda estrofe, é anteposta pelo verbo “dominar”, enfatizando a ação impositiva do programa. Este deve ser executado com força, semelhante à guerra, e isto é dito implicitamente através do verbo “lutar”, no modo gerúndio, que indica continuidade da ação. A doutrina, conforme a letra da canção, será difundida “Por toda a Pátria”.

<sup>480</sup> *Harpa Cristã*. Rio de Janeiro: CPAD, 2011.

<sup>481</sup> *Meu Brasil*, nº 633, *Oração pela Pátria*, nº 634, *Eis o Brasil em tuas mãos*, nº 635, *Por nossa Pátria oramos*, nº 636. Estas canções não faziam parte das edições mais antigas da *Harpa Cristã*, que antes era composta por 524 hinos. Posteriormente, a Casa Publicadora da Assembleia de Deus (CPAD) reformulou o hinário para 636 canções.

<sup>482</sup> A letra é atribuída a João G. da Rocha, mas é possível que seja uma adaptação a partir da composição de Joseph Bromehead, cujas iniciais estão entre parênteses ao final da canção. Na *Harpa Cristã*, não consta a data exata da composição da letra e, tampouco, dados biográficos de JGR e de JB, mas, através de relatos de meus familiares, contextualizados nas décadas de 1960 e 1970, ficou comprovado que, tanto as canções quanto os jograis e peças teatrais encenados na igreja, foram difundidos durante a ditadura militar. Nas décadas de 1980 e de 1990, período que coincide com minha infância, o culto cívico ainda era praticado, principalmente, nas festividades do 7 de setembro, destacando-se, nos jograis, a apoteose. Tive a oportunidade de não apenas assistir às apresentações, mas destas participar.

Ferrabraz era o cavaleiro que lutava para difundir o cristianismo – conforme narra a canção de gesta – e consegue impor a religião do Imperador Carlos Magno a Oliveiros, rei mouro. A batalha era de cristãos contra mulçumanos. No contexto brasileiro, Ferrabraz luta contra as “crenças vãs”, as quais podemos interpretar como ideologias contrárias às doutrinas das igrejas cristãs. “Deus salve a Pátria” significa salvá-la do inimigo do cristianismo e resguardar os valores da família patriarcal.

A crônica *América Nuestra*<sup>483</sup> é iniciada com “Deus salve a América, soy loco por ti América, América, Latinoamérica, terceiro mundo”<sup>484</sup>. Este trecho mescla o lema norte-americano “Deus Salve a América” ao trecho da canção de Caetano Veloso. A primeira questão a ser observada é a influência do Movimento Tropicália na obra de Gilmar de Carvalho. Em 1987, em entrevista ao *Diário do Nordeste*<sup>485</sup>, o escritor afirmou que foi estimulado a escrever literatura a partir da convivência em diversos contextos como, por exemplo, o curso de Comunicação Social, as obras literárias que leu, inclusive os folhetos de cordel, os filmes de Godard e as canções de Caetano Veloso. A esta sequência de fatores ele atribuía a “desestruturação da linguagem” em sua obra. Em 7 de maio de 2017<sup>486</sup>, afirmou que, em 1969, comprou muitos discos de Caetano Veloso e de outros artistas da MPB, demonstrando-nos sintonia com movimentos artísticos que lhe foram contemporâneos.

Caetano Veloso (2017, p. 20-136)<sup>487</sup>, ao discutir sobre a fundação da Tropicália, considera como ponto de partida o conceito de *ruptura* numa rede complexa de fatores, entre estes, o ambiente familiar, o contexto da poesia concreta, a tentativa de renovação da música brasileira, as convicções políticas, o cinema de Godard, a oposição à cultura norte-americana, o contexto acadêmico e as influências filosóficas. Edgar Morin foi um dos pensadores que mais o influenciaram no que diz respeito à apreensão do conceito de *cultura de massas*. A imersão na obra de Morin ocorreu através de conversas frequentes com Zé Agripino. Entretanto, a iniciação se dera por intermédio de Rogério Duarte. Outra influência importante na vida de Caetano Veloso foi a obra de Clarice Lispector, que acentuou mais ainda sua inquietude e personalidade introspectiva.

A Tropicália, segundo Veloso (2017, p. 80-81), “Não era apenas uma revolta contra a ditadura militar”, mas a necessidade de renovar o olhar sobre o País em sua diversidade artística, social e cultural. Para isto, era preciso “destruir o Brasil dos nacionalistas [...], acabar de vez

<sup>483</sup> Publicada na *Gazeta de Notícias* em 19 de setembro de 1969, p. 9.

<sup>484</sup> CARVALHO, 1983, p. 23.

<sup>485</sup> Entrevista concedida a Floriano Martins. *Diário do Nordeste*, Suplemento Semanal, Fortaleza, 24 maio 1987.

<sup>486</sup> A entrevista pode ser lida na íntegra nos anexos da Dissertação de Mestrado da autora desta Tese.

<sup>487</sup> VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

com a imagem do Brasil nacional-popular e com a imagem do Brasil garota da Zona Sul, do Brasil mulata de maiô de paetê, meias brilhantes e salto alto”. Esta declaração nos revela a influência da antropofagia na arte de Caetano Veloso, semelhante ao que ocorreu, posteriormente, com Gilmar de Carvalho, conforme discutimos na primeira seção desta Pesquisa. A *Tropicália* é uma das referências mais relevantes na fase inicial da obra de Gilmar de Carvalho e de seu amadurecimento estético-artístico, a começar pela recriação dos gêneros e da linguagem literária. *América Nuestra*, assim como a canção de Caetano Veloso, é uma fusão entre os idiomas português e espanhol, deixando transparecer ao leitor aproximação não apenas idiomática, mas de realidades sociais, políticas e econômicas semelhantes.

Ao retornarmos ao início da crônica *América Nuestra*, a segunda questão que pode ser aludida pelo leitor é a posição do texto entre a canção *Por Nossa Pátria oramos* e a crônica *Ferrabraz, o cavaleiro* na conjuntura política, social e econômica da América Latina. O termo “Deus salve a América” é parodiado por Gilmar de Carvalho e ganha novo significado se nos perguntarmos: de quem Deus deve salvar o Brasil? Novamente, a *alusão* nos permite ressignificar a crônica no contexto de 2025, momento em que o País sofre constantes ameaças da extrema direita, impulsionando a intervenção dos Estados Unidos da América, o que põe em risco a estabilidade econômica e a democracia no Brasil. O patriotismo da extrema direita é defensor dos interesses estadunidenses, impulsionado pela presença marcante do pentecostalismo e do neopentecostalismo. A figura religiosa em destaque é o Pastor Silas Malafaia, conselheiro pessoal do ex-presidente Jair Messias Bolsonaro, paladino da extrema direita no Brasil e dos valores cristãos, semelhante ao personagem Ferrabraz. Silas Malafaia é um dos organizadores da *Marcha para Jesus*, evento que reúne diversas denominações cristãs no Brasil, considerado um dos eventos mais populares do mundo.

A *Marcha para Jesus*, desde a ascensão da extrema direita no Brasil, tem se transformado em palanque político. Personalidades, como o ex-presidente Jair Bolsonaro e sua família, o Pastor e deputado federal Marcos Feliciano e Tarcísio de Freitas, atual governador de São Paulo, são presenças marcantes no evento. O discurso evangélico é que a nação brasileira é cristã, entretanto, esta religião é representada pela bandeira de Israel ao lado da bandeira do Brasil. O nome “marcha” tem significado bélico, reunião de pessoas que estão prontas para a guerra e não apenas para celebrarem a fé. Ao fundo deste cenário, podemos aludir não somente a *Por nossa Pátria oramos*, mas também à canção *Os guerreiros se preparam*, da *Harpa Cristã*<sup>488</sup>, que diz na primeira e segunda estrofes:

Os guerreiros se preparam para a grande luta

---

<sup>488</sup> Hino de número 212.

É Jesus, o Capitão, que avante os levará.  
 A milícia dos remidos marcha impoluta;  
 Certa que a vitória alcançará!  
 [...]  
 Eis os batalhões de Cristo prosseguindo avante,  
 Não os vês com que valor combatem contra o mal?  
 [...]

Jesus é uma figura imaginária bélica que comanda seu próprio exército contra o mal. Este Capitão, na Terra, é representado pelo Pastor, líder religioso responsável por conduzir o rebanho de Cristo ao caminho da salvação, isto é, ao cristianismo. Observamos que de um lado há fusão de significados nos substantivos “Jesus, Pastor e Capitão” e, de outro, os coletivos “milícia e ovelhas. Chama-nos a atenção que a milícia seja “impoluta”, isto é, sem mácula, o que nos faz lembrar das ovelhas sem defeito, sinônimo de pureza<sup>489</sup>. As frases “Deus salve a América” e “Deus salve a Pátria” ecoam em nossas mentes, habitantes da América Latina, países de “terceiro mundo”, “subdesenvolvido ou em desenvolvimento”<sup>490</sup>, levando-nos a refletir sobre de quem precisamos ser salvos, isto é, do neocolonialismo<sup>491</sup>. *América Nuestra*

<sup>489</sup> O sacrifício de animais machos e sem defeito (ovelhas, cabras ou gado) fazia parte de rituais religiosos do povo hebreu, conforme narra o livro *Levítico* 22: 17-33, no *Antigo Testamento*. O sacrifício fazia parte tanto do ritual de expiação, quanto da Páscoa. No *Novo Testamento* (*João* 1: 29), Jesus é, simbolicamente, o “Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo!”.

<sup>490</sup> CARVALHO, 1983, p. 23.

<sup>491</sup> O projeto de neocolonizar a América Latina abrange a religião. A crônica menciona o pastor protestante americano (p. 24), o que nos permite aludir à presença de pastores norte-americanos no Brasil nas décadas de 1960 e 1970, nas “Cruzadas Evangelísticas” como, por exemplo, o pastor estadunidense Billy Graham (1918-2018). Durante a ditadura militar, houve parcerias políticas entre EUA com igrejas protestantes no Brasil, inclusive, doação de donativos à Confederação de Igrejas Evangélicas Fundamentalistas do Brasil, a compra de um imóvel de nove andares para a Sociedade Bíblica do Brasil, conforme relata Gabriel Perez, no artigo “Como a ditadura beneficiou a teologia reacionária de igrejas norte-americanas”. Disponível em: <https://ihu.unisinos.br/categorias/638128-como-a-ditadura-beneficiou-a-teologia-reacionaria-de-igrejas-norte-americanas>. Acesso em: 18 jul. 2025. No *Florilégio Cristão* (p. 66-68), a peça teatral *Línguas e tribos que ainda não foram alcançadas*, de autoria de Joaze Gonzaga de Paula, traz números precisos da quantidade de pessoas, em diversos países do mundo, que ainda não havia sido alcançada por Jesus, inclusive países latino-americanos e africanos. Tais países, na peça, são representados por pessoas tristes e cabisbaixas que não falam, revelando-nos opressão e submissão. A voz é dada apenas ao narrador que fala a quantidade de pessoas que precisam ser alcançadas pelo Palavra de Deus. A peça destaca as tribos indígenas da América Latina que precisam ser convertidas ao cristianismo. “Na América do Sul existem 3.000 tribos de índios, também sem Cristo [...]. Na Bolívia, [...] há cerca de 1.000.000. [...] Na Bolívia, há cerca de 1.000.000 (um milhão) de índios sem Cristo. [...] No Peru, a população de índios é de 2.500.000 (dois milhões e quinhentos mil). [...] Na Colômbia, 100.000, em sua maioria, estão vivendo nas condições mais primitivas. Nas terras altas, contam-se cerca de 500.000 semicivilizados. Mas, como os havemos de alcançar? – Somente por meio dos jovens de nossas igrejas, dos nossos seminários e demais escolas de educação religiosa”. O narrador da peça afirma que o levantamento dos dados que, na verdade os entendemos como mapeamento, foi realizado pela Junta de Missões Estrangeiras. Observamos que há uma preocupação por parte da Igreja Batista, a qual é mencionada no livro como uma das promotoras da Junta de Missões Estrangeiras, em cristianizar os povos originários da América do Sul. O nome do Brasil não é mencionado e esta ausência nos leva a refletir sobre o pioneirismo da Igreja Católica em cristianizar os povos originários do Brasil e ao aniquilamento de muitas etnias e de suas tradições. O projeto de aculturação dos indígenas é retomado pelas Igrejas Evangélicas, financiado pelos EUA, através dos pastores missionários, inclusive no Brasil, embora isto não seja mencionado na peça, mas isto é afirmado, implicitamente, quando as tradições populares são caracterizadas de forma preconceituosa através de termos como “pagão”, “primitivo” e “descrença”, no poema *O peso de nossa terra* (p. 16-17). A Primeira Igreja Batista de Fortaleza ainda mantém a

também critica a ditadura militar, o falso nacionalismo e o sistema educacional do Brasil. O trecho “[...] Eva viu a uva, o livro tem figuras. Saber assinar o nome, as eleições vêm aí, diretas” critica o ensino da década de 1960, que ensinava o iletrado<sup>492</sup> a assinar o nome apenas para votar<sup>493</sup>.

Nas crônicas examinadas nesta subseção, observamos que as memórias de leitura de Gilmar de Carvalho, assim como eventos históricos da década de 1960, são o ponto de partida para sua escrita ficcional. Entretanto, a ampliação interpretativa e a ressignificação dos textos estão relacionadas ao repertório cultural do leitor contemporâneo. A obra carvalhiana é uma interminável constelação textual que se expande através de experiências individuais e coletivas e isto inclui as do leitor. Samoyault (2008, p. 91) afirma que não há como apreendermos *intertextualidade* se consideramos apenas um único lado, isto é, “o da produção”, pois “a recepção é do mesmo modo um aspecto decisivo” para a criação literária.

Samoyault (2008, p. 94-95) nos apresenta três perfis de leitor exigidos pela *intertextualidade*. O primeiro é o *leitor lúdico*, que participa do jogo proposto pela obra, ou seja, “obedece às injunções do texto, aos índices explícitos que permitem a localização das referências e a apreciação dos desvios”. Isto dependerá tanto dos recursos linguísticos da obra, “quanto da memória ou da cultura do leitor”. O segundo perfil é o *leitor hermeneuta*, que não se limita a “localizar referências, mas [...] trabalha o sentido, construindo-o no entremeio dos textos presentes. Propõe assim uma dupla interpretação: a do sentido contextual das citações ou outros intertextos na sua nova vizinhança”. Este tipo de leitor “admite a *polifonia*”. Por sua vez, o *leitor ucrônico* “deixa de lado” a “intemporalidade da obra de arte para privilegiar a destemporalização dos textos nas operações sucessivas de leitura”. A concepção do universo literário é “como um todo heteróclito”, a obra é re-atualizada “a partir das leituras atuais, sem temer o anacronismo. Desta maneira, cada experiência receptiva renova-a, faz dela cada vez um acontecimento”.

---

tradição de fazer missão, financiando membros preparados para o evangelismo fora do Brasil, ao mesmo tempo que recebe capital norte-americano para construção de igrejas no interior do Ceará.

<sup>492</sup> Meus avós paternos, antes de 1985, conforme o depoimento do meu pai, não votavam porque não eram alfabetizados. A partir da Emenda Constitucional de 1985, quando eu já havia nascido, passaram a votar, mas tinham dificuldade para identificar o candidato na chapa, por isso, votavam apenas para prefeito, marcando um X na primeira opção, deixando em branco a opção para vereador.

<sup>493</sup> Antes de 1985, os iletrados, no Brasil, não tinham direito ao voto, ou seja, não tinha direito à democracia, conforme o Tribunal Superior Eleitoral. O analfabeto teve direito ao voto durante o período colonial e o Império, entretanto, o direito foi abolido em 1881. Somente depois de 104 anos, o iletrado voltou a ter direito ao voto no Brasil. Fonte: <https://www.tse.jus.br/comunicacao/noticias/2016/Novembro/constituicao-de-1985-garantiu-o-direito-ao-voto-aos-eleitores-analfabetos>. Acesso em: 17 jul. 2025.

#### 4.1.3 Autotextualidade: recurso intensificador de temáticas em “Passado a limpo”, *Pluralia Tantum* e *Parabélum*

Nesta subseção, serão examinadas cinco crônicas de “Passado a limpo” junto a textos que compõem as duas primeiras obras de Gilmar de Carvalho, observando a *autotextualidade*. Este recurso, que é um tipo de *intertextualidade*, difere da *intratextualidade* por evocar trechos de uma obra em outra obra de um mesmo autor. Quando uma obra é evocada internamente, ou seja, dentro de uma mesma obra, dir-se-á que houve *intratextualidade* (Vasconcelos, 2001, p. 130).

À medida que adentramos a obra de Gilmar de Carvalho, deparamo-nos com labirintos textuais que nos conduzem a questionamentos sobre os caminhos de sua ficção. Ao buscarmos a porta de saída, temos a sensação de que passamos por um mesmo local diversas vezes, como se estivéssemos ariados<sup>494</sup>, num movimento, aparentemente repetitivo. Durante a leitura das crônicas, observamos que estas mantêm relação com temáticas, as quais serão desenvolvidas, principalmente, em *Parabélum*. No entanto, alguns dos textos de *Pluralia Tantum* podem ser denominados de crônicas e fazem parte do labirinto da obra carvalhiana. Os textos de *Queima de Arquivo*, os quais foram selecionados para o desenvolvimento desta subseção, não estão organizados a partir das datas em que foram publicados na *Gazeta de Notícias*, mas de portas, janelas e frestas que se abriram durante as atividades de leitura e interpretação, que são tentativas leitoras de apreender a obra literária.

Nos fragmentos “Os dias de ira” (p. 178-180) e “Guarânia” (p. 199-203), de *Parabélum*, identificamos *autotextualidade* com a crônica *América Nuestra*. Nesta, conforme nossas impressões leitoras, há indícios de que Gilmar de Carvalho tenha iniciado a escrita do seu único romance a partir do gênero crônica. Em *América Nuestra*, são mencionados aspectos históricos, políticos, sociais, econômicos e culturais que nos permitem identificar alguns dos países latino-americanos: Brasil, Paraguai, Argentina, El Salvador, Cuba e México, os quais compartilham realidades semelhantes, isto é, são países em desenvolvimento, que sofrem ameaças de forças imperialistas norte-americanas, sob o pretexto do progresso. Internamente, o povo latino-americano é vítima das promessas de seus políticos e da corrupção. Entretanto, o povo não aceita tão passivamente a exploração. De quando em vez, aparece um insurgente. O herói é um deles. O leitor e conhecedor da obra de Gilmar de Carvalho identifica imediatamente o personagem de *Parabélum* no trecho da crônica mencionada: “[...] o sangue do herói sem nome e nem rosto, asfalto picadas na selva. Sangue na camisa do mártir” (Carvalho, 1983, p. 24). Em

---

<sup>494</sup> Expressão cearense para dizer que uma pessoa está perdida. Uma pessoa, quando está “ariada”, passa por um mesmo caminho diversas vezes, como se estivesse andando em círculo.

*Parabélum*, a *autotextualidade* é identificada em: “[...] mataram o rapaz no meio da rua [...]. 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” (Carvalho, 2011, p. 179-180).

O “herói” e o “rapaz” se referem ao estudante secundarista Edson Luís de Lima Souto, assassinado pelo policial militar Aloísio Raposo, no Rio de Janeiro, enquanto reivindicava alimentação no Calabouço<sup>495</sup>. *América Nuestra* foi publicada na *Gazeta de Notícias*, no mês da Pátria, depois de um ano da morte do estudante, o que nos motiva a inferir a crônica como um protesto de Gilmar de Carvalho diante do mesmo cenário de hostilidade e perseguição praticadas pelos militares em 1969. Edson Luís tinha 18 anos de idade, não tinha esposa e nem filhos, mas o assassinato poderia ter ocorrido com um pai de família, semelhante ao que ocorreu com o jornalista Vladimir Herzog, em 25 de outubro de 1975.

Na crônica, a possibilidade de viuvez é mencionada: “[...] Preto o vestido da viúva, a mortalha, a morte, emboscada, morte matada” (p. 24). Em *Parabélum*, durante a marcha fúnebre, “[...] a mulher vestida de negro se aproximou e não retirou o corpo da cruz. Essa mulher poderia representar num painel neoclássico a pátria, e com o sudário recobre o corpo ainda quente” (p. 180). No contexto de criação de *Parabélum*, os dois casos de assassinato são mencionados, diluidamente, ora de modo mais explícito, através da data 28 de março e do laudo pericial sobre a morte de Herzog, e ora de forma mais implícita, quando o personagem herói representa insurgentes, revolucionários e pessoas comuns latino-americanas, as quais não tiveram o devido reconhecimento pela história oficial.

*América Nuestra* também destaca ritmos musicais, instrumentos e danças da América Latina: “Rumbas, inoivables, maracás, bongôs, remelexos, requebros [...] chá-chá-chá, calipsos, guarânias [...]. Boleros em surdina, melosos, adocicados, românticos, tragicamente líricos, desespero, angústia, [...] boleros, dolores” (Carvalho, 1983, p. 23). Em *Parabélum*, há destaque para guarânia, no fragmento que recebe o nome do estilo musical paraguaio, intensificando o contexto da Guerra do Paraguai. Na crônica, há o discurso de um líder político não identificado que fala espanhol mesclado ao português, sobre uma República livre para o bem de todos, enquanto a bandeira de seu país é hasteada representando cores da América Latina. É possível que o personagem herói tenha participado da Guerra do Paraguai, não como integrante do exército de Solano López, mas ao lado do povo que não tinha armas: “Uma barca,

---

<sup>495</sup> Zuenir Ventura relata detalhadamente o assassinato do estudante pelo policial militar em *1968: o ano que não terminou*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. p. 104-106.

como na guarânia<sup>496</sup>, cruza este leito que é meu e eu estou sozinho como o herói esteve e leva armas secretas. E há homens na outra margem e homens esperam armas porque para isso o herói esteve no Paraguai” (Carvalho, 2011, p. 200). As guarânias embalam a nostalgia, a solidão e o sono, por isso, “os homens que esperam as armas não ouvem guarânias”, pois devem estar sempre atentos, “porque também há mortes nas águas chocas” (p. 201).

Gilmar de Carvalho, em entrevista<sup>497</sup>, volta a questionar o conceito de herói ao se referir ao Duque de Caxias, à Guerra do Paraguai e o quanto a ditadura militar no Brasil buscou exaltar este tipo de heroicidade:

— 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 [...]. Não foi lugar de heroísmo, foi lugar de genocídio.

[...]

— Matavam crianças, matavam mulheres, matavam pessoas que não estavam na luta [...].

Observamos que, na crônica *América Nuestra*, a crítica à Guerra do Paraguai não é de forma aberta, pois diante das tensões políticas, pelas quais o Brasil passava em 1969, assim como em 1977, era arriscado alguém criticar os heróis cultuados pelos militares. Gilmar de Carvalho se refere, sutilmente, à Guerra do Paraguai e às condições de subdesenvolvimento do Brasil, sem mencionar os nomes dos dois países. Entretanto, cita a guarânia, símbolo da cultura paraguaia, misturada, ao poema *Canção de Exílio*, de Gonçalves Dias, junto ao trecho do poema *À Pátria*, de Olavo Bilac: “[...] Nas ruas calientes e ensolaradas das cidades, bananas nas portas das quitandas, abacaxis nos mercados, minha terra tem palmeiras onde cantam os sabiás. Cocos, palhas, folhas verdes, leques. Ama com fé e orgulho o continente em que nasceste!”<sup>498</sup>. Este último trecho pode ser interpretado como uma crítica ao lema do Regime Militar “Brasil, ame-o ou deixe-o”.

A crônica *Operação Paraíso*<sup>499</sup>, por sua vez, é releitura do mito bíblico que narra a criação do primeiro casal de humanos no Jardim do Éden. Na crônica, Adão e Eva vivem num país tropical em meio a “[...] cachos de bananas douradas, malária, mosquitos, abacaxis, serpentes gigantescas que se enroscam pelos troncos das árvores, trepadeiras, cipós” (Carvalho, 1983, p. 31). O paraíso é às avessas do mito bíblico, pois tem miséria e doenças comuns aos países em desenvolvimento, que se contrapõem ao exótico da fauna, da flora e ao que o casal

<sup>496</sup> A guarânia mencionada em *Parabélum é Recuerdos de Ipacarai*, composição de Demetrio Ortiz (1916-1975).

<sup>497</sup> Entrevista concedida à autora desta Tese no dia 8 de agosto de 2019.

<sup>498</sup> Observamos que o poema *À Pátria* é mencionado, posteriormente, na crônica *Filantropilulas*, publicada no dia 30 de setembro de 1969.

<sup>499</sup> Publicada na *Gazeta de Notícias* em 7 de outubro de 1969, p. 3.

se dedica no jardim. “[...] Adão teria sido o precursor de conhecido personagem de quadrinhos, Tarzan, o rei das selvas, sucessor do leão escolhido em concurso patrocinado pela Revista do Rádio [...]”. A ocupação de Eva era ler fotonovelas, enquanto Adão pensava “em besteiras”. Ambos “viviam na maior vagabundagem do mundo”, apesar de serem “imagem e semelhança do Criador” (p. 31). O casal foram os primeiros *hippies*, passaram a usar roupas unissex depois que se cansaram de andar nus. O paraíso é o latifúndio de um senhor que fala inglês, que os expulsa dali depois de trinta anos. Saíram sem direito e sem aviso prévio. “[...] Expulsos do paraíso pelos querubins, estranhas figuras aladas, os agentes da repressão policial de então” (p. 32). Depois de serem expulsos, Adão teve que trabalhar informalmente e Eva a economizar e controlar o número de filhos através de métodos contraceptivos.

A crônica *Operação Paraíso* é evocada em duas situações em *Pluralia Tantum*. A primeira é em *Genesis*<sup>500</sup> e a segunda em *O jardineiro cego*. Examinaremos, inicialmente, a *autotextualidade* entre a crônica e *Genesis*.

(Era uma vez) Adão e Eva, ele feito de barro, ela da costela dele. Esquecer Darwin, Teilhard de Chardin e esses evolucionistas, uns subversivos, iconoclastas, detratores da Bíblia, das verdades, da fé reveladas, sopradas pelo Espírito Santo [...]. Seis dias de estafante trabalho [...] o merecido repouso, a obra-prima” (Carvalho, 1983, p. 31).

No conto:

A criação do homem – segundo a minha imagem e minha sombra modelada em barro (das jazidas de argila plástica) e carne. A minha obra de uma semana, segundo os calendários humanos. A relatividade da idéia do tempo: transcendência. Do que se conta (e se calcula) em ampulhetas e a observância dos postulados da física.

[...]

Em seis dias foram moldados répteis e aves e peixes e batráquios, vegetais e minerais e tudo o que se transforma. E o homem. De uma tarefa estafante, finda a qual Deus descansou – o sabbat (Carvalho, 1973, p. 69).

O primeiro aspecto que observamos entre os fragmentos destacados é que a crônica é iniciada com “Era uma vez”, expressão introdutórias de Contos de Fadas que, desde o início, o narrador pretende deixar claro ao leitor que a narrativa não tem compromisso com a verdade. Isto nos permite inferir que, nas entrelinhas da crônica, o mito bíblico é satirizado e critica a sobreposição da religião à ciência. Ao mesmo tempo, o mito da perfeição humana é questionado, quando posto paralelamente às teorias criacionistas, as quais são combatidas pelo cristianismo por serem contrárias ao que narra o *Gênesis* bíblico.

O segundo aspecto examinado é a predominância do tom filosófico no conto, uma tentativa do narrador de mascarar a intencionalidade ao contrapor ciência e religião. Em ambos os textos, o homem foi criado a partir do barro modelado e a mulher, por sua vez, da carne

<sup>500</sup> Os títulos dos textos em *Pluralia Tantum* estão grafados com iniciais minúsculas sem acentuação.

(costela) de Adão. O total de dias que Deus dedicou ao “estafante trabalho” ou à “tarefa estafante” foram seis, ficando, o sétimo dia (o *sabbat*) reservado ao descanso ou “merecido repouso”. Os dois trechos incitam o leitor a reflexões acerca da complexidade do tempo e da existência sob os aspectos de distintas áreas do conhecimento, entre estas, a religião, a literatura e as ciências da natureza.

No conto *O jardineiro cego*, o que sobressai na narrativa são a ordem do senhor, a transgressão do jardineiro, a perda da visão deste – em decorrência da displicência para com o jardim – e a obrigação do jardineiro ao trabalho. Na crônica, o casal é expulso do paraíso. O castigo é aplicado aos dois, enquanto no conto a punição é aplicada ao homem. Este é o personagem principal da narrativa e o responsável pelas próprias ações. Eva não é mencionada no conto, dando-nos margem para interpretar a justificativa para a solidão humana a partir de Adão. Fica implícito que ele vivia sozinho no jardim, não podia gerar filhos, por ser eunuco, e era observado por anjos guardiãs: “Soube o senhor acerca destas coisas que se passaram pelo relato dos anjos a delatarem o homem e confirmarem sua condição de eunuco e guardiãs da observância das leis e estafetas da delação” (Carvalho, 1973, p. 80). O adjetivo “guardiãs” atribui aos anjos semelhança com o feminino, por mais que no quarto parágrafo da mesma narrativa haja menção aos querubins: “E colocou querubins de ouro e ciúme nos quatro cantos da herdade, ameaça e cobrança da promessa e seu cumprimento” (p. 79), o que nos remete à linguagem bíblica, no que diz respeito ao masculino, embora os anjos sejam seres assexuados.

Na crônica, os querubins são comparados a delatores e são seres com características femininas:

[...] Expulsos do paraíso pelos querubins, estranhas figuras aladas, os agentes da repressão policial de então. Os querubins e serafins, cândidas, melífluas e desmunhecadas criaturas, barrocas, olhares lânguidos, decapê no rosto, feições iradas, faces rosadas, cabelos cacheados, divinos-maravilhosos (Carvalho, 1983, p. 32).

A atribuição do feminino aos querubins é escamoteada pelos substantivos sobrecomuns “figuras”, “criaturas” e “faces”, que exigem adjetivos femininos, ficando implícito ao leitor questionamentos sobre a sexualidade dos seres celestiais, os quais são representados pela arte sacra com características femininas, contrariando a predominância do masculino em figuras celestiais na linguagem bíblica. Estas questões também podem ser interpretadas sob a perspectiva do profano e do sagrado na obra carvalhiana, uma vez que essas duas dimensões, para Gilmar de Carvalho, são apreendidas como inseparáveis, mas o saber compartimentado se

encarregou de separá-las<sup>501</sup>, o que inclui os ensinamentos cristãos. Isto também nos revela o espírito questionador do escritor quanto à sua formação confessional.

Tanto na crônica, quanto no conto, outro aspecto a ser examinado é o significado de “trabalho”. Em ambos os textos, o termo conota *castigo e obrigação*. Em *Operação paraíso*, Adão é semelhante aos que trabalham informalmente nas grandes metrópoles, mas também pode ser um malandro.

[...] Quem não trabalha também não deve comer” – São Paulo (o apóstolo, não a cidade). Adão teve que se virar, engoliu gilete na esquina, vendeu casca de ipê roxo, passou o conto do bilhete, puxou carro, foi gigolô, segurou capa de fantasia pro Clóvis Bornay, foi bicheiro, bateu palmas em comício, etc. (Carvalho, 1983, p. 32).

Adão é uma mistura do “faz tudo” com camelô e pícaro. Observamos, neste trecho, crítica ao pensamento que defende a origem do trabalho forçado ou a falta de emprego, como consequência da transgressão de Adão. No entanto, a questão vai além do entendimento teológico, ao colocar em cena o senhor que demite o empregado sem direitos trabalhistas, empurrando-o à informalidade. A marginalidade é consequência também da falta de oportunidades e de políticas públicas nos grandes centros urbanos. Pode-se inferir ainda, nesta crônica, crítica ao sistema capitalista, que julga aqueles que não conseguem se moldar às suas exigências. O *hippie* representa a oposição ao capitalismo e à sociedade do consumo, como não se adequam às ordens do patrão, são expulsos do paraíso.

Em *Parabélum*, no fragmento *A aparição da mulher*, a figura feminina é introduzida na narrativa a pedido do “coro de leitores” (p. 101), como se estes estivessem a reivindicar a ausência da mulher no conto *o jardineiro cego* e na falta de protagonismo de Eva, na crônica *Operação paraíso*. Em *Parabélum*, “A figura da mulher pode significar: que ela ocupa o centro da vida afetiva do herói ou que o autor afasta a solidão do seu personagem e não é bom que ele esteja sozinho” (Carvalho, 2011, p. 101). Ela é uma “dama-da-noite” e não uma mulher casta. A presença feminina na narrativa contraria a perspectiva bíblica ao afirmar:

A modelagem da mulher pressupõe argila e se durante o sono eu retirasse uma costela e partir de apenas um osso. Eu poderia ter estabelecido o patriarcado e copiado o Gênesis. Ou seja, eu reinventei a criação e isto é imperdoável: a falta de imaginação para esboçar uma figura de mulher, com quem o personagem constituirá um triângulo na proposta de adultério.

A figura da mulher está difusa neste livro, ela não tem a força dos grandes perfis. E o mínimo que se pode esperar de uma mulher é que ela exista nas páginas de uma história (Carvalho, 2011, p. 101-102).

---

<sup>501</sup> Gilmar de Carvalho, em *Artes da Tradição*, 2005, p. 203, na reportagem “Apitos eróticos de Zé Celestino” afirma: “Sagrado e profano sempre estiveram juntos, essa dissociação absurda faz parte de uma desarticulação que fragmenta, compartimenta e disciplina”.

O narrador não encontra outra forma de contar ao leitor a criação da mulher. A expectativa é que seja sempre a partir do mito bíblico, por isso, ele pretende romper com esta referência, pois a mulher é diminuída à submissão do homem. O herói é um personagem questionador de paradigmas e uma companheira para ele não pode ter um perfil bem esboçado. Se o herói é um personagem conflitante, a mulher também deve ser uma colagem de perfis femininos. Ela terá qualidades de mulheres que participaram do cangaço, de guerrilhas, das heroínas de ficção e personalidades históricas femininas admiradas pelo herói, mas também pode ter semelhanças com a mulher capaz de viver um triângulo amoroso, mesmo que seja em pensamento.

Traçar o perfil psicológico de uma mulher inquieta, insatisfeita e que dormindo com o marido sonha com homem dos seus sonhos. [...] 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” (Carvalho, 2011, p. 103-104).

Um provável perfil de mulher da preferência do herói é aquele capaz de romper com valores e tradições da família patriarcal. Por outro lado, o narrador teme que a entrada da mulher na história do herói tenha o mesmo desfecho do mito bíblico:

A figura da mulher significa que outra vez o homem será tentado. E que outra vez ele não recusará o fruto dessa árvore. E que mais uma vez retomarão o tema expulsão porque estão nus. E antes a serpente não teve cabeça esmagada porque continuou a rastejar e a se alimentar de pó e deste chão. Homem e mulher suavam porque deveriam arquitetar uma nova história (Carvalho, 2011, p. 103).

Esse trecho finaliza o fragmento, ficando a narrativa em aberto, pois, assim como não é possível traçar um perfil exato do herói e nem de sua jornada, tampouco será possível recriar um perfil feminino, deixando-nos transparecer ainda impossibilidade de conclusão para a história.

Na crônica, o casal vive feliz por um período no paraíso:

E assim se passaram nove anos e onze meses, nem mais nem menos, viveram felizes como a Branca de Neve e o príncipe. Acabou-se a vida boa quando eles num flagrante desrespeito ao Código Florestal atiravam pedras na árvore da ciência do bem e do mal. Tem uma cobra, que os mais apressados logo identificaram com o demônio, mas deixa isso pra lá que é meio violento, barra pesada. [...] Acabou-se a lua-de-mel e começou a vida matrimonial propriamente dita, os dois tiveram que dar duro (Carvalho, 1983, p. 32).

A felicidade não é “para sempre”, como nos Contos de Fadas. Depois da lua-de-mel, vêm os problemas do casal e não somente os da mulher. A vida feliz é interrompida pelo flagrante que, na crônica, é dito de forma simbólica. Jogar “pedras na árvore do conhecimento do bem e do mal” nos dá margem para que interpretemos a ação do casal como uma possível traição, quando examinamos, paralelamente, o trecho da crônica com o final do fragmento de *Parabélum*. Neste, o homem não recusaria o fruto da mulher, ficando implícito o coito. Ao

serem pegos em flagrante, há exposição da nudez. Depois da expulsão do paraíso, que também pode significar expulsão do lar, terão que reconstruir suas vidas e “arquitetar uma nova história”. A serpente, em *Parabélum*, não teve a cabeça esmagada, o que contraria o mito bíblico<sup>502</sup>, quando Deus diz que entre a mulher e a serpente haveria inimizade. Esta feriria o calcanhar da descendência da mulher, enquanto a descendência da mulher feriria a cabeça da serpente. Na crônica *Operação Paraíso*, o termo serpente é substituído por cobra, os quais são equivalentes. Segundo o cristianismo, a serpente é representação do Tentador. No conto *O jardineiro cego* a palavra *serpente* está no plural. Elas não serão punidas. “[...] E não amaldiçoarei serpentes mudas que se enroscam nos ramos ou rastejam neste pó que as alimenta” (Carvalho, 1973, p. 80).

As crônicas *Fuga*<sup>503</sup>, *Morta Viva*<sup>504</sup> e *Madame Sophia*<sup>505</sup> evocam o conto *A vida pregressa de Patrícia Chantal*, publicado em *Pluralia Tantum*. As personagens Lourdinha<sup>506</sup>, Madame Sophia e Patrícia Chantal retratam a condição social da mulher suburbana, enquanto Luísa<sup>507</sup>, busca levar uma vida de aparência.

Lourdinha é menor de idade, fugiu inúmeras vezes da casa dos pais e da casa de diversos patrões, devido aos maus tratos. Também já passou pelo “depósito de menores” (p. 21). Mesmo em meio ao sofrimento, Lourdinha não deixa de viver momentos de alegria em comunidade nas festas suburbanas. Ela é filha de Oxossi, provavelmente, uma mulher negra. Ela também participa de festividades católicas, de eventos cívicos – inclusive “namo[ra] um soldado, às escondidas” – tem admiração por artistas e gosta de “folhetos de modinha” (p. 22).

Luísa é uma jovem, criada sob os moldes da família tradicional, educada em colégio religioso centenário, uma das exigências da mãe, para que a filha não se misturasse com “gentinha” da “escola pública” (p. 25). A crônica deixa transparecer ao leitor que o pai de Luísa não é uma figura presente, mas a mãe busca manter a moral e os bons costumes: “[...] Luísa e sua mãe, sábia, macróbia, a voz da experiência. Senhora decente estava ali corajosa, pau pra toda obra, trabalhadora, temente a Deus, defensora da moral, da família e outras instituições ocidentais e cristãs” (Carvalho, 1983, p. 25). A filha não suporta a vida de regras e foge. A mãe, na tentativa de consertar a vida de Luísa, busca um casamento para a filha: “[...] Mãe aflita procura para a filha rapaz de boa família com intenções matrimoniais, exige referências. Moça

---

<sup>502</sup> *Gênesis* 3:15.

<sup>503</sup> Publicada na *Gazeta de Notícias* em 16 de setembro de 1969, p. 9.

<sup>504</sup> Publicada na *Gazeta de Notícias* em 23 de setembro de 1969, p. 9.

<sup>505</sup> Publicada na *Gazeta de Notícias* em 26 de setembro de 1969, p. 9.

<sup>506</sup> Protagonista da crônica *Fuga*.

<sup>507</sup> Protagonista da crônica *Morta viva*.

completa procura jovem forte, trabalhador, de preferência católico, não tem preconceitos de cor, bicha também serve” (p. 26). Enquanto isso, Luísa mantém as aparências de donzela virgem. A crônica nos dá indícios de que a jovem, ao não suportar a farsa, decide sair de casa, cai “na boca do povo”, entrega-se às drogas e à prostituição.

A história de Madame Sophia é semelhante à de Lourdinha. Seus conflitos começaram na adolescência. “Foi pra cama aos quatorze com o primeiro que apareceu. Sophia perdida, motorista, soldado, barbeiro [...]. Hoje é cafetina e nas horas vagas cartomante” (p. 27), sendo esta última a ocupação que mais se destaca na crônica. Madame Sophia conheceu “todos os subúrbios e hotéis de segunda” (p. 26). Assim como Lourdinha, gostava de “folhetos de modinhas, retratos de artistas, fã clube”. Não tem vida fácil: “[...] pernas finas pro ar, que ela não é de ferro, varizes, atende das sete da manhã às nove da noite. Aos feriados das duas às cinco da tarde. Sophia cansada, vendendo ilusões, maridos, empregos, saúde, felicidade” (Carvalho, 1983, p. 28).

A partir das crônicas comentadas, podemos ampliar a temática sobre a marginalidade da mulher de periferia das grandes cidades. O narrador das crônicas direciona o nosso olhar para uma ferida sempre aberta na sociedade: exploração de menores, inclusive a sexual, problemas recorrentes em países subdesenvolvidos. Por ser tão enraizada na sociedade a ideia de que a mulher é culpada por cair na “vida fácil”, as crônicas mencionadas nos permitem repensar sobre o lugar da mulher suburbana não somente na sociedade, mas no âmbito familiar. Lourdinha, assim como Patrícia Chantal, é explorada dentro e fora de casa. A fuga é um mecanismo de defesa e, ao mesmo tempo, tentativa de recomeço. Lourdinha, “Em cada casa, um filho, ela não podia criá-los, lavadeira. O mais novo morreu de susto e de fome [...]” (p. 22).

Madame Sophia se assemelha a Patrícia Chantal, quando cobiçada pelos homens: “Sophia fazendo compras, baixa, grossa, saia justa, sacola, galanteio do conquistador barato, paletó branco, cabeleira, glostora, sapato de duas cores, gravata de lacinho, pinta de gigolô, bigode de ator mexicano, charuto” (Carvalho, 1983, p. 27). Patrícia Chantal é “Loura celebrada, imaculada de homem em todas as portas que a espreitam na paquera surdo-muda [...]”. (Carvalho, 1973, p. 11). Outra semelhança entre as personagens é que Chantal foi explorada pela sogra, que era cartomante, enquanto Madame Sophia era cafetina e cartomante.

A história de Luísa, em parte, é semelhante à de Patrícia Chantal, quanto à educação, ao envolvimento com coisas ilícitas e ao relacionamento amoroso com um soldado. “[...] O pecado. O crime, o contrabando de cigarros e sandálias japonesas. [...] Foi [...] mulher de soldado” (p. 11-12). Chantal amou às escondidas e fugiu com o amado. A fuga de Luísa com o namorado fica nas entrelinhas, mas o seu envolvimento com a ilegalidade é afirmado: “[...] Ampola de

tóxicos na veia, sangue, seringa” (p. 26). Ambas as personagens foram noticiadas nas páginas policiais: “[...] Vamp/vampiresca e suburbana criatura, pontifica nos anais da polícia” (Carvalho, 1973, p. 11). Luísa nos “[...] bastidores policiais, patrulha da cidade, o jornal popular, manchete, sensação” (Carvalho, 1983, p. 26). Outra aproximação relevante entre as personagens é a sucessão das ações pontuadas pela idade.

17 – vou fazer o artigo 99  
 18 – aqui eu não resolvo meus problemas  
 19 – voltei pra junto da família  
 20 – estou gamada de novo (Carvalho, 1973, p. 12).

11, 12, 13, 14. Quinze, damas, velas, champanha, valsa de Strauss com o pai. Toda pura. Namoro só dentro de casa, sala de visitas, a mãe leão-de-chácara. Hora de dormir, acordar, comer, sorrir, viver. Viver uma ova. Luísa uma sombra (Carvalho, 1983, p. 26).

Enquanto Patrícia Chantal, entre os dezessete e os vinte anos, tem a vida marcada pelas tentativas de recomeço, Luísa, entre os 11 e os 15 anos, ainda está sob a custódia da mãe. Esta é semelhante ao leão-de-chácara, que faz a segurança da filha, enquanto esta namora na sala de visitas. A expressão popular “viver uma ova”, pode ser interpretada como revolta da personagem por não ter liberdade e autonomia da própria vida.

Os textos, quando examinados paralelamente, demonstram-nos sincronia temática na obra de Gilmar de Carvalho, levando-nos a constatar que a *autotextualidade* não é uma repetição despreziosa, mas temáticas das quais o cronista não conseguia se desvencilhar, devido ao seu espírito crítico e inconformado com as injustiças. Na entrevista<sup>508</sup>, ao se referir à publicação de *Queima de Arquivo*, afirma que o título tinha duplo significado: “limpeza de gavetas e assassinato de testemunha que incrimina”. Gilmar de Carvalho declara que gostaria de mudar o direcionamento de sua escrita, lançando-se às novas propostas. No entanto, em 1985, publicou *Buick Frenesi*, uma novela que retoma temáticas do cotidiano fortalezense de forma muito mais escrachada e irreverente<sup>509</sup> do que os textos de *Queima de Arquivo*.

#### 4.1.4 Aspectos memorialísticos nas crônicas de “Passado a limpo”

Para fundamentarmos a discussão sobre a *memorialística*, consideramos o estudo da Professora Celina Fontenele Garcia<sup>510</sup> acerca da obra do escritor mineiro Pedro Nava. No

<sup>508</sup> Entrevista de Gilmar de Carvalho concedida ao *Diário do Nordeste*, Caderno Gente, em 28 de agosto de 1983. O trecho ao qual nos referimos é a epígrafe que antecede a Primeira Parte da quarta seção desta Tese.

<sup>509</sup> Gilmar de Carvalho afirma na entrevista ao *Diário do Nordeste*, Caderno Gente, em 1983: “Na segunda parte, eu retomo o 3º Mundo numa visão escrachada, incômoda e irreverente, como se resolvesse falar do que incomoda, como fome, macumba, piolhos, pegação, bordéis”.

<sup>510</sup> GARCIA, Celina Fontenele. *A escrita frankenstein de Pedro Nava*. Fortaleza: EUFC, 1997.

capítulo “Abrindo o baú”, Fontenele (1997, p. 21) afirma que o escritor tem como ponto de partida “as metáforas do ossário, do cemitério ou do Frankenstein”. Ou seja, o passado, a matéria morta e as recordações são impulsionadores de sua criação literária. A escrita naveana é “interpretação subjetiva dos fatos e depende da visão de mundo do escritor” (p. 22), mas não é somente isso, pois a composição de sua obra é também trabalho de citação, diálogo de fragmentos, referências e montagens que fizeram parte de sua vida. Noutras palavras, podemos afirmar que a obra de Pedro Nava abrange memórias de sua vida pessoal, social e intelectual. Fontenele, na tentativa de apreender a ficção do escritor, busca mapear os caminhos de sua criação literária, examinando registros pessoais como, por exemplo, notas de leituras, citações, ilustrações, desenhos, fotografias de lugares e pessoas para provar que a escrita fragmentada de Pedro Nava tem como fonte primordial suas próprias memórias.

Mas o que são memórias? Segundo Celina Fontenele<sup>511</sup> são “[...] um ajuste de contas, que consiste em repensar o passado, para escapar do peso do presente, para encontrar-se consigo mesmo e com o outro e para estabelecer uma comunicação externa que preencha o vazio de sua vida”. Nitidamente, observamos que para existir *memórias* é necessário haver relação do presente com o passado, uma vez que a ação de lembrar significa *rememorar*, isto é, trazer à memória o passado.

Celina Fontenele, a fim de ampliar a proposta de Lejeune<sup>512</sup>, diferencia mais claramente o conceito de *memórias* do de *autobiografia*: “[...] A diferença entre os dois poderia ser vista a partir do que, no memorialismo, o narrador não é o centro do interesse da narrativa, ele se envolve nos acontecimentos e estes passam a conduzir o fio narrativo para a história social, a familiar, a do clã ou a da comunidade” (Garcia, 1997, p. 29). O *memorialismo* não está centrado na individualidade de quem narra, isto é, na primeira pessoa do discurso. Embora o íntimo e o retrospectivo sejam indissociáveis da memória do narrador, a questão da identidade e da semelhança não sobressai, pois o centro são os acontecimentos. Por outro lado, na autobiografia, há “[...] “um pacto de sinceridade do autor para consigo e com seus leitores, pacto indispensável às leis que governam o gênero” (Garcia, 1997, p. 28). Ou seja, na afirmação do individual, não há dúvidas quanto à identidade do autor.

Diante da questão apresentada, como é possível provarmos que as crônicas de Gilmar de Carvalho têm traços da *memorialística*, uma vez que este gênero está intimamente relacionado à ação de rememorar? A crônica, sob o ponto de vista temporal, isto é, do contexto

---

<sup>511</sup> GARCIA, 1997, p. 27.

<sup>512</sup> LEJEUNE, 2008.

em que é concebida, tem como ponto de partida o presente. Um fragmento do cotidiano é captado pelo cronista que o recria artisticamente com dose de lirismo reflexivo<sup>513</sup>.

Quando defendemos a hipótese de que na crônica há traços do *memorialismo*, consideramos alguns pressupostos. O primeiro é a característica *híbrida* da crônica que lhe permite transitar por outros gêneros e outras áreas do saber, sobretudo, na sua aproximação com o jornalismo e a história, o que lhe confere indissociabilidade com a atualidade e a memória coletiva. O segundo pressuposto é que a crônica está centrada na *ação* e não no narrador. Embora haja certa identificação do autor com o narrador da crônica, isto não confere ao último o “pacto de sinceridade”, pois a crônica pode ser narrada sob a perspectiva de um narrador fictício. O terceiro pressuposto é *atemporalidade* da crônica que permite ao leitor, através de recursos intertextuais, rememorar e ressignificar evidências, sejam estas de natureza histórica, política, social, literária e cultural.

Em *Queima de Arquivo*, a *memorialística* pode ser examinada em todas as crônicas, uma vez que atendem aos pressupostos acima comentados. Entretanto, limitar-nos-emos aos textos *Psicotropical*<sup>514</sup>, *Arquipélago*<sup>515</sup> e *Réquiem*<sup>516</sup>, porque mantém conexão de temáticas e enredos, os quais ampliam nossos horizontes interpretativos quanto à proposta para a presente subseção.

Em *Psicotropical*, o narrador em terceira pessoa é onisciente. O personagem, à noite, busca escrever uma crônica para ocupar o tempo, mas não logra encadear as ideias: “[...] Palavras soltas, frases sem nexos, qualquer bobagem, na verdade há muito não escrevia mais, bem que gostaria, mas aquela noite o que ele queria era que o tempo passasse” (Carvalho, 1983, p. 33). É meia noite, ele pensa na possibilidade de escrever um conto de terror, já que suas crônicas não conseguiam impactar o público, apenas elogios de alguns críticos bajuladores: “[...] Ontem um daqueles a quem não gostaria de agradar declarou-se encantado com suas últimas produções. O crítico, um acomodado, conservador, pequeno burguês, o elogio soou como um escárnio, um arrote” (p. 33). Depois de quinze minutos, o personagem continua inerte. Um barulho o incomoda, o que fica nas entrelinhas ser o do relógio, pois pensa “no Big Ben e no relógio da Central do Brasil”. Tenta se concentrar em alguma das ideias contextualizadas no Brasil ou no exterior. São temas diversos, pensa na possibilidade de escrever algo que incomode a opinião pública como, por exemplo, colocar Jesus e Judas para conversarem “ao som dos

---

<sup>513</sup> SÁ, 1987, p. 11.

<sup>514</sup> Publicada na *Gazeta de Notícias* em 10 de outubro de 1969, p. 9.

<sup>515</sup> Publicada na *Gazeta de Notícias* em 21 de outubro de 1969, p. 13.

<sup>516</sup> Publicada na *Gazeta de Notícias* em 24 de outubro de 1969, p. 9.

Rolling Stones sobre correção monetária, trinta dinheiros agora, o dólar ao câmbio oficial, faz[endo] cálculos em gigantescos computadores IBM” (p. 33).

São doze e meia e o personagem ainda não conseguiu escrever. Vai até a janela, observa a lua e imagina que ela não é mais invicta, por isso, talvez, não inspire mais as serestas. “São Jorge, perdão, Seu Jorge desceu do cavalo e colocou um despacho ao lado da bandeira yankee, abaixo o imperialismo go home e outras palavras de ordem, em spray nas crateras”. O personagem critica a chegada dos astronautas norte-americanos à lua. Estes são os responsáveis por violarem sua pureza. “[...] O tal Armstrong, safado, foi lá e ainda levou outro, um terceiro ficou só brechando. Era uma vez” (Carvalho, 1983, p. 33-34).

É uma hora da manhã e o personagem ainda não conseguiu dormir. Descarta o relógio na lata de lixo, continua a imaginar sobre o que poderia escrever. Vai até a escrivaninha, “encontr[a] velhos retratos, álbum de família” (p. 34). Nas entrelinhas da crônica, fica implícito ao leitor que as fotografias pessoais não impulsionam a escrita do personagem, isto nos leva a imaginar que ele, enquanto abre a gaveta e olha as imagens, busca algo de suas memórias ou de seu cotidiano que o inspire. Como não o encontra, começa a contar números para ver se o sono chega, mas é impossível e pensa no jogo da Loteria Federal e tem um palpite de que o número sorteado será 1333. Enquanto isso, escuta e canta canções de Gal Costa que tocam na vitrola, ao mesmo tempo que imagina o que os vizinhos estão a ouvir. A narrativa segue de forma fragmentada, o que nos impede de apreendê-la numa sequência lógica. Mas podemos inferir que o personagem assiste a algum programa de televisão, no qual “[...] Gil, Caetano, os Beatles e Rogério Duprat discutiam sobre dissonância, usavam roupas de plástico e eram astronautas, iriam explorar o planeta dos Mutantes, onde existia o amor” (p. 34). Na sequência, o leitor infere, através da fusão de temas na narrativa, algumas possibilidades interpretativas: o personagem, enquanto escuta as músicas de Gal Costa e assiste ao programa televisivo, também ouve o barulho dos aparelhos de TV dos vizinhos. A outra possibilidade é que ele ouve música e simultaneamente muda os canais para passar o tempo, enquanto o sono não chega.

[...] J. Silvestre era canonizado na basílica de Aparecida, José Mauro de Vasconcelos ganhava o Prêmio Nobel de Literatura e chupava laranjas no quintal. Aquela buzina, o Chacrinha, a Terezinha, aquela imagem, o bode que fazia bééé, aquela imagem, Alô Dona Raimunda, como vai a sua, alô Jean, roubaram a mulher do Tarzan. Whisky and soda and coca-cola and cachaça and banana, recebeu carona e entrou em órbita dando aquela risada dos inocentes, dos pobres de espírito, dos justos, dos mansos, dos bem-aventurados em geral. No princípio era o verbo, irregular, pronominal, defectivo, amém (Carvalho, 1983, p. 34).

As informações são fragmentos extraídos do cotidiano do personagem: programas de televisão, filmes, notícias, trecho dos *Evangelhos* e regras gramaticais. Sua mente embaralha os fragmentos, como se ele estivesse entre a vigília e o sono. Nomes de apresentadores icônicos

de programas de calouros são mencionados, como o de J. Silvestre e o de Chacrinha. O nome do autor de *O meu pé de laranja lima* também é destacado, assim como os de artistas que fizeram parte da renovação da MPB: Caetano, Gilberto Gil, Gal Costa. Há também destaque para o rock brasileiro, com os Mutantes, o que nos releva o contexto cultural, literário e artístico de quando a crônica foi escrita, ao qual Gilmar de Carvalho estava atento. Observamos o destaque para nomes de artistas, compositores e apresentadores de TV que estavam em evidência no cenário brasileiro em 1969, mas o nome de José Mauro de Vasconcelos, escritor que alcançou fama nacional com a publicação de seu livro em 1968, é mencionado de forma irônica pelo narrador.

Em *Psicotropical*, identificamos semelhanças do personagem com Gilmar de Carvalho, principalmente, no que diz respeito à sua preferência pelo Movimento Tropicália. Em entrevista concedida ao *Tabloide TC*, coluna Talagada, em 17 de abril de 1977, Gilmar de Carvalho comenta que começou a escrever em 1969, influenciado por Caetano Veloso, mas que se libertou muito cedo “dessa influência perniciososa”. Segundo ele, a fase de escrever crônicas, rótulo que nunca aceitou, “Terminou numa barra pesadíssima, de um baixo astral enorme. Inclusive, com um processo e interrogatórios kafkianos, depois arquivados. E minha primeira fase termina, então, aí. Passei um ano sem escrever”.

Na crônica, o narrador não tem intenção de identificar quem é o personagem, o que nos leva a interpretar a omissão de identificação como uma escolha, a fim de destacar as ações. *Psicotropical* é indissociável do contexto em que foi escrita e isto a atribui, aos olhos do leitor atual, semelhanças com a crônica *memorialística*, pois, não apenas registra uma experiência individual, mas se estende à memória coletiva. Gilmar de Carvalho afirma que nunca teve intenção de escrever autobiografia. Quando questionado<sup>517</sup> quanto a este gênero, ao se referir a *Pluralia Tantum*, respondeu:

Que interesse poderia despertar minha vida? Melhor dizer que o livro apesar de profundamente vinculado à minha realidade de pessoa, é um esforço para contar tudo isso de maneira reprojeta. Minha vida recriada ou o que ela contém de geral. Já quis ser personagem, desisti a tempo. Tenho um cuidado profundo em manter minha intimidade e não me proponho a dizer quem sou, sugiro. Os textos podem ser fábulas, parábolas. [...].

Gilmar de Carvalho não pretendia se expor, mas admitia que, em seus textos, havia algo de si. Para ele, o mais relevante era recriar sua realidade de modo que não fosse particular, pois não queria falar de sua vida pessoal, mas de que forma sua individualidade se reprojeta no mundo e fazia parte de uma coletividade.

---

<sup>517</sup> Entrevista concedida ao *Traçado* [1973], s/p.

A crônica nos reporta ainda ao posicionamento de Gilmar de Carvalho quanto à sua dificuldade de escrever ficção. Em 1977, em entrevista ao *Correio do Ceará*<sup>518</sup>, afirmou que, depois que publicou *Pluralia Tantum*, passou dois anos sem escrever, porque se sentiu desmotivado e muito desorientado, não sabia se situar diante de sua escrita. Preferiu parar a ter que acreditar nos elogios dos amigos ou “na esculhambação gratuita dos inimigos”. Foi depois disso que começou *Parabélum*, um trabalho que veio de “dentro pra fora, que não apenas refletisse a realidade e a crise, mas que fosse uma tomada de decisão. A fossa do autor não vale um segundo livro e além do mais não é tempo de fossa, apesar, e sim de luta”. Nesta entrevista, Gilmar de Carvalho deixa transparecer o quanto era exigente em relação ao que escrevia. Não acreditava muito na sua intuição, tampouco nos elogios dos amigos e nem no falatório dos inimigos, mas tinha consciência da importância do seu trabalho como ficcionista.

A crônica *Arquipélago* é narrada em primeira pessoa. O narrador personagem mergulha nas próprias recordações. O título sugere ao leitor que o personagem está preso em si, ao arquipélago que é a sua própria existência. “Eu, você, os três. Um trio elétrico na certa, anticonvencional, disposto a romper com os padrões culturais, os lugares comuns da tradicional família, o conformismo pequeno burguês, salve, salve” (Carvalho, 1983, p. 37). O início da crônica parece sugerir que são três pessoas, no entanto, quando a lemos com mais atenção, percebemos que o personagem busca examinar as possibilidades do *eu* frente aos padrões sociais que o impedem de mostrar-se. Ele está preso dentro de si e o arquipélago é metáfora da pluralidade do *eu* que se fragmenta, mas que mantém a unicidade por estarem próximos. A perspectiva que têm da realidade também é fragmentada, entretanto, o mundo é visto de forma múltipla. Cada ilha do arquipélago tem sua percepção do que ocorre em si e do que lhe é externo: “[...] Os carros a passar, mas é claro, pra que servem as ruas? Cheiro de asfalto e uma conversa em voz alta, discurso, discussão. Maysa, Betânia, Gal é genial. Um resto de passado, comprar um foulard, festinha no sábado” (p. 37). São vozes aparentemente externas, mas a menção ao *passado* nos faz perceber que o personagem recupera apenas fragmentos de suas memórias e estas se misturam a questões filosóficas.

[...] A barca, o mar, enjôo, náusea da vida também. Uma vontade enorme de viver é um ponto em comum, o vento frio e a cidade que se perde lá longe ou somos nós que nos perdemos no mar? Um banco só os três triângulo<sup>519</sup>. Eu sou um vértice, penso que sou chato, atrapalhado, acho que não, afinal de contas se não fosse o terceiro lado, as outras duas retas que partem de único ponto, se afastariam mais e mais, sempre se perderiam no infinito, em planos superpostos, imensos, num mundo supracósmico, o mundo da mente dos sólidos, dos ângulos, e não se encontrariam jamais. Este troço está ficando muito metafísico, transcendental, a propósito, como está o tempo?

<sup>518</sup> Entrevista de Gilmar de Carvalho concedida ao *Bazaar*, do *Correio do Ceará*, 15 de julho de 1977, p. 8, 3. ed, José Maria Dantas (coord.).

<sup>519</sup> Sic.

As sensações do personagem são semelhantes às de Roquentin, em a *Náusea* (1989, p. 27), de Jean-Paul Sartre: “Agora vejo; lembro-me melhor do que senti outro dia, junto ao mar, quando segurava aquela pedra. Era uma espécie de enjôo adocicado. [...] Sim, é isso, é exatamente isso: uma espécie de náusea nas mãos”. Ambos sentem *enjoo* e *náusea* ao recordarem a cena junto ao mar. Enquanto Roquentin recorda das sensações e busca entender o que sentira, o personagem da crônica de Gilmar de Carvalho reflete acerca da figura do triângulo e busca apreender quem ele é através de explicações metafísicas. Distintamente do personagem de Sartre, não se entrega por completo aos devaneios e imediatamente muda os rumos de seus pensamentos ao perguntar-se como está o tempo naquele dia. “[...] Bom, temperatura em declínio. Um petroleiro, depois outro, umas freiras que pousam, outra que fotografa, mamma mia, como são brancas, e usam hábito” (p. 38). Mas logo volta às recordações e sente gastura e coceira ao ver “Um bocado de gaivotas em cima de uma pedra”. Continua a refletir, mas como se estivesse em movimento, observando a paisagem, apreciando cada lugar onde esteve com a pessoa amada e sente saudades. Observa detalhes no diário de viagens, fotografias, registros, recortes de colunas de jornais. As recordações têm relação com o álbum: “[...] A nota dada pelo cronista top, fulano percorre o mundo e badala milhões, chega amanhã from Europa, States ou outra merda qualquer, viagem de recreio. Vôo 109 domingo, Cruzeiro, abraços. Foto, página do diário, saudades de Antônia” (Carvalho, 1983, p. 39).

Ao examinarmos a crônica *Arquipélago* paralelamente à *Psicotropical*, encontramos elo sequencial da narrativa. Ou seja, a continuidade de *Psicotropical* está em *Arquipélago*, embora haja mudança do tipo de narrador. Este, na primeira narrativa, não participa da história, mas é onisciente, enquanto na segunda, o narrador é personagem e tudo gira em torno dele, a fim de atrair a atenção do leitor para si, mas em ambas as crônicas não há identificação do personagem. Assim como em *Psicotropical*, em *Arquipélago* há menção a nomes de artistas: Gal Costa, Betânia e Caetano, o que nos revela semelhança de preferência musical entre os dois personagens. O da primeira crônica gostaria de escrever um texto para ser publicado, tenta escrever durante a noite, assim como Roquentin, registrando os horários como se escrevesse o diário daquela noite em que não consegue dormir. Ele vai até a escrivaninha, revolve gavetas, encontra retratos, “álbum de família” (p. 34). O personagem da segunda crônica, por sua vez, consegue escrever a partir das recordações, olhando fotografias e registros dos momentos vividos. As duas crônicas nos reportam à declaração de Gilmar de Carvalho na entrevista ao jornal *Traçado*, quando afirmou que havia desistido de ser personagem. Entretanto, o intento

do narrador em ser personagem, e não o autor da crônica, é realizado em *Arquipélago*, contrariando o “pacto de sinceridade do autor pra consigo e com os seus leitores”<sup>520</sup>.

O narrador personagem da crônica *Réquiem* tem vinte anos. Esta informação está no início do texto: “[...] Trago vinte quilos de passado na bagagem, vinte anos, mil sorrisos” (p. 39). Ele revela o seu desejo de ser visto por Antônia e de falar-lhe palavras que nunca dissera, talvez, ela gostasse de vê-lo. Na crônica *Arquipélago*, Antônia é mencionada, ao final, como um motivo de saudade. Em *Réquiem*, inicialmente, o personagem narra, de modo mais lógico, sua história de amor, mas, em seguida, as palavras se fragmentam. O final trágico não é explícito, o leitor permanece na tentativa de montar o quebra cabeça. Antônia é encontrada morta. A crônica não expõe a causa de sua morte. Pela descrição, é possível que tenha sido assassinada. O narrador personagem está confuso, suas lembranças são como *flashes*, lembra da infância de sua amada, da conquista difícil, do fora que levou, do qual não tinha vergonha de falar. Relembra de quando passava em frente à casa dela de bicicleta. Quando revive as recordações, tudo está acabado, pois Antônia emudecera para sempre. Ele a imagina ao seu lado, na vida e na morte e no dia do juízo final. Os bons de um lado e os maus de outro, também há paralelo entre personalidades históricas, literatos, artistas do cinema e pessoas comuns de bairro periférico, entre outros. “[...] a deusa da justiça no meio. Deus e os fiscais do Instituto de Pesos e Medidas. Hitler e Clóvis Bornay, Lucrecia Bórgia e a novinha da Pavuna, Chopin e Waldick Soriano, Oscar Wilde e José Mauro de Vasconcelos, Flávio Cavalcante<sup>521</sup> ajudando a contar os pontos” (p. 40). A crônica é finalizada mencionando o “Fundo do baú” (p. 40), de onde o personagem retira uma foto de Antônia e rasga-a.

Ao final da crônica, perguntamo-nos: quais possíveis questionamentos podem ser suscitados a partir deste texto? A foto de Antônia, ao ser retirada do fundo do baú, é uma cena que nos leva a refletir sobre a necessidade do narrador personagem de se libertar do seu passado e das memórias que o atormentam. O que está no fundo do baú, agora colocado em evidência, se interpretado sob a perspectiva da publicação de *Queima de Arquivo*, conforme afirma Gilmar de Carvalho, seria “limpeza de gavetas” e “Ponto de partida para trabalhos mais novos<sup>522</sup>”. A expressão “limpeza de gavetas” tem significado mais amplo do que apenas desocupar um

<sup>520</sup> GARCIA, 1997, p. 28.

<sup>521</sup> Carlos Heitor Cony, na crônica *Res Sacra Reus* (1964), ao se referir ao Regime Militar, critica a suspensão de direitos políticos sem nenhuma justificativa ou direito de defesa. “Quem está por trás de toda esta aberração jurídica, desse estupro moral em que se violenta toda a Nação? Não sabemos. O que vemos aqui fora é estarecedor. Quem parece ditar as leis e os modos à Revolução são alguns histéricos e analfabetos: Flávio Cavalcanti, Ibrahim Sued, Hélio Fernandes, César de Alencar e outros vultos do mesmo gabarito e da mesma fossa” (p. 64). CONY, Carlos Heitor. **O ato e o fato**: crônicas políticas. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

<sup>522</sup> Meu regionalismo é urbano e contemporâneo. Entrevista de Gilmar de Carvalho concedida ao *Diário do Nordeste*, Caderno Gente. Fortaleza, domingo, 28 de agosto de 1983.

espaço físico. Significa esquecer as decepções e os julgamentos. Apesar da pouca idade do personagem que, coincidentemente, é a mesma de Gilmar de Carvalho, no ano em que a crônica foi escrita, tem uma bagagem de sentimentos: solidão, tristeza, mas também reconhece momentos de alegria e esta se reflete nos seus “mil sorrisos”.

#### 4.1.5 Temáticas do jornalismo cultural em “Passado a limpo”

Ao examinarmos temáticas do jornalismo cultural em crônicas de “Passado a limpo”, não pretendemos mapeá-las, mas desenvolver considerações sobre como Gilmar de Carvalho inova o gênero crônica e de que forma nós, leitores atuais, identificamos sintonia dos seus textos com abordagens teóricas, tanto na área de jornalismo, quanto na de literatura, reflexões que ampliam nossa apreensão quanto à sua cronística sob a perspectiva do jornalismo cultural.

Na crônica cultural, segundo Pastoriza (2006, p. 121), é possível haver envolvimento e aproximação do jornalista com o relato. Quando isto sucede, o jornalista não apenas testemunha o ocorrido, mas valora-o e isto é possível porque na crônica há liberdade interpretativa, distintamente da notícia, cujo objetivo é informar imparcialmente.

Quando consideramos o *hibridismo* da crônica, é importante ressaltar que a ampliação do gênero está relacionada à multiplicação da mensagem jornalística em “formas e manifestações”<sup>523</sup>. Isto nos permite afirmar que a crônica escapa das formas fixas não apenas no que diz respeito aos gêneros literários e à estrutura da narrativa, mas à mensagem jornalística, sob a perspectiva da cultura de massa. Cremilda Medina afirma que a partir da “informação/consumo” não é mais possível classificar a mensagem jornalística numa única função, ou seja, entreter ou divertir, uma vez que, no contexto da cultura de massa, “informar, distrair, opinar estão relacionados”.

As funções dos gêneros jornalísticos, quando examinadas paralelamente à linguagem literária, põem-nos diante de uma questão primordial, que é a ampliação do gênero crônica relacionada à *intertextualidade*, tanto no contexto artístico-criativo, quanto à visão de mundo do próprio cronista. Gilmar de Carvalho, cronista e comunicador social, acompanha notícias, propagandas publicitárias através de diversos meios de comunicação (jornal, revista, rádio e TV). Ao mesmo tempo que lê e escreve ficção, inteira-se da movimentação artística e cultural no Brasil e no mundo. A recriação da linguagem, em suas crônicas, é mesclagem de discursos em variados suportes e há tentativa de captar não somente um fragmento do cotidiano, mas

---

<sup>523</sup> MEDINA, 1978, p. 77.

apreensão panorâmica da realidade na qual o cronista está inserido. A crônica *Psicotropical* nos leva a refletir sobre essa questão.

O que significa “psicotropical”? Este vocábulo, para o qual não encontramos um significado específico no dicionário, pode ser interpretado como *mente nos trópicos* ou *pensar nos trópicos*. Como pensar e escrever no contexto da indústria cultural? A dificuldade do personagem de *Psicotropical*, ao recriar o próprio discurso, converge com a discussão de Silviano Santiago em *Uma literatura nos trópicos*<sup>524</sup>, pois não somente critica o neocolonialismo e o imperialismo cultural na América Latina, mas propõe repensar o papel do intelectual latino-americano no século XX. Silviano Santiago (2000, p. 16-17) afirma que “Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra”, ou seja, é posicionar-se nas fronteiras de polos opostos.

*Produto de Consumo*<sup>525</sup> é a crônica de “Passado a limpo” que critica mais abertamente a indústria cultural no Brasil. O narrador personagem inicia a crônica declarando que “[...] o tragicômico cotidiano das cidades me envolve como a espuma suave e acariciante do sabonete desodorante, que tem novo perfume, discreto, insinuante”<sup>526</sup>. O cotidiano das cidades é descrito a partir de comerciais televisivos promovidos por agências publicitárias. As pessoas são induzidas a consumir produtos de higiene pessoal, de limpeza, a realizar procedimentos estéticos e adquirir eletrodomésticos. A mulher é a mais vulnerável por ser o principal público da indústria cultural e dona de casa, por isso, os apelos publicitários têm como garota propaganda a figura feminina. Os homens também são alcançados pelos comerciais, mas não de forma abrangente como a mulher. A vida na cidade é absorvida pela necessidade de adquirir cada vez mais produtos e isto está relacionado ao sentimento de felicidade. A vida se confunde com a dinâmica dos anúncios publicitários. Nesta crônica, observamos crítica à forma desenfreada de consumo na sociedade brasileira, sobretudo, da influência norte-americana. “Ah! O sorriso, aquele sorriso encomendado, garota propaganda, família americana, que refrescante sensação de bem estar. (*sic*) O bronzeador e a cor de canela, gabriela”<sup>527</sup>.

O personagem afirma, no início da crônica, que se sente “envolvido” pelo cotidiano, mas este envolvimento pode ser interpretado de forma sarcástica, pois, ao final, declara: “[...] Eu, você, os preferidos, os mais vendidos. Corações de plástico, lábios de látex, diferentes, fase

<sup>524</sup> SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

<sup>525</sup> Publicada na *Gazeta de Notícias* em 28 de outubro de 1969, p. 9. A mesma crônica foi publicada no jornal *O Povo* em 13 de fevereiro de 1988. Poucas e Bôas. Ensaio sobre Publicidade.

<sup>526</sup> CARVALHO, 1983, p. 42.

<sup>527</sup> CARVALHO, 1983, p. 42.

dois, coloridos, artificiais, produtos de consumo. Eu e você no comercial de tevê”<sup>528</sup>. O personagem destaca a coisificação ao mencionar “Eu e você” como um produto a ser vendido. Esta crônica nos proporciona refletir sobre o consumo excessivo, e de forma quase generalizada, não apenas de aparelhos eletrônicos, mas da popularização de procedimentos estéticos cada vez mais invasivos e artificiais. Gilmar de Carvalho previu o ápice do consumo há cinquenta e seis anos, destacando de que forma isto ocorreria: “[...] A mensagem é o meio, a mensagem é o meio, a mensagem é o meio, a mensagem é” (Carvalho, 1983, p. 43).

A crônica *Teletipo*<sup>529</sup> é uma junção de fragmentos de notícias extraídas de periódicos. São trechos que se referem a questões políticas, históricas, artísticas e culturais do Brasil e do mundo. O teletipo nos remete ao “tempo nervoso do jornal” nas empresas de jornais, onde há correria constante na elaboração de notícias. *Teletipo* é uma tentativa de o narrador registrar o circunstancial, mas ele é absorvido pela imparcialidade, impessoalidade e objetividade, características primordiais da notícia. Ele está “impregna[do] do tempo nervoso do jornal”<sup>530</sup>. Não é possível identificarmos exatamente os nomes dos periódicos, dos quais os trechos foram extraídos, assim como a data da publicação das notícias. Mas ao consultarmos, por exemplo, alguns periódicos nos certificamos de que duas ocorrências se referem ao ano de 1969. Entre estas, informações sobre o Festival Hippie<sup>531</sup>, que aconteceria às margens da Lagoa do Abaeté, na Bahia, e a guerra no Vietnã<sup>532</sup>.

A crônica destaca ainda o nome de J. Silvestre, “[...] o animador brasileiro de tevê, [...] cotado para o Prêmio Nobel da Bondade” e o de José Mauro de Vasconcelos “[...] para o Nobel de Literatura”. Nesta citação, há certo tom de ironia, pois nenhum dos dois mencionados concorreu ao Prêmio Nobel e, tampouco, o Prêmio Nobel da Bondade existiu. Gilmar de Carvalho critica, implicitamente, os indicados a esse tipo de premiação. A variedade temática na crônica *Teletipo* se aproxima da proposta do jornalismo cultural. Quanto ao gênero, é semelhante à manchete.

A identificação da cronística de Gilmar de Carvalho com temáticas do jornalismo cultural, sobretudo, sob a perspectiva da cultura de massa, é desenvolvida mais intensamente

---

<sup>528</sup> CARVALHO, 1983, p. 44.

<sup>529</sup> Publicada na *Gazeta de Notícias* em 28 de novembro de 1969, p. 9.

<sup>530</sup> CARVALHO, 2013, p. 8.

<sup>531</sup> Gilmar de Carvalho arquivou o jornal *Ultima Hora*, que publicou a notícia “Festival Hippie na Bahia” em 18 de outubro de 1969.

<sup>532</sup> A *Gazeta de Notícias* publicou, no dia 27 de novembro de 1969, a manchete “Casa Branca processa autores da matança civil no Vietname”, na qual são destacadas perdas humanas por parte dos dois países. Na crônica *Teletipo*, esta informação aparece nas seguintes palavras: “Vietnã – O agressor imperialista norte-americano sofreu grandes perdas com a ofensiva vietcong” (Carvalho, 1983, p. 56). A guerra é mencionada novamente na mesma crônica (p. 57): “New York – cada vez em maior número, os jovens americanos se recusam a participar do massacre de populações vietnamitas”.

na coluna *Terceiro Mundo*, quase uma década depois de sua experiência na *Gazeta de Notícias*. Entretanto, nas crônicas de *Passado a limpo*, é possível que o leitor identifique a preferência do escritor pela especificidade jornalística em questão.

Na diversidade temática das crônicas de “Passado a limpo”, identificamos semelhanças com o jornalismo cultural, quando o cronista destaca temas relevantes para a sociedade e o público leitor da *Gazeta de Notícias* no contexto de 1969. Enquanto nas demais páginas do periódico predominam notícias policiais e reportagens sobre a conjuntura social, política e econômica do Brasil naquela década, a crônica de Gilmar de Carvalho filtra a dureza, minimiza o impacto do cotidiano, em diversas vezes, com traços de ironia e humor, como ocorre na crônica *Teletipo*.

José Marques de Melo (1985, p. 47) afirma que “ler o real”, no jornalismo, é saber identificar o valor da atualidade, da novidade e captar o sentido da mensagem. Por outro lado, “reproduzir o real” é saber descrevê-lo na dinâmica do atual e do novo. Ao considerarmos aproximação entre a linguagem literária e a jornalística, podemos afirmar que, em ambas, “ler” significa recepção da mensagem. No entanto, na linguagem literária, há ampliação de significados tanto da parte de quem escreve, quanto de quem lê, enquanto o texto jornalístico tem como objetivo informar. Entretanto, a informação jornalística não pode ser caracterizada como superficial, uma vez que “informar” envolve fatores tais como: a dinâmica da língua escrita e oral no ato comunicativo, a impessoalidade, a referencialidade, as ideologias presentes na linguagem jornalística, entre outros<sup>533</sup>. Na linguagem literária, segundo Domício Proença Filho<sup>534</sup>, a palavra “[...] ganha uma significação que vai além do real concreto e que passa a existir em função do conjunto em que [ela] se encontra”. Embora nesta modalidade de linguagem a palavra nos remeta “[...] a uma realidade dos homens e do mundo”, isto ocorre de forma “muito mais profunda do que a realidade imediatamente perceptível e traduzida no discurso comum das pessoas”. Em contrapartida, observamos que o termo “reproduzir”, discutido por José Marques de Melo, significa maior fidelidade com o concreto, o que aproxima a ação de “ler o real” dos efeitos da atualidade e da novidade em que a realidade é descrita.

---

<sup>533</sup> LAGE, Nilson. **Linguagem jornalística**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2004. p. 36-46.

<sup>534</sup> PROENÇA FILHO, 1986, p. 6-7.

**Gilmar de Carvalho é  
uma supimpa  
estréia. "Terceiro  
Mundo"  
está na pág. 8.**

*Fame.* Caderno Semanal do *O Povo*. Coordenação: Luiz Carlos Martins. Fortaleza, II de Fevereiro de 1978 (*sic*).

## 4.2 Segunda parte de *Queima de Arquivo: leitura e interpretação de crônicas de “Terceiro Mundo”*

[...] é preciso que o jornalista cultural reveja os valores habituais e busque sintonizar-se com as reais tendências atuais, aquelas que se manifestam na prática e na vida cotidiana das pessoas. Para tanto é preciso ser capaz de detectar as orientações culturais do seu tempo (Coelho, 2007, p. 25).

As crônicas examinadas nesta etapa, assim como as da anterior, não seguem a sequência de publicação no jornal ou no livro, mas a relação entre temáticas como ponto de partida para nossas reflexões que se concentram sob duas abordagens.

A primeira busca examinar *fragmentos do cotidiano, crítica social e diversidade cultural em crônicas de “Terceiro Mundo”*, os quais nos revelam que, embora vivendo num mesmo espaço geográfico, os seres humanos não agem, sentem e pensam uniformemente. Gilmar de Carvalho capta fragmentos da realidade que, aos olhos de um transeunte qualquer, passariam despercebidos ou simplesmente seriam ignorados por serem considerados menos importantes. Ele destaca eventos artísticos e culturais, notícias e outras situações as quais considerou relevantes de serem comentados e registrados, o que converge com a dinâmica do jornalismo cultural.

A segunda abordagem se concentra em examinar *cultura de massa e jornalismo cultural em crônicas de “Terceiro Mundo”*, proporcionando-nos reflexões acerca de *aculturação e assimilação* no contexto de 1978, mas que ainda são temas atuais. Gilmar de Carvalho saía em busca de matérias que se contrapunham aos valores impostos pela sociedade do consumo, mas não de forma excludente, uma vez que o crítico examina o material colhido de modo a considerar a diversidade como forma de atualização da cultura.

### 4.2.1 Fragmentos do cotidiano, crítica social e diversidade cultural em crônicas de “Terceiro Mundo”

As crônicas destacadas nesta subseção serão examinadas sob a perspectiva do jornalismo cultural a partir de aspectos fundamentais à atividade em questão: a capacidade de *diálogo* que o jornalista cultural tem com temas da atualidade e como ele os interpreta na conjuntura histórica, política, social, econômica, ideológica, artística e literária. Teixeira Coelho<sup>535</sup> afirma que o jornalista cultural é capaz de “dialogar” com os novos valores, por isso, não pode estar preso às ideologias antiquadas. Dialogar com os novos valores é estar em sintonia com “tendências” reais e atuais, “aquelas que se manifestam na prática e na vida

---

<sup>535</sup> COELHO, 2007, p. 25.

cotidiana das pessoas”. Isto significa que a crítica do jornalista cultural é contemporânea, inclusiva e não está enclausurada nas salas de redação.

Cremilda Medina<sup>536</sup>, por sua vez, afirma que, em todos os espaços e tempos do jornalismo, a cultura está presente, por isso, não há como pensar em “narrativa nem matéria jornalística que não seja produção cultural”, pois “o que se diz da realidade à nossa volta é representado simbolicamente no discurso jornalístico”. O leitor da contemporaneidade que, neste caso, não é um leitor comum - aquele que apenas lê o jornal para informar-se - “interpreta a realidade” e “[...] produz significados perante o acontecimento social, econômico, político, artístico, esportivo, científico, ambiental etc”. É ele quem “observa, colhe informações dos acervos e de fontes vivas, cria elos de contexto e elege o protagonismo daqueles que vivem a situação de sua narrativa”.

As crônicas para “Terceiro Mundo” são escritas a partir de fontes vivas, isto é, da movimentação na cidade, sobretudo, do protagonismo das minorias em espaços onde há grande circulação de pessoas como, por exemplo, a Praça José de Alencar, a Praça do Ferreira e a Praça da Estação. O centro da cidade é um espaço democrático, pois há convivência entre distintos grupos sociais. Entretanto, a crônica de Gilmar de Carvalho não se limita aos espaços públicos abertos, uma vez que adentra a realidade daqueles que não podem se expressar publicamente. Ao refletir sobre a vida suburbana, critica a hipocrisia dos pequenos burgueses que discriminam e excluem os suburbanos, mas, à noite, são frequentadores dos bares e casas noturnas da Avenida Leste-Oeste.

As crônicas que compõem “Terceiro Mundo”, publicação em livro, são um total de oitenta e três textos. Deste número, apenas as crônicas *Coração da cidade* e *Bokassa* não foram publicadas na coluna do jornal. Gilmar de Carvalho escreveu semanalmente para a coluna “Terceiro Mundo” entre 11 de fevereiro e 1 de julho de 1978<sup>537</sup>. Suas crônicas proporcionam ao leitor do caderno *Fame* reflexão acerca do que era publicado no restante do periódico. Enquanto neste predominam notícias policiais, reportagens e artigos sobre educação, política, economia, no Brasil e no mundo, as crônicas de Gilmar de Carvalho, trazem-nos reflexões acerca da realidade de forma crítica, irônica e humorística, muitas vezes contrapondo-se ao que é publicado no jornal e, principalmente, em parte do caderno *Fame*, onde predomina o colonismo social. A exemplo disso, encontram-se fofocas relacionadas ao cotidiano da elite

---

<sup>536</sup> MEDINA, Cremilda. Leitura crítica. In: LINDOSO, Felipe (org.). **Rumos [do] Jornalismo Cultural**. São Paulo: Summus, Itaú Cultural, 2007, p. 32.

<sup>537</sup> A coluna assinada pelo cronista, conforme examinamos no periódico, estava às páginas 2, 5, 6, 7 e 8 do caderno *Fame*.

fortalezense, assim como os seus badalados eventos que rendiam páginas inteiras de fotos. Por outro lado, as crônicas convergem com “Contracultura”, assinada por Bicho<sup>538</sup>; “Sociedade de Consumo”, assinada por Maurício Silva; “Artes”, de José Julião e “The Mino Times”.

A crônica *Coração da cidade*, em *Queima de Arquivo*, abre a sequência de textos que compõem “Terceiro Mundo”, entretanto, não é o texto de estreia do cronista na coluna do jornal. Nossa hipótese é a de que Gilmar de Carvalho tenha escolhido a referida crônica para indicar ao leitor de *Queima de Arquivo* o início do percurso que será feito pela cidade, e o ponto de partida é o centro de Fortaleza, especificamente, a Praça do Ferreira.

O cronista relembra algumas das transformações pelas quais passou a Praça como, por exemplo, a demolição do Abrigo Central<sup>539</sup> e a da antiga Coluna da Hora. Este espaço da cidade “[...] seria nosso Hyde Park”<sup>540</sup>. A Praça do Ferreira é um espaço aberto à diversidade cultural:

No tradicional exemplo de prática democrática a convivência de minorias muitas vezes antagônicas, a relatividade levada às últimas consequências. No lado que dá para a Caixa Econômica o pregador no velho e surrado terno azul carrega mulher, menino e violão numa demonstração mais que evidente que a família que grita aleluia unida. Glória a Jesus que nos acena com a salvação. [...].

O quinto selo seria rompido para que um terço das estrelas fosse arrastado para a profundidade dos infernos e desse entrada em cena a figura punk de Burra Preta. Torcedor do Ceará, misto de figura de bumba-meu-boi e personagem/fenômeno dos museus itinerantes de cera, sempre pede dinheiro para completar um prato feito das pensões da Praça da Sé. [...]. Mas que país é este, perguntaria um mais desavisado (Carvalho, 1983, p. 65).

Gilmar de Carvalho observa a movimentação na Praça e como distintas pessoas convivem, compartilham experiências num mesmo ambiente, mesmo que de forma antagônica. Como exemplos de visões opostas sobre a vida, o homem e o mundo, temos dois personagens em posições diferentes num mesmo espaço: o pregador e Burra Preta. O homem que predica em companhia da mulher e do filho nos demonstra a autoridade do patriarcado na figura do chefe familiar religioso que dita as regras e os demais lhe obedecem dizendo “aleluia”. Ele está “no lado que dá para a Praça do Ferreira”. O detalhe do paletó azul, simbolicamente, está em

---

<sup>538</sup> “Bicho” era o jornalista e bacharel em ciências jurídicas e sociais Cláudio Roberto de Abreu Pereira (1945-2010), esposo da Professora Martine Kunz, do Departamento de Letras Estrangeiras da UFC. Ele foi um dos maiores incentivadores da cultura local. Em 1985, em Fortaleza, esteve à frente do Departamento de Turismo, também iniciou e implementou a Fundação Cultural de Fortaleza, diretor de Marketing e Relações Públicas do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura e membro fundador da Academia Fortalezense de Letras. Seus colegas o chamavam de “cadeira voadora”, pois se locomovia em cadeira de rodas, devido a um acidente de carro. (Parte destas informações foram gentilmente fornecidas a nós pelo jornalista Lúcio Brasileiro, através da jornalista Lúcia Helena Galvão e de Franzé de Lima, entre os dias 30 de agosto e 8 de setembro de 2025). Os dados biográficos de Cláudio Pereira estão disponíveis em: <https://nudochistoria.ufc.br/wp-content/uploads/2023/02/inventario-arquivo-claudio-pereira.pdf>. Acesso em: 1 out. 2025.

<sup>539</sup> O Abrigo Central era um espaço situado na Praça do Ferreira construído, em 1949, para abrigar passageiros que esperavam ônibus. Em 1967, foi demolido sob a alegação de riscos de desmoronamento. Informações disponíveis em: <http://www.fortalezanobre.com.br/2009/06/praca-do-ferreira-abrigo-central.html>. Acesso em: 23 ago. 2025.

<sup>540</sup> CARVALHO, 1983, p. 65. Hyde Park é um parque famoso situado no centro da capital inglesa.

harmonia com as cores azul e branco do Palacete Ceará, local onde funciona o banco mencionado, deixando transparecer que, neste ponto da Praça, o pregador se sente confortável<sup>541</sup>. A pregação é apocalíptica e isto significa que nas palavras do pregador há palavras de condenação e estas são dirigidas aos transeuntes da Praça. No entanto, observamos que a crônica põe em cena Burra Preta, personagem homossexual que frequentava aquele espaço, mencionado pelo cronista como “uma figura punk”, o que significa oposição e rebeldia não apenas às palavras do pregador, mas à sociedade preconceituosa e excludente. Ele entretém os que por ali passam, enquanto pede dinheiro para comprar comida “nas pensões da Praça da Sé”. A semelhança desse personagem com bumba-meu-boi está relacionada a sua cor preta e ao modo como se movimenta pela praça.

Na continuidade da crônica, outros personagens são destacados: “[...] os meninos de Deus que vendem sua fé impressa e nos aporrinham, camelôs ou gigolôs”, há também torcidas que se formam no local e encenações circenses. O cronista compara a Praça do Ferreira à ágora grega, mas com a diferença de que na primeira o centro das discussões não são temas relevantes para a sociedade como “[...] as liberdades democráticas ou a anistia ampla e irrestrita mas o rebotalho e o fiasco de Fortaleza e Ceará no campeonato nacional ou a Copa 78” (Carvalho, 1983, p. 66). Gilmar de Carvalho observa que a Praça do Ferreira, coração da cidade, poderia ser um local de debates sobre questões políticas. Mas, indagamo-nos, no contexto da ditadura militar, como isto poderia ser feito de forma que não resultasse em prisão. No sexto parágrafo da crônica, há destaque para um grupo de músicos que “[...] discutem um canteiro e surgem interessados num conjunto suburbano de yê-yê (agora deve ter virado banda de rock) para tocar numa quadra e alegrar nossa juventude que dança atendendo ao apelo do ídolo Caetano Veloso, o frenético guru Burra Preta”. O sétimo parágrafo sugere que o cronista está em movimento na Praça, ele circula para ouvir e ver o que ali acontece.

E estamos todos aí, circulando sem ver o outro lado como num programa A Praça da Alegria e descobrindo sinais de terra próxima: meneios, gritos, pivots. A fauna e a flora ou um antro de invertidos como asseverou um jornalista sério introduzindo o filão de denúncia no nosso jornalismo tão bem comportado. Mas trata-se de um texto periférico, um patchwork impressionista gritaria de maneira lancinante o jornal underground Lili, publicação cearense muito assumida. Mas eis que chegam Veleda Schneider, Cashla Perón, Vera Belibel, Cupido, Jurema, Eva Gabor, Perón, o poder ultra-jovem do nosso gay. E os sapatões ameaçam subir os degraus e como estão todas se assumindo numa boa, sem diaghleiv, sem revertério. Estas seriam as minorias eróticas, por enquanto (Carvalho, 1983, p. 66).

---

<sup>541</sup> Conforme o depoimento do senhor Antônio (nome fictício para preservar a identidade do informante) à autora desta Tese, em 26 de agosto de 2025, a Praça do Ferreira era o ponto de encontro da comunidade gay em Fortaleza na década de 1970. Nas proximidades da Praça da Sé, nas pensões, estavam os “cabarés”. Era nestes locais onde a comunidade gay se reunia mais reservadamente para promover seus eventos sem serem incomodados pela polícia.

O cronista afirma que todos estão na Praça, inclusive ele, em cena, semelhante ao programa humorístico de TV<sup>542</sup>, em que todos têm aproximações, mas um não consegue enxergar o lado do outro. A perspectiva de Gilmar de Carvalho é a partir do banco da Praça, mas ele não está sentado à espera de que os personagens venham até ele, mas o inverso. O jornalista está no coração da cidade para colher “informações de fontes vivas”, as quais são mencionadas por Cremilda Medina (2007, p. 32). O jornalismo do qual ele é atuante se volta para questões que não têm destaque nas páginas dos principais jornais que circulam na cidade e é neste ponto que ele vê “sinais de terra próxima”, isto é, está em sintonia com as causas periféricas como, por exemplo, com publicações que ressaltam a literatura erótica, como o *Lili*. Enquanto observa a movimentação naquele local, chega a representação gay na Praça.

Os últimos três parágrafos da crônica, em tom mais ficcional, destacam as dificuldades enfrentadas pela gente suburbana que, depois de passar pelo coração da cidade, volta para a Leste-Oeste, mas antes “janta pão na Padaria Lisbonense [...]. Ou faz artesanato no canto sudoeste desta zona franca de sentimentos, atitudes e palavras”. No outro dia, mais uma vez “os raios de sol brilham no céu da pátria no próximo instante anunciam a aurora e todos os guest stars desta praça maluca” e os protagonistas ficam à espera de alguém que os veja e pinte suas histórias.

A crônica *Mulher e Ceará*<sup>543</sup> retoma a movimentação no coração da cidade, mais uma vez, dando destaque à Burra Preta que ficou detida “[...] em alguma cela sem número, ela a rainha diaba [...]”. Ela “[...] foi saravada com palmas e apupos [...]”. E não demonstra sinais de cansaço ou tédio merendando no Top’s onde declara que nada tem a acrescentar à nossa reportagem”. Ela apenas afirma que é “mulher e Ceará” (p. 77-78). Os “aplausos” e “os apupos” indicam-nos que a personagem diverte os frequentadores da Praça.

Na crônica *Coração da cidade* é mencionado que Burra Preta é torcedor e pede dinheiro para comprar comida nas “pensões da Praça da Sé” (p. 65). Em *Mulher e Ceará*, Burra Preta, ao voltar da prisão, atravessa “[...] a praça vestida com uma camisa do Ceará para deleite da torcida” (p. 77), revelando-nos o time de futebol de sua preferência. Gilmar de Carvalho finaliza a crônica expondo sua opinião sobre o personagem: “Burra Preta é a bandeira que impudente tripudia sobre nossos ideais pequenos burgueses de estética e decência e é isso mesmo” (p. 78).

---

<sup>542</sup> O nome do programa é *Praça da Alegria*, criado por Manuel de Nóbrega (1913-1976), indo ao ar pela primeira vez em 1957, através da extinta TV Paulista, que depois se tornaria Rede Globo. Nesta, o Programa foi exibido entre 1977 e 1978. Em 1987, quando passou a ser exibido pelo Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), do apresentador Silvio Santos, o nome foi alterado para *A Praça é Nossa*. Informações disponíveis em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/humor/praca-da-alegria/>. e <https://tv.sbt.com.br/programas/variedades/a-praca-e-nossa>. Acesso em: 23 ago. 2025.

<sup>543</sup> Publicada no jornal *O Povo*, em 11 de março de 1978, p. 8, junto à crônica *Prato feito*.

Ou seja, Burra Preta não é hipócrita, não se envergonha de sua aparência e, tampouco, de sua sexualidade.

Na crônica *Bready ou um guru muito assumido*<sup>544</sup>, Gilmar de Carvalho recorda de um episódio que marcou o início do Movimento Gay no Ceará, “talvez”<sup>545</sup>, em 1973 ou 1974, num show de Caetano Veloso no Theatro José de Alencar. Bready, como representante da causa gay, levanta a bandeira “[...] um retângulo de cetim lilás com um lambda também lilás aplicado sobre um círculo branco. Era o estandarte gay empunhado por Bready” (p. 68). Em 29 de janeiro, ele realizou o I Encontro Gay do Ceará, em Morro Branco. O cronista destaca a figura imponente de Bready que pode ganhar visibilidade no Brasil e, quem sabe, um seminário sobre literatura erótica.

Gilmar de Carvalho coloca em cena uma questão considerada inferior no contexto da década de 1970 por parte da sociedade: a visibilidade das minorias. Ao estreiar na coluna “Terceiro Mundo”, demonstra-nos que usaria este espaço para dar voz às pessoas que estavam à margem da sociedade, fossem estas gays, artistas que estavam fora dos grandes salões e galerias de arte, pessoas de periferia, à movimentação destas nos espaços públicos e sua diversidade. A crônica de Gilmar de Carvalho, implicitamente, confronta o passado e o presente no Theatro José de Alencar. Este espaço de referência, construído e inaugurado na primeira década do século XX, fora palco de apresentações de grandes artistas brasileiros, tendo como plateia a elite da sociedade cearense. Na crônica mencionada, o Theatro abria suas portas para um dos fundadores do Tropicalismo, Caetano Veloso. Este evento é representativo porque se abre à diversidade não somente artística, mas critica todas as formas de opressão defendida pela ditadura militar, embora isto não seja mencionado abertamente na crônica. Bready se sente representado pelo Tropicalismo ao levantar a bandeira do Movimento Gay, aproveitando aquele momento para mostrar, aos que ali estão, o estandarte dessa comunidade ignorada e rejeitada pela sociedade. A crônica atualiza a questão em 1978, afirmando que Bready se destacará na imprensa carioca, assinando “uma coluna no Gente Gay” e, seguramente, levará adiante a visibilidade gay que pode ser através de “um concurso de beleza ou um seminário sobre literatura erótica “imprensa entendida” (Carvalho, 1983, p. 68).

---

<sup>544</sup> Publicada no jornal *O Povo* em 11 de fevereiro de 1978, p. 8, juntamente às crônicas *Carnaval que passou*, *Nego Gerson*, *Mariza ou a que mora nas vertentes*. Estes textos marcam a estreia de Gilmar de Carvalho na coluna “Terceiro Mundo”. Bready, conforme o depoimento do senhor Antônio, era um personagem comprometido com as causas das minorias. Ele também atuou no Movimento Black no Ceará, na década 1970. Bready era um artista plástico.

<sup>545</sup> Sic. O cronista não consegue recuperar a data precisa.

A crônica *Alternativo*<sup>546</sup> destaca “o jornal nanico” *Lampião*, editado em Santa Tereza, no Rio de Janeiro. Gilmar de Carvalho<sup>547</sup> afirma que o periódico não tem “nada a ver com sessão espírita embora o rei do cangaço pontifique em vários terreiros inclusive na croa de Chico Careca” (p. 85). *Lampião*, carinhosamente chamado de “Lam” pelo cronista, publicou o seu primeiro número, chegou a Fortaleza e circulou nas mãos de cem pessoas, “criando celeuma”. Gilmar de Carvalho comenta, humoristicamente, que o periódico propunha assinatura “[...] a destinatários renitentes ou enrustidos e até parecia brincadeira de mau gosto. Por que logo eu? Será que no Rio de Janeiro moraram no meu bizu?”. Uma das vantagens para o público seria a assinatura através de pseudônimo e “o envelope viria sem logotipo”. Gilmar de Carvalho destaca que o jornal nanico se propunha “[...] a falar pelas minorias: homossexuais, negros, índios, mulheres de uma maneira inteligente, sem proselitismo barato e sem bandeiras desnecessárias”. Identificamos algumas semelhanças de *Lampião* com *Parabélum*, quando Gilmar de Carvalho afirma na crônica: “[...] O chumbo miúdo do rifle parabélum ameaça detonar o preconceito e a omissão e sairemos todos vencedores” (Carvalho, 1983, p. 85).

O jornal *Lampião*, assim como o personagem Herói de *Parabélum*, propõe-se a falar em nome das minorias. No número zero, publicado em abril de 1978, destaca-se o editorial “Saindo do Gueto”. E o que é “sair do gueto”? Segundo o editor, é “destruir a imagem-padrão que se faz do homossexual”, isto é, “de um ser que vive nas sombras, que prefere a noite, que encara sua preferência sexual como uma espécie de maldição” (p. 1). O *Lampião* não vem para “[...] solucionar a opressão nossa de cada dia, nem pressionar válvulas de escape”, mas reivindicar o direito “dessa minoria” de ser reconhecida como ser humano, pois a sociedade “petrificada na mitologia hebraico-cristã” lhe tirou esse direito. Agregam-se a esta bandeira a luta pelo fim da discriminação racial, de gênero e o apoio às “minorias étnicas do Curdistão”. O jornal abrirá espaço à sexualidade como voz criadora positiva, “[...] tentar[á] apontá-la para questões que desembocam todas nesta realidade muito concreta”. O *Lampião* vem para colocar abaixo a estigmatização do homossexual, afirmar “que ele não quer viver em guetos [...] “que ele não é um eleito nem um maldito; e que sua preferência sexual deve ser vista dentro do contexto psicossocial da humanidade como um dos muitos traços que um caráter pode ter”.

<sup>546</sup> Publicada no jornal *O Povo*, em 15 de abril de 1978, p. 6, junto às crônicas *Esotérico* e *Dogma*.

<sup>547</sup> No número zero do jornal *Lampião*, o nome de Gilmar de Carvalho aparece como o único colaborador de Fortaleza. Fonte consultada: *Lampião*. Edição experimental – número zero, abril de 1978. Circulação restrita. João Silvério Trevisan, um dos colaboradores do periódico, afirmou, em e-mail à autora desta Tese, em 17 de outubro de 2023, que Gilmar de Carvalho colaborou com alguns textos, mas, ao examinarmos todos os números de *Lampião* encontramos apenas uma publicação assinada pelo cronista. O texto é “As aventuras de Carmem Miranda”, na última página da edição, ano 1, n. 6, novembro de 1978. O referido texto faz parte de *Pluralia Tantum*. Trevisan se refere ao periódico pelo nome *Lampião da Esquina*.

A crônica *Flor-de-Lis*<sup>548</sup> destaca o Garota Cultural, um concurso gay em Fortaleza que elegeu Flor-de-Lis como miss. O cronista afirma: “Eu juro que eu tinha certeza que o concurso [...] poderia cair na repetição de uma coisa sempre igual, depassé, etc.” (p. 75). Para Gilmar de Carvalho, os concursos de beleza eram repetitivos, pois a vencedora diria frases ensaiadas tais como: “[...] ‘tudo farei para bem representar a cultura da mulher cearense’ ou ainda ‘agradeço a mamãe, aos organizadores do concurso’”. Coisas assim na linha clichê à la Miss Sueter” (p. 75). Entretanto, a vitória merecida de Flor-de-Lis ao troféu “A Chama do Saber” (p. 76) quebrou paradigmas por ser uma “lídima representante do movimento gay” (p. 76). Ela não é somente bela, mas inteligente: “Poliglota, universitária da área de ciências da saúde, tímida, o charme de Flor-de-Lis se explica por um certo ar de fastio que ela sente pelos simples mortais”.

Nesta crônica, Gilmar de Carvalho destaca a “vitalidade da promoção” (p. 75), contrapondo-se à organização e aos critérios dos concursos de beleza feminina que inferiorizavam a mulher. A crônica, ao destacar Flor-de-Lis no concurso, permite-nos refletir sobre a exclusão da comunidade gay do convívio social. Ela também é digna, assim como as demais pessoas, de ter visibilidade, de mostrar suas qualidades físicas, intelectuais e, sobretudo, de ter o direito de ser respeitada pela sociedade. A personagem tentou renunciar ao título, mas os motivos não são explicitados, até mesmo porque o narrador também não os sabe, ele apenas ouviu comentários sobre a possibilidade da renúncia e afirma: “[...] Temos certeza que o júri, soberano, não aceitará a renúncia apresentada em caráter irrevogável daquela que fez jus ao troféu “A chama do saber” (p. 76).

*Rainha destronada*<sup>549</sup> se refere ao concurso Garota Cultural de 78. Ao que tudo indica, Flor-de-Lis renunciou involuntariamente ao título “Chama do saber”. Enquanto “época[m] os fogos de artifício na Base do Felipe” (p. 83), em honra da tigresa Wilma Lessa, Flor-de-Lis está chorando “em algum lugar desta cidade sem memória como uma Soraya gay”. Ela está sozinha e “cumpre exílio involuntário ditado pelo machismo dos promotores do concurso e purga o peso de sua condição entendida. Comovida, ela não poderá agradecer à comissão julgadora e dizer que tudo fará para representar a cultura da mulher cearense” (p. 83). Esta crônica nos leva a inferir que Flor-de-Lis concorreu ao título “Chama do saber” às escondidas da família<sup>550</sup>. O

<sup>548</sup> Publicada no jornal *O Povo* em 4 de março de 1978, p. 5, junto à crônica *Fé e obstinação*.

<sup>549</sup> Publicada no jornal *O Povo* em 8 de abril de 1978, p. 6, junto às crônicas *Pequeno escolar*, *Cai duro* e *Antro*.

<sup>550</sup> Segundo o depoimento do senhor Antônio, antes do concurso Miss Gay, ocorreu o Movimento Evolução. Entre 1973 e 1975, ele participou deste último como Karine, alcançando o 3º lugar, e, no Miss Glamour, conquistou a 2ª colocação. Seu amigo João (nome fictício para preservar a identidade do informante) declarou que, entre 1972 e 1973, participou do concurso Miss Primavera, em Fortaleza. Sua personagem era Miss Lene. Na ocasião, foi vencedora na categoria traje, representando uma pescadora. Ambos afirmaram que os desfiles eram realizados às escondidas em cabarés, nas cercanias da Praça da Sé, devido à perseguição policial, no período da ditadura militar.

texto afirma que a personagem não “poderá fazer qualquer referência à figura onipresente da mãe da miss, ela que tem mãe cardíaca, uma das forças ocultas que levaram-na à renúncia”. Isto nos demonstra que Flor-de-Lis não poderia revelar à família sua verdadeira sexualidade e temia pela saúde da mãe, por isso ela era “[...] anônima e diaghleiv (*sic*)<sup>551</sup>, e enigmática e pintosa<sup>552</sup> deixa no ar um rastinho de dubiedade e conseqüente especulação” (p. 83). A menção aos “promotores” não a interpretamos como a um júri do concurso – até mesmo, porque este foi favorável à personagem –, mas uma crítica à sociedade machista que vê o gay como deformação da figura masculina. Por outro lado, Wilma Lessa é coroada, pois não tem receios e nem impedimentos que a façam desistir do título. Outra questão a ser observada é que os jornais locais não publicavam nenhuma nota sobre os concursos de beleza gay, até mesmo porque não eram eventos para a família tradicional brasileira. Para esta, os concursos de beleza feminina incluíam apenas mulheres solteiras. Entretanto, nestes eventos, ocorriam injustiças que desclassificavam candidatas. As justificativas, muitas vezes, não eram plausíveis nem para elas e tampouco para as suas torcidas.

O jornal *O Povo*, em 5 de março de 1978<sup>553</sup>, publicou o editorial “Injustiçadas em concursos de beleza”, no qual relata-se a insatisfação de três das candidatas do concurso Garota das Férias, em Fortaleza, por não ficarem entre as cinco finalistas. Para Raimunda, a sua desclassificação estava atribuída ao fato dela não ter nenhum conhecido no júri para beneficiá-la, o que foi rebatido por este. Segundo o jornal, a outra candidata, Kátia, “é uma bela lourinha que tinha tudo pra ganhar. Rosto suave, cândida, no entanto o biquini que lhe foi dado não se ajustou bem a seu corpo”, inclusive, ela mesma reclamou isso aos organizadores. “[...]. O júri julga o que vê. A própria insatisfação de Kátia pode ter influído em sua não classificação”. A terceira candidata, Lucineide, foi desclassificada por “[...] motivos prováveis: carregou demasiado na maquiagem (não ela, mas um maquilador profissional) o que lhe tirou o encanto de garota bonita”. Isto é, a maquiagem enfeiou Lucineide, mas a culpa dessas injustiças era

---

Segundo eles, em Fortaleza, havia muitos gays que participavam dos concursos, pessoas com formação acadêmica. Um dos exemplos era Janaina Dutra, um advogado conhecido na cidade e Natacha, um estilista. O senhor Antônio afirma que se distanciou da comunidade gay após se casar.

<sup>551</sup> Sergei Pavlovich Diaghilev (1872-1929) é considerado o “primeiro senhor da dança”. No início do século XX, fundou uma companhia de balé russo que se tornou itinerante, ganhando destaque em Paris. “[...] Era mais do que uma simples companhia de dança; era um movimento criativo que, desde o seu início, atraiu os maiores talentos musicais, teatrais e artísticos da época”, conforme Luke Jennings (2010). Diaghilev era homossexual e isto tanto o favoreceu, quanto o desfavoreceu no seu país de origem no início do século XX. Teve uma vida amorosa conturbada e marcada por polêmicas. Fonte consultada: “Sergei Diaghilev: o primeiro senhor da dança”. Disponível em: <https://www.theguardian.com/stage/2010/sep/12/sergei-diaghilev-and-the-ballets-russes>. Acesso em: 28 ago. 2025.

<sup>552</sup> O adjetivo indica que Flor-de-Lis se vestia de forma glamourosa, o que nos leva a inferir que ela era de uma classe social privilegiada e tradicional e isto reforçaria o seu anonimato.

<sup>553</sup> Primeira página do caderno *Fim de Semana*. Anexo K.

sempre atribuída ao júri, mas este tinha seus critérios. O texto finaliza, dando solução ao caso da injustiça: “[...] existem mil e outros motivos, como os citados, a partir da hora em que uma mulher pisa na passarela em um concurso em que sua beleza está sendo julgada por pessoas de gostos diferentes em matéria de beleza”.

A crônica de Gilmar de Carvalho, ao ser examinada paralelamente ao editorial acima descrito, permite-nos refletir sobre a condição feminina na sociedade da década de 1970. A justificativa do jornal, ao avaliar o caso de Kátia, comprova o silenciamento e a punição da mulher nos concursos de beleza, quando não lhe é permitido, sequer, posicionar-se sobre o traje que veste. Ela vai à passarela para ter sua beleza julgada e isto exclui o seu direito de opinar, inclusive, no momento dos agradecimentos, quando tem de repetir as frases clichês. Flor-de-Lis, em sua forma “lídima” de ser feminina, opõe-se aos critérios de beleza impostos pela sociedade machista e à estigmatização de sua sexualidade. “[...] Uns dizem que se trata de uma pintosa, embora outros defendam que tudo não passa de defeito da criação”. Ela não vai à passarela para ser mais uma miss sem voz, mas para representar as minorias. Neste contexto, a crônica de Gilmar de Carvalho também converge com os propósitos do periódico *Lampião*.

A crônica *Mãe de Miss*<sup>554</sup> retoma a questão sobre a condição da mulher que participa dos concursos de beleza. Desta vez, o tema da crônica é a mãe da candidata, que não é reconhecida pela organização do evento como principal responsável que prepara a filha ao tão almejado título. A crônica é uma homenagem às mães das candidatas que participarão do Miss Ceará. “[...] Sentinela, guardiã, sempre presente e atenta, ela monta nos bastidores sua guerrilha particular, ela escolhe o vestido de sua linda herdeira, a que tudo fará para bem representar a beleza da mulher cearense”. A mãe é dedicada à filha e sua protetora. Ela a assessora desde a roupa, à maquiagem e aos gostos que serão anunciados pela organização do evento como parte da personalidade da candidata. A mãe é a primeira a reclamar das injustiças nos concursos de beleza: “[...] Momentos dramáticos e de clímax quando o passo seguinte será gritar marmelada e todos foram comprados porque minha filha aos olhos da senhora coruja era dentre todas” (Carvalho, 1983, p. 100-101).

O texto do jornal *O Povo*, acima comentado, afirma ao início: “Em todos ou pelo menos em quase todos os concursos de beleza existem injustiças. As candidatas prejudicadas e o público que torce por alguma que não ganha, simplifica tudo e diz que houve ‘marmelada’ do júri”. A mãe, conforme lemos na crônica de Gilmar de Carvalho, faz parte do público ativamente e sente-se injustiçada por ver a filha desclassificada pelo júri e o não reconhecimento, pelos que

---

<sup>554</sup> Publicada no jornal *O Povo* em 3 de junho de 1978, p. 6, junto às crônicas *Jornal Praça*, *Miss Lene* e *Bastidores policiais*.

ali estão presentes, de sua figura materna ao prepará-la para aquela ocasião. O trecho “podium” de Verônica, a mais bela, é o “calvário” (p. 100-101) nos permite inferir sobre os desgastes psicológicos das candidatas que participavam dos concursos.

Gilmar de Carvalho também critica a coisificação da mulher nestes eventos: “[...] A miss do ano passado já desfila ao som da valsa do adeus do júri soberano e com decisão irreversível se prepara para anunciar o nome daquela” (p. 101). Ou seja, a beleza da miss era momentânea, substituível e comercial. Enquanto os concursos gays, como observamos na crônica, tinham reivindicações sociais.

Na crônica *Antro*<sup>555</sup>, Gilmar de Carvalho, em tom de desabafo, critica a sociedade hipócrita que discrimina os espaços onde se reúnem os excluídos da sociedade. “Os que falam em antro de homossexuais, prostitutas e marginais, o que é que eles querem? O Gulag? Cercar de arame farpado algumas áreas e implantar o campo de concentração?” (p. 84). O cronista critica as pessoas “certinhas” que sentem asco dos pobres e favelados, mas que não vivem sem estes. “[...] E que tal exigir bons antecedentes e idoneidade moral para quem se senta nos bares da Leste-Oeste? [...] É mais difícil conviver com as próprias chagas e muitas vezes, quanto mais se lavam as mãos [...] mais elas ficam sujas, neste tempo de águas poluídas e dentes cariados” (Carvalho, 1983, p. 84). A crítica vai direto na ferida da sociedade que tenta sustentar “os padrões morais e estéticos”, mas que também faz parte do “antro”. Quanto mais tentam esconder a própria sujeira, mas estão envolvidos por ela. Todos fazem parte de uma mesma realidade social, isto é, são habitantes do Terceiro Mundo.

A crônica em questão nos reporta a “Mercado, Igreja e Praça da Sé cercados de sujeira e perigos”<sup>556</sup>, reportagem que destaca alguns dos problemas no quarteirão onde está localizado o Mercado Central. “[...] O comércio diversificado, onde as donas de casa faziam suas feiras [...] foi se extinguindo pouco a pouco com os donos de box ‘mudando de ramo’ como eles mesmos afirmam”. A reportagem descreve o lado bom e o lado ruim da situação. Por um lado, havia limpeza e organização no Mercado Central, mas, no seu entorno, havia muita sujeira em decorrência da venda de frutas e verduras “na calçada da Conde D’Eu” durante o dia. “A noite (*sic*), todo aquele trecho é transformado em quartel general de prostitutas e ladrões mirins”, principalmente, nas calçadas do antigo casarão desocupado que fica no quarteirão por onde passam as ruas “Crato, General Bezerril, Conde D’Eu e Castro e Silva”. Durante o dia, também aconteciam assaltos e assassinatos, mas a situação se agravava, segundo a reportagem, devido à prostituição. A Igreja da Sé ainda não havia sido inaugurada, mas a previsão era para o ano

<sup>555</sup> Publicada no jornal *O Povo* em 8 de abril de 1978, p. 6, junto às crônicas *Pequeno escolar* e *Cai duro*.

<sup>556</sup> Publicada pelo jornal *O Povo* em 20 de fevereiro de 1978, p. 7.

seguinte. A reportagem questiona se, depois da inauguração, a situação melhoraria, porque o local não era seguro para pedestres. “[Era] perigoso e de certa forma proibido para senhoras e senhoritas, o tráfego nas ruas que circundam a Igreja” (*sic*).

Ao lermos paralelamente as crônicas de Gilmar de Carvalho – nas quais há referência ao centro da cidade – à reportagem do jornal *O Povo*, examinamos fragmentos do cotidiano vistos sob duas perspectivas. A primeira é a do jornalista cultural que reflete a respeito das pessoas que vivem marginalizadas e frequentam os mesmos espaços no centro da cidade como, por exemplo, os gays da periferia e os da pequena burguesia. Enquanto os do primeiro grupo não se importam com a opinião da sociedade conservadora, os do segundo grupo evitam assumir sua verdadeira identidade. O pastor que predica na Praça do Ferreira é contrário, ideologicamente, aos dois grupos, entretanto, faz parte da mesma condição social do primeiro, pois o paletó azul surrado denuncia as precárias condições em que vive, provavelmente, é um morador da periferia.

A reportagem, por sua vez, descreve o entorno do Mercado Central e da Praça da Sé, local onde estão os casarões que abrigam “prostitutas e mirins” como um local perigoso e “proibido” para as senhoras e senhoritas que frequentam a igreja, embora os assaltos pareçam ser o maior problema para os comerciantes da Conde D’Eu. Quanto à presença de prostitutas e mirins nestes locais, é um problema para “as senhoras e senhoritas” religiosas, demonstrando-nos que a reportagem está mais preocupada com a pureza das pedestres do que com a vida miserável das prostitutas e das crianças que vivem em situação de rua: “Em suas calçadas a prostituição e a delinquência são as únicas regras conhecidas, as duas formas de ganhar a vida”. A reportagem menciona apenas o que se passa nas calçadas dos casarões, mas, não menciona o que se passa dentro deles e nem qual o público que procura as prostitutas. Conforme constatamos através dos depoimentos dos senhores Antônio e João, na parte interna dos mesmos casarões também funcionavam os cabarés, onde eram realizados os eventos da comunidade gay fortalezense, tendo como público homens héteros.

A crônica *Piro-Leste*<sup>557</sup> narra e descreve a descontração e a liberdade de viver na Leste-Oeste. “[...] Piro para os iniciados nas danações da noite, é onde Fortaleza se faz menos provinciana e solta as tranças” (p. 75). Gilmar de Carvalho se refere à periferia de forma contrária ao que as notícias policiais relatam no jornal *O Povo*. A vida suburbana, quando mostrada nos noticiários, resume-se a roubos, assassinatos, tragédias e sujeiras nas ruas e outras mazelas. O cronista observa que na Leste-Oeste as pessoas não vivem de máscaras, que a vida

---

<sup>557</sup> Publicada no jornal *O Povo* em 4 de março de 1978, p. 5.

não para, a começar pelos “providenciais quebra-molas colocados pelo Detran”. Além disso, a Leste-Oeste é reinvenção, diversidade e a vida foge às regras, aos costumes e às convenções sociais: “[...] Mas estamos aí numa convivência muito frente ampla entre o punk e as mil e uma noites e todos os sons e cheiros e sortilégios. [...] um território cosmopolita onde nada é insólito e o último espanto é a preparação para o próximo salto” (Carvalho, 1983, p. 75). Tudo pode acontecer e ninguém vai julgar o comportamento do outro, porque “[...] o local é sagrado e ninguém está a fim de te bizutar ou te derrubar nas bandidagens”. Neste trecho, o cronista critica a falsidade que há na pequena burguesia da cidade, que é a prática de alguém puxar o tapete do outro. No final da crônica, há uma reflexão positiva sobre viver na Leste-Oeste: “[...] E sem nenhum enrustimento qualquer um pode vivenciar sua alegria meio marota e sentar-se numa mesa na calçada do Beco para saber o que é frenesi e estar numa boa” (p. 75).

A crônica *Pic-nic no front*<sup>558</sup> destaca a movimentação de pessoas da periferia no centro da cidade, especificamente, “defronte ao Theatro José de Alencar”, de onde costumava sair um ônibus da linha Presidente Kenedy, da empresa São Cristóvão, em direção à praia. O passeio era realizado sob inscrição com o trocador da empresa. O cronista detalha a animação do grupo: “[...] farofa, frango assado, caipirinha e o fuzuê tomando conta até que chega a batucada e já são cinquenta a lotar o ônibus fretado, célere em direção ao lazer suburbano e portanto uma autêntica manifestação da nossa cultura popular” (p. 88). Gilmar de Carvalho, mais uma vez, põe em cena o cotidiano da vida suburbana. São pessoas que têm o direito de frequentar os espaços públicos. O direito ao lazer não pode ser negado aos que vivem na periferia.

O pic-nic na praia era uma prática comum na década de 1970, em Fortaleza, e a forma peculiar das minorias vivenciarem esse lazer incomodava a classe média, que também frequentava os mesmos espaços. A crônica sugere que a presença dos suburbanos incomodava os que defendiam restrição a determinados espaços da cidade, mas era inegável que os costumes da periferia, tais como levar frango assado e farofa ao pic-nic, faziam parte da cultura popular. A menção à farofa nos faz recordar o termo “farofeiro”, expressão pejorativa para se referir às pessoas do subúrbio que preparavam a própria alimentação, por não terem dinheiro para consumir o que era vendido nas barracas de praia. A grande quantidade de pessoas inscritas nos passeios nos faz refletir sobre o lazer coletivo que reunia pessoas de uma mesma realidade social. Este passeio não era apenas um momento de diversão, mas de integração comunitária, embora não vivessem no mesmo bairro. Gilmar de Carvalho reflete sobre o *lazer* como uma necessidade humana, mas até que ponto iria essa prática, quando, no futuro, houvesse a

---

<sup>558</sup> Publicada no jornal *O Povo* em 22 de abril de 1978, p. 6, junto às crônicas *Ciência e vida* e *Erro essencial*.

imposição do “frenesi nas congestionadas estradas do fim de semana em busca de vago e redundante conceito de lazer”? (p. 88).

O trecho entre aspas pode ser interpretado conforme o que discute Edgar Morin, em *Cultura de Massa*<sup>559</sup>, acerca do lazer que deixou de ser um “privilégio das classes dominantes” para ser uma forma de consumo massivo “[...] o lazer não é mais apenas o vazio do repouso e da recuperação física e nervosa; não é mais a participação coletiva na festa, não é tanto a participação nas atividades familiares produtivas ou coletivas”, mas também “a possibilidade de ter uma vida consumidora”. O lazer está associado ao bem-estar e este, por sua vez, ao consumo. Ter bem-estar significa adquirir produtos que satisfaçam o autoconsumo.

*Fé e obstinação* se refere ao jogo do bicho, prática bastante popular no Brasil por aqueles que buscam a sorte. Apesar de ser uma contravenção, o cronista afirma que não é simplesmente um jogo, pois envolve “[...] todo um arsenal de símbolos e a ciência da decifração dos sonhos desde José do Egito, o que previu fartura e miséria a partir da vaca, número 25” (p. 76). Gilmar de Carvalho relaciona a prática da jogatina ao personagem bíblico que decifrava sonhos. Entretanto, não atribui a origem do jogo a José, mas exemplifica a simbologia onírica que há nessa prática. Os aficionados acreditam que, através dos sonhos, a sorte pode aparecer a alguém por intermédio da imagem de um animal ou inseto e muitas pessoas se apegavam, e ainda se apegam, a essa crença como um sinal para apostar. Não necessariamente é o jogador quem sonha, pois o palpite pode surgir através do sonho de outra pessoa ou de algo que aconteça durante o dia como, por exemplo, a aparição de uma borboleta, um gato etc. O narrador observa que os jogos estão espalhados pela cidade: “[...] Mas aí estão o grupo, centenas e milhares, jogos invertidos e do primeiro ao quinto em quase todas as esquinas da cidade faz-se a fé” (p. 76).

“Fazer fé” é tentar a sorte por meio de qualquer tipo de jogo<sup>560</sup>. “[...] A poule é um papelzinho incrível, de uma credibilidade absoluta, instituição muito mais respeitada que o

---

<sup>559</sup> MORIN, 1972, p. 56-57.

<sup>560</sup> Para os aficionados em jogo, existem até orações para ganhar nas apostas como, por exemplo, *A Oração da Cabra Preta e Oração do Soldado* 33. Gilmar de Carvalho arquivou estas duas orações, nas quais podemos conferir como o apostador recorria à magia para lograr o prêmio. A primeira ensina como invocar a Cabra Preta para que esta mostre, em sonho ou visão, qual o bicho que vai dar a sorte. “Cabra preta milagrosa, [...] trazei-me o bicho que vai dar amanhã na loteria desta Cidade. [...] Mostre-me agora [...] Dezena, Centena e Milhar, mostrei-me o bicho em sonho ou visão”. O jogador é impositivo ao se dirigir às forças ocultas, ele quer ganhar o jogo de amanhã. Inclusive, chega a ameaçar a Cabra preta de prendê-la até que esta lhe diga o bicho e os números: “[...] com 2 eu te vejo, com 3 eu te parto com o meu pé esquerdo eu te prendo, com Satanás Ferrabraz me mostre agora em sonho ou visão (*sic*) o Bicho com Dezena, Centena e Milhar [...] venha já, já, já mostrar o jogo desta cidade ou na loteria do Estado [...]”. A indicação é que a oração seja proferida no dia de sexta-feira à meia noite. A segunda oração tem uma recomendação inicial para que seja respondida: “Desenhar uma Estrela de Davi na porta da frente, colocar 3 velas acêsas (*sic*) dentro da estrela”. Na sequência há que rezar “5 Pai Nosso, 5 Glória ao Pai e 1 Salve Rainha”.

nosso cheque bancário recusado em todos os guichês da Estação Rodoviária”. Nesta crônica, Gilmar de Carvalho caminha pela cidade e observa os grupos de jogadores nas esquinas e reflete acerca da cultura do jogo em Fortaleza. A jogatina ganha credibilidade ao ponto de a poule ser mais confiável do que um cheque. Sabemos que para uma pessoa comprovar que foi a ganhadora da aposta, basta mostrar o bilhete, enquanto o cheque, mesmo sendo apresentado junto ao Registro Geral (RG) e ao Cadastro de Pessoas Física (CPF), não tem credibilidade, pois há sempre desconfiança de ser um cheque sem fundo.

A crônica *Fé e obstinação* nos proporciona refletir ainda sobre os jogos de azar na atualidade, quando novas formas de apostas surgem através das plataformas digitais (cassinos *on-line*) como, por exemplo, o popular Jogo do Tigrinho, as apostas da Loteria Federal realizadas através de aplicativos que antes eram realizadas apenas nas Casas Lotéricas. Isto nos demonstra que o brasileiro conserva a cultura do jogo e tem aderido cada vez mais às novas formas de “fazer uma fezinha”.

Devido ao aumento das denominadas *bets* no Brasil, o governo, através do Ministério da Fazenda, em 31 de dezembro de 2024, publicou “uma série de portarias que autorizam o funcionamento de 66 sites de aposta” no país<sup>561</sup>. Catorze empresas, as quais representam 30 sites, ganharam o direito de funcionamento em caráter definitivo. Em contrapartida, “cada empresa pagou uma outorga de 30 milhões para funcionar regularmente”. As demais, lograram o funcionamento temporário. Estas teriam 60 dias para resolverem pendências e integrarem-se ao sistema de jogos *on-line*. Por um lado, a regulamentação imposta pelo governo brasileiro tenta controlar a movimentação financeira das *bets*, por outro, contribui com o vício do jogo<sup>562</sup>.

Ainda nas andanças pelo centro da cidade, Gilmar de Carvalho, ao passar pela Praça da Estação, observa outra prática popular: a venda de remédio caseiro para tratar qualquer tipo de doença. A crônica *Poder japonês*<sup>563</sup> se refere a uma “pomada japonesa” afrodisíaca fabricada em laboratórios de fundo de quintal que promete “[...] satisfazer nossa fome de prazer” (p. 93),

---

Depois, chama o Soldado 33, contando 33 vezes nos dedos para não errar a prece. Distintamente da anterior, a oração é um pedido de uma pessoa que está necessitada: “Oh meu soldado 33 venha me mostrar o animal e a milhar que tem de dar amanhã na Loteria Estadual e Federal no jogo do bicho”. O jogador pede ao Soldado que venha ou envie um dos três filhos. Ele tenta sensibilizar o Soldado, ao mencionar que este já foi pobre. A indicação é que a prece seja realizada “3 minutos antes da meia noite”. As duas orações nos demonstram que, para conseguir o prêmio, o jogador recorre ao imaginário popular e à religião.

<sup>561</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2024/12/31/governo-divulga-lista-bets-autorizadas-a-atuar-no-brasil.ghtml>. Acesso em: 29 set. 2025.

<sup>562</sup> O Supremo Tribunal Federal (STF) ordenou que o governo brasileiro adote medidas, até o final de 2025, que impeçam pessoas de baixa renda usarem dinheiro de programas sociais (Bolsa Família e Benefício de Prestação Continuada) para apostar em *bets*. Fonte: <https://g1.globo.com/economia/noticia/2025/09/05/governo-federal-vai-impedir-novas-apostas-de-beneficiarios-do-bolsa-familia-e-do-bpc-em-bets.ghtml>. Acesso em: 29 set. 2025.

<sup>563</sup> Publicada no jornal *O Povo* em 6 de maio de 1978, p. 5, junto às crônicas *Far-west underground*, *Costurar para fora* e *Isto não é Hollywood*.

sendo aliada “ao poderoso tônico catuaba”. A promessa do “mágico unguento” é interpretada pelo cronista de forma humorística: “[...] É melhor que seja inócua a produzir um efeito de ordem psiquê, mera sugestão, do que provocar anti-clímax pela frieza do contato nesta feira de ilusões, a pornô-shop e zona franca do camelô sorrateiro” (p. 93). Ou seja, o cronista deseja que a pomada funcione e não produza um efeito contrário, pois é provável que a frieza do produto mais atrapalhe do que ajude o cliente que busca no camelô uma solução para a impotência sexual. Esta crônica nos faz recordar dos vendedores ambulantes que, antes da chegada do Metrofor ao Ceará, vendiam produtos aos passageiros dos trens. Era comum vê-los na antiga Estação João Felipe, quando passavam de uma plataforma a outra. Atualmente, ainda existem camelôs que vendem produtos no centro da cidade, semelhante ao que foi mencionado na crônica por Gilmar de Carvalho, principalmente, nas cercanias da Praça José de Alencar, onde o fluxo de pessoas é maior devido ao terminal de ônibus e à estação de metrô. Um dos produtos mais comuns é o veneno eficaz para matar barata francesinha e outros insetos. A crônica *Poder japonês* nos proporciona refletir sobre o comércio informal como parte da cultura popular fortalezense.

Outro destaque para o comércio informal na capital cearense é *Pupilas*<sup>564</sup>, que se refere à venda dos óculos de grau por camelôs na esquina, em meio às parafernalias, “Sem necessidade de exame, dilatação de pupilas”. O cliente certifica se os óculos lhe são adequados através do ajuste do objeto no rosto, da “leitura de indecifráveis letras e algarismos mobrais” (p. 99) e, se não sabe ler, “se dá pra enxergar melhor vencida a dicotomia longe/perto”. Entretanto, Gilmar de Carvalho aproveita a história da venda dos óculos na esquina para referir-se à nossa visão limitada sobre o mundo. É necessário que diminuamos nossa miopia para que enxerguemos o que está “adiante do nariz” (p. 100).

*Pano legal*<sup>565</sup> destaca o protagonismo do consumidor guajarina, isto é, aquela pessoa que entra na loja, pergunta o preço dos produtos e não compra nada. É um tipo de consumidor que tem “a compulsão de se ver envolta” por vendedores, mas decide não levar nenhum produto, sempre encontra uma desculpa para não comprar, seja devido ao preço ou a algum defeito da peça. O guajarina tem argumentos convincentes. Gilmar de Carvalho, de forma descontraída, finaliza a crônica afirmando: “[...] Ser guajarina, o consumidor que não precisa de defesa” (p. 94). Crônicas como estas nos permitem inferir que Gilmar de Carvalho parece acompanhar

---

<sup>564</sup> Publicada no jornal *O Povo* em 27 de maio de 1978, p. 6, do caderno *Fame*, junto às crônicas *Discurso*, *Cachimbeira* e *Biônica*.

<sup>565</sup> Publicada no jornal *O Povo* em 13 de maio de 1978, p. 5, junto às crônicas *Vozes d’África*, *Ecologia* e *Deu no jornal*.

peessoas pelas ruas da cidade, entrando com elas nos estabelecimentos para observar como agem e falam. Em seu Arquivo Pessoal, há folhetos de anúncios de estabelecimentos localizados no centro de Fortaleza, o que nos demonstra que suas andanças eram frequentes naquele local<sup>566</sup>.

A diversidade religiosa também tem espaço na cronística carvalhiana. *Prece Poderosa*<sup>567</sup> é uma crítica à expansão das igrejas pentecostais em Fortaleza. Os missionários alugam terrenos e abrem um espaço para a realização de curas e milagres. Entretanto, há *marketing* e interesses financeiros sob o pretexto da “boa nova” (p. 96). Para os miseráveis e oprimidos do Terceiro Mundo que buscam solução para os seus problemas, “a Prece pode ser um caminho, uma das verdades e a vida que não nos oferecem nesse seriado cotidiano não edulcorado pelos padrões globais”. O cronista observa que a Prece dos missionários é uma mistura de cristianismo com religiões de matriz africana.

[...] A Prece é uma colcha de retalhos: palavras de fê e de ordem do esoterismo, transe e entrega. O caboclo galopa na promessa de vinda. Mas pentecostes é Nagô, o que fala Chico Careca. Quereis curar alguém com vício de embriaguez, pergunta a cartomante impressa e acena com mil possibilidades [...]. Estamos aí e lá, deitamos e rolamos, nos purgamos do mal e ainda de quebra damos dez cruzeiros para os missionários dentro de um envelope destinado a Prece Poderosa. Qual tal troupe mambembe amanhã deverá baixar noutra terreno e invocar santos e apóstolos para ludibriar a platéia no instante da falsa predestinação” (Carvalho, 1983, p. 96-97).

Gilmar de Carvalho critica o oportunismo religioso dos missionários que oferecem mudança de vida às pessoas que recebem a Prece Poderosa, mostrando ao leitor que tudo é uma simulação. Os religiosos protestantes se apropriam de rituais de outras religiões para lucrar. O cronista os compara a um grupo teatral itinerante no sentido de que não têm paradeiro e isto contribui para que, a cada dia, um novo público seja ludibriado. A presença da cartomante<sup>568</sup> no mesmo local indica que há concorrência no ramo. Ou seja, a plateia é disputada tanto pelos missionários, quanto pela mulher que interroga se ali há alguém que busca cura para uma pessoa alcóolatra. Esta crônica, aos olhos do leitor atual, revela-se como um retrato fiel do que ocorre em parte de igrejas evangélicas no Brasil. Prece Poderosa é um termo que associamos à Igreja Universal do Reino de Deus. O Bispo realiza a Prece, mas esta não é grátis, pois o fiel tem que fazer um propósito em dinheiro para Deus, caso contrário, a Prece não será atendida. Atualmente, não é mais comum vermos os missionários nas ruas da cidade, uma vez que assumiram escancaradamente o papel de empresários, sob os nomes de bispo, pastor, profeta, apóstolo, que estão no conforto de suas mansões ou templos.

<sup>566</sup> Anexo L.

<sup>567</sup> Publicada no jornal *O Povo* em 20 de maio de 1978, p. 6, junto às crônicas *Mês mariano*, *Lambe-lambe e Caderneta*.

<sup>568</sup> No Arquivo Pessoal de Gilmar de Carvalho, há alguns folhetos de cartomantes e de orientação espiritual distribuídos nas ruas de Fortaleza. Anexo M.

As crônicas acima comentadas nos revelam a dinâmica da cidade observada pelo cronista que caminha pelas ruas, semelhante a João do Rio em *A alma encantadora das ruas* (2012)<sup>569</sup>, quando descreve o movimento nas ruas do Rio de Janeiro. João do Rio, na crônica *Rua*, reflete acerca do que este espaço público lhe proporciona. Segundo o cronista (p. 19-20), os dicionários, as gramáticas e as enciclopédias não dizem o que a rua é em sua essência. São descritas apenas como “um alinhado de fachadas, por onde se anda nas povoações...”. Entretanto, a rua é mais do que um espaço físico, ela tem alma, assim como os homens, uma vez que é feita por estes. A rua é o ponto de encontro da diversidade: “[...] é a agasalhadora da miséria”, “o aplauso dos medíocres, dos infelizes, dos miseráveis da arte”, “é transformadora das línguas”, “a eterna imagem da ingenuidade. Comete crimes, desvaria à noite, treme com a febre dos delírios”. Também é a rua quem “faz as celebridades e as revoltas, a rua criou um tipo universal, tipo que vive em cada aspecto urbano, em cada detalhe, em cada praça [...]” (Rio, 2019, p. 21).

Para conhecer a psicologia da rua, João do Rio afirma (p. 21) que é necessário “ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos de *flâneur*”. Este pratica o esporte ou a “arte de flunar”. Na sequência, o cronista questiona-se sobre o que é *flanar*, pois o dicionário não explica o sentido universal deste verbo, e encontra uma resposta: “[...] Flunar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem” (p. 22). É sair pelas ruas sem ter hora para voltar, observando, admirando e refletindo sobre como as pessoas agem, sentem e vivem seja de forma grupal ou individual. João do Rio ressalta que *flanar* não é simplesmente andar, mas “perambular com inteligência”, é ter em mente mil coisas para fazer, mas sempre as procrastina para sair pelas ruas a observá-las. O “espírito vagabundo” do observador guarda o que vê e o que ouve nas ruas “na placa do cérebro” e isto é o que o move (p. 23).

Gilmar de Carvalho, em *Terceiro Mundo*, escreve a partir do que é externo, isto é, do cotidiano das ruas, onde as mazelas, as injustiças e a exclusão podem ser vistas sem redomas. O jornalista-cronista *flana* pela cidade a fim de apreender realidades antagônicas, o que não é possível no enclausuramento das salas de redação do jornal. O contato direto com a rua e sua diversidade cultural proporcionam ao cronista examinar o cotidiano de maneira humanista, afastando-se de estigmas e segregações. Para Gilmar de Carvalho, o que acontecia nas ruas tinha relevância para a dinâmica da cultura e não apenas o que ocorria em grupos privilegiados

---

<sup>569</sup> RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. [Ed. Especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. (Saraiva de Bolso)

da sociedade. As crônicas de *Terceiro Mundo* dialogam com a proposta do jornalismo cultural ao buscar uma possível sintonia entre o habitual e as novas tendências a partir das realidades do cotidiano.

Ángeles García<sup>570</sup>, ao compartilhar suas experiências como jornalista cultural do caderno de cultura no periódico espanhol *El País*, declara que o critério para selecionar as matérias que farão parte de uma publicação cultural “é centrar naquilo que é novo no mundo da cultura, com uma perspectiva um pouco diferente e enriquecedora”, isto é, de forma a quebrar paradigmas. Para isto é necessário “Ir em busca de grandes histórias, ancoradas em personagens ou em fatos”. Para ser um jornalista cultural, segundo Cremilda Medina (2007, p. 32), entre outros critérios, é necessário sensibilidade às temáticas diversificadas, ser leitores culturais, ser um leitor de contemporaneidades.

#### 4.2.2 Cultura de massa e jornalismo cultural em crônicas de “Terceiro Mundo”

Retomamos a discussão acerca do conceito de *cultura*, iniciada na fundamentação teórica, e reflexões quanto à *cultura de massa* discutida na terceira seção, uma vez que em crônicas de “Terceiro Mundo” Gilmar de Carvalho proporciona ao leitor imersão em questões ideológicas que estão em debate na década de 1970.

A crônica *O kitsch ou da impossibilidade de definir bom gosto*<sup>571</sup> é uma crítica às novas práticas de decoração do lar, como as que são sugeridas pela revista *Casa & Jardim*. Entretanto, este tipo de decoração fugia à realidade do que era comum em matéria de decoração na maioria dos lares brasileiros. Mas quem era o responsável por tais imposições? “Tem muito a ver com os donos da verdade essa de virar a cara ou de curtir como folclore tudo o que não se inscreve dentro do que seria um bom gosto” (Carvalho, 1983, p. 72). O cronista destaca a desvalorização do que é brasileiro ao pontuar “[...] inevitáveis episódios envolvendo gueixas e pinguins sobre geladeiras, como se o povo não tivesse o direito de escolher sua própria iconografia”. Esta crônica nos permite refletir acerca de duas questões: tentativa de *padronização* na decoração da casa e perda do gosto pelo que é local, em decorrência da *assimilação* do que é estrangeiro.

A primeira questão, isto é, a *padronização* contraria a realidade da maioria do povo brasileiro, uma vez que nem todas as pessoas viviam sob as mesmas condições financeiras. “[...] Nem só de Bauhaus vive o homem e nem todas as casas podem pousar (*sic*)<sup>572</sup> para Casa

<sup>570</sup> GARCÍA, Ángeles. O espaço da cultura. In: LINDOSO, Felipe (org.). **Rumos [do] Jornalismo Cultural**. São Paulo: Summus, Itaú Cultural, 2007, p. 77.

<sup>571</sup> Publicada no jornal *O Povo* em 25 de fevereiro de 1978, p. 2, do caderno *Fame*, junto às crônicas *Os quiumbas ou saia da frente*, *Zé Pinto* e *A croa do médium ou punk dois*.

<sup>572</sup> Na publicação em jornal a palavra é “posar”.

& Jardim, que o diga o BNH<sup>573</sup> e a imensa refavela que contorna a cidade sob a denominação de conjunto habitacional” (p. 72). Ou seja, a imposição de um modelo de decoração é uma iniciativa de uma classe social privilegiada, que tem como referência arquitetônica a escola de vanguarda Bauhaus. Por outro lado, a população carente é empurrada para uma nova espécie de favela, os denominados conjuntos habitacionais, mas continuarão sob as precárias condições de vida. Quanto à *assimilação*, a crônica a menciona como “apressada, uma má digestão da enxurrada de símbolos que recebemos, bombardeados que somos e não podemos/sabemos transportar para a nossa realidade num processo de recodificação via jeitinho” (p. 72).

Se apreendermos os termos *padronização* e *assimilação* como um processo, podemos relacioná-los ao de *aculturação*. Sobre este último, Alfredo Bosi<sup>574</sup> afirma: “aculturar um povo se traduziria [...] em sujeitá-lo ou, no melhor dos casos, adaptá-lo tecnologicamente a um certo padrão tido como superior”. *Aculturar* está relacionado ao termo *cultivo*, “princípio básico sobre a natureza” (p. 19), no qual há “abertura à cobiça dos invasores. Reaviva-se o ímpeto predatório e mercantil”. Adiante, Bosi questiona-se sobre a dinâmica da colonização, se esta foi um “processo de fusões e positividade, no qual tudo se acabou ajustando” ou “se teria produzido uma dialética de rupturas, diferenças e contrastes”, mas, para que isso fosse examinado, seriam necessárias pesquisas de campo e bibliográfica (p. 29-30).

Gilmar de Carvalho, na crônica em destaque, afirma que é necessário entendermos a “proliferação” de objetos que são parte do nosso cotidiano, tais como: “azulejos e grades de ferro e balaústres, um autêntico culto ao que se convencionou chamar de fachada, sem esquecer os mil bibelôs, toalhinhas e flores de plástico como parte de nós mesmos” (p. 72). O cronista propõe que melhor do que “padronizar ou “fiscalizar o bom gosto” seria entendê-lo de forma relativa. Ao finalizar a crônica, reforça que não é o caso de sermos “[...] tão severos. Na verdade é essa aculturação que nos enriquece, salve, salve”.

Alfredo Bosi (1992, p. 319) afirma que falar de cultura é, ao mesmo tempo, considerar o “conceito antropológico [...] como conjunto de modos de ser, viver, pensar e falar de uma formação social” e “[...] abandonar o conceito mais restrito, pelo qual cultura é apenas o mundo da produção escrita provinda [...] das instituições de ensino e pesquisa superiores”. O autor ressalta que cultura se faz dentro e em torno da Universidade. A exemplo, menciona revistas, jornais, suplementos e suas seções de cultura com textos escritos por diversos intelectuais

---

<sup>573</sup> Banco Nacional da Habitação. Em 1964, no início do governo do General Castelo Branco, o referido banco estimulou o financiamento da casa própria principalmente para pessoas de baixa renda. Informação disponível em: <https://cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=1379>. Acesso em: 9 set. 2025.

<sup>574</sup> BOSI, 1992, p. 17.

universitários, revelando-nos que houve transformações na vida cultural da cidade, numa realidade bem distinta daquela vivenciada por estudiosos da década de 1940, quando, no Brasil, ainda começava a implantação das Universidades. Bosi questiona: “[...] cabe perguntar se a *cultura brasileira* não se articula e se exprime em outros lugares, tempos e modos que não os da vida acadêmica”. A Universidade, segundo Bosi, é o lugar onde a cultura é formalizada precocemente. Por outro lado, fora dela, “[...] os símbolos e os bens culturais não são objeto de análise detida ou de interpretação sistemática. Eles são *vividos* e pensados, esporadicamente, mas não tematizados em abstrato” (p. 320). Isto reafirma que é nas práticas do cotidiano que as pessoas consomem “principalmente” os bens simbólicos, “através dos meios de comunicação de massa”.

Em crônicas de “Terceiro Mundo”, examinamos o “processo corrente de difusão na sociedade de consumo”, isto é, do consumo simultâneo e maciço do que é “[...] fabricado em série e montado na base de algumas receitas de êxito rápido”, conforme discute Alfredo Bosi (p. 320-321). Gilmar de Carvalho, na crônica *Zé Pinto*<sup>575</sup>, propõe-nos repensar o conceito de arte no contexto da cultura de massa, destacando a arte modelada “com as sobras da sucata”, que é “objeto de discussões acadêmicas e ideológicas” (p. 73). O início da crônica chama a atenção do leitor para o “impasse vanguarda x subdesenvolvimento”, convergindo com o pensamento de Alfredo Bosi, quando este ressalta a importância de repensar conceitos difundidos no meio acadêmico e que excluem o que está fora da Universidade.

Gilmar de Carvalho reflete acerca da arte para além do que está dentro das galerias e dos grandes salões. O que seria arte no contexto de subdesenvolvimento e da cultura de massa? O cronista, ao colocar em cena as peças de *Zé Pinto*, aproxima-as da pintura de Bosch<sup>576</sup>: “[...] Só que o jardim das delícias é esse terceiro mundo e, graças à ausência de barro, estamos expostos sobre as grades que separam as duas pistas da Bezerra de Menezes, por onde não escoar a fonte da nossa juventude, mas os esgotos pluviais de nossa miséria mal dissimulada” (p. 73). Bosch e *Zé Pinto* são artistas de seu tempo e, apesar dos séculos que o separam, convergem pela capacidade inventiva e pelo espírito questionador. Na menção ao *Jardim das Delícias*<sup>577</sup> há destaque para a palavra *barro*, como elemento fundamental na criação do homem, o que nos remete ao mito bíblico narrado em *Gênesis 2:7*. Em contraposição à arte de Bosch, Gilmar de

<sup>575</sup> Esta crônica também foi impressa sob o título *Cancão de fogo*, no catálogo da exposição *Individual Zé Pinto: a sucata é o meu roçado*. Local: Casa do Ceará, Brasília, em 6 de outubro s/r. Anexo N.

<sup>576</sup> Hieronymus Bosch, pseudônimo de Jeroen van Anthoniszoon Aken (1450 ou 1460 – 1516), pintor holandês, cujos trabalhos se destacaram depois de meio século da morte do artista. Bosch, segundo florentino Guicciardini (1521-1589), em seu livro *Descrição de Todos os Países Baixos*, era “nobre e maravilhoso inventor de coisas fantásticas e bizarras”. Informações consultadas em: *Bosch*. Grandes Mestres. Abril Coleções. 2011.

<sup>577</sup> Tríptico do Jardim das Delícias composto por: A Criação do Mundo; O Paraíso Terrestre; O Inferno Musical.

Carvalho afirma que a de Zé Pinto é feita de “resto de consumo”, pois é isto “O que nós somos”. O artista “[...] capta nossa desgraça de anjos, decaídos do mundo, transformados de suas mãos mordazes e sua visão crítica em personagens de pantomima” (p. 73-74). A recriação da figura humana por Zé Pinto e as peças expostas sobre as grades da Avenida Bezerra de Menezes são captadas pelo cronista como reflexão sobre o cotidiano envolto pelo consumo. O artista, ao propor uma forma de arte através de objetos descartados, cuja matéria prima é o metal, desperta-nos para duas percepções. Por um lado, sobre os impactos ambientais provocados pela ação humana e, por outro, sobre a necessidade de repensarmos, artisticamente, o comportamento da sociedade do consumo. Outra questão a ser repensada a partir dessa crônica é a dinâmica da produção em série, que atende a uma demanda, enquanto o lixo produzido por esta não tem um público consumidor.

Zé Pinto, nas palavras de Gilmar de Carvalho, não precisou sair de Fortaleza e nem copiar “[...] propostas de artistas americanos, ditos de vanguarda [...]”, para ser o que é. “Um cara que sabe das coisas e que deve morrer de curtir a reinvenção do mundo desordenado e dionisíaco que ele propõe a partir do sincretismo urbano/kitsch/místico, sei lá o que mais” (p. 74). O cronista afirma que a grandeza do artista não cabe no tópico das “quinze mal traçadas linhas” da coluna “Terceiro Mundo”.

A crônica *Mariza ou a que mora nas vertentes*<sup>578</sup> dá ênfase ao trabalho da artista plástica cearense Maria Luiza Santos Viana (1951-2005), nascida em Sobral, mas que vivia em Fortaleza. Gilmar de Carvalho se pergunta quanto ao retorno da artista à terra natal: “[...] Busca do tempo perdido que foram dos antepassados? Plantação de arroz integral ou a volta à natureza, modismo?” (p. 69). Na sequência, o cronista traça o perfil da obra de Mariza, destacando que ela não é de modismo e, tampouco, está em busca do bucólico, pois “ela está acima, pairando sobre a dicotomia urbano-rural”. É uma mulher sensível, coerente na sua forma de fazer arte, “aberta, ligada, sintonizada com seu tempo e lugar”. Sua pintura não é “para combinar com a cor da sala ou o tapete do quarto”, mas que fala do “mundo de todos nós e nisso reside sua força maior e dignidade”. Gilmar de Carvalho, implicitamente, contrapõe a arte de Mariza ao tipo de pintura cujo propósito era apenas decoração. O esperado era que uma mulher pintasse quadros para decorar a casa. Entretanto, Mariza se posiciona equilibradamente quanto aos movimentos artísticos de sua época, não “[...] está cômoda e irresponsavelmente no bloco desfalcado da contracultura udigrudi”. Gilmar de Carvalho afirma que a ideia de a artista fazer uma exposição na rua não é uma forma demagoga de oposição ao “esquema galeria/mercado

---

<sup>578</sup> Crônica publicada no jornal *O Povo*, em 11 de fevereiro de 1978, p. 8, no caderno *Fame*. Informações sobre a artista estão disponíveis em: <https://www.minimuseufirmeza.org/mariza-viana>. Acesso em: 11 set. 2025.

de arte”, mas uma iniciativa que condiz com sua personalidade. O cronista, ao escrever sobre a artista plástica, permite-nos refletir acerca da aproximação da arte com o público, uma proposta inversa do que ocorre nas exposições em galerias e salões. A rua estabelece contato maior com o público e “[...] o povo não vai ter medo de pegar nos seus desenhos e não apenas compradores armarão o jogo que ela propõe [...]” (p. 69).

A crônica *Esotérico* retoma o que discutimos acerca da *aculturação e assimilação*. Gilmar de Carvalho discorre sobre o *crooner* que canta em inglês “[...] no galpão na beira de praia. Como se fosse um papagaio a repetir as palavras de ordem copiadas às pressas de um Cancioneiro do Norte” (p. 86). A tentativa do *crooner* ao pronunciar as palavras das quais não sabe o significado, parece um arremedo, semelhante ao gosto do que é tocado nas tertúlias do Romeu Martins<sup>579</sup>. O cronista comenta sobre a tentativa de universalização do inglês ao ponto de “alguns livros trazerem ao lado da palavra a pronúncia correspondente”, o que nos revela o gosto do povo por um idioma que não conhece. Um artista, para fazer sucesso, deveria cantar em inglês, moldar-se às exigências do público. Entretanto, Gilmar de Carvalho não avalia a preferência pelas canções em inglês de forma preconceituosa, mas as contradições de um novo momento do qual ele também faz parte: “[...] E somos mais ou menos felizes vivendo estes dias frenéticos de contradição & Tina Charles, sem contudo cair numa doença besta e fora de moda chamada xenofobia. Que assim seja” (p. 86). A afirmativa do cronista nos proporciona refletir ainda acerca da posição do jornalista cultural na sociedade que observa, no cotidiano da cidade, influências da cultura de massa. Sua função não é a de defender ou rechaçar o gosto das pessoas que se sentem atraídas pelo que é estrangeiro, mas de posicionar-se conscientemente quanto ao que altera, e, ao mesmo tempo, contribui com a dinâmica da cultura.

Gilmar de Carvalho, na crônica *Miss Lene*<sup>580</sup>, comenta acerca da cantora cearense que ganhou destaque nacional em 1978, ao ritmo de *Quem é ele*. O primeiro questionamento do

---

<sup>579</sup> O clube Romeu Martins, conhecido como “Gigantão da Itaoca”, ficava localizado no bairro Itaoca, região que foi abrangida pelo crescimento do bairro Montese. Informação disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/metro/montese-nao-tem-area-de-lazer-para-os-moradores-1.414250>. Acesso em: 11 set. 2025.

<sup>580</sup> Publicada em 3 de junho de 1978, p. 6, no caderno *Fame* do jornal *O Povo*, junto às crônicas *Jornal Praça e Bastidores Policiais*. Miss Lene, em abril de 2025, participou do programa *Pedalando com Romeo*, apresentado pelo ator, dublador e jornalista Romeo D’Angelo, transmitido pelo *YouTube*. Na ocasião, ela comentou sobre sua carreira artística que se concentrou entre as décadas de 1970 e 1980. O sucesso começou na TV Ceará, canal 2, no Programa Augusto Borges. A partir daí foi ao Rio de Janeiro gravar seu primeiro LP, aos 15 de idade. Imitava a cantora britânica Thina Charles. Sua música mais famosa foi *Quem é ele*. Na TV Tupi, ganhou projeção nacional. Em 1978, foi o destaque do ano nas paradas de sucesso em Nova York. Ao longo de sua carreira, gravou quatro compactos, sendo dois destes em língua estrangeira. Um em inglês e outro em espanhol. Atualmente, Miss Lene vive entre Zuriq, Rio de Janeiro e Fortaleza e se dedica ao ramo imobiliário. Ela afirma que foi rainha das discotecas, mas também gravou lambada, o que lhe rendeu muito sucesso na Suíça. Informações disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=kztgk9mCrHo>. Acesso em: 18 set. 2025.

cronista é quanto à origem da cantora, se ela “tem vergonha de ser cearense”. Isto nos leva a refletir acerca de uma personalidade que, ao se destacar no meio artístico, teria que se adequar aos padrões impostos pela indústria musical, adotando um discurso que não dizia respeito às suas origens e isto é dito pelo cronista ao final da crônica. Entretanto, podemos inferir que a artista, ao sair do Ceará, perde ou nega sua identidade local, que pode ser interpretada como vergonha de pertencer a um estado que era destaque, no cenário nacional, na década de 1970, com altos índices de pobreza e analfabetismo.

Miss Lene começou sua carreira artística na TV Ceará, Canal 2, no Programa de calouros Show do Mercantil, apresentado pelo jornalista e radialista Augusto Borges (1932-2021), de onde saiu para gravar o seu primeiro LP, no Rio de Janeiro, em 1978. Gilmar de Carvalho reflete a respeito do repentino sucesso de Miss Lene, como um “produto semi-acabado” (p. 101) do mercantil. Este nome nos sugere que o objetivo do programa de televisão era expor ao mercado musical brasileiro novos talentos. Mas que tipo de talento? Miss Lene foi “Programada para cantar o que se convencionou chamar de estilo discoteca onde fica a inventiva e contribuição das frenéticas?” (p. 101-102). Através do questionamento do cronista, fica claro ao leitor que o estilo de música que Miss Lene cantava atendia ao público que consumia o que estava na moda, músicas de discoteca. Entretanto, o que ela cantava, apesar de estar no ritmo que se destacava naquele momento, destoava do grupo musical brasileiro *As Frenéticas*, que era inventivo. Seria Miss Lene “um bólido, artefato ou cometa de pouco fôlego? Estrela de papel laminado?” (p. 101-102). Neste trecho, Gilmar de Carvalho questiona sobre a temporalidade do sucesso da artista, pois os talentos momentâneos estavam fadados ao desaparecimento repentino, devido à concorrência no ramo da música no contexto da cultura de massa. “Equívoco, curtição ou crise de talento? Ou tudo isso junto? Miss Lene está nas paradas, no Fantástico, no Sílvio Santos, no Globo de Ouro e noutros campeões de audiência” (p. 102).

O cronista destaca ainda o discurso da artista que nada tem a ver com o cearense: “[...] Mas por que cearense se o seu discurso não tem nada a ver com a gente? Produto de consumo?” (p. 102). Isto põe em questão a forma de falar de uma artista moldada para atender às massas. Era necessário padronizar não apenas seu estilo musical e sua dança, mas a fala e o vestuário. Gilmar de Carvalho finaliza a crônica afirmando que Miss Lene tem todo o direito de cantar, pois “(o sol nasceu para todos)”, mas sua crítica é quanto ao “seleto auditório que as redes de tvê insistem em padronizar” (p. 102).

Enquanto Gilmar de Carvalho examina o sucesso de Miss Lene sob a perspectiva da cultura de massa, Evaldo Rangel<sup>581</sup>, que assinava a coluna “Gatos Pardos”, no caderno *Fame*, em texto publicado em 29 de abril de 1978, p. 3, “O sucesso de Miss Lene”, destaca o surpreendente sucesso da jovem artista, proporcionando ao leitor do caderno *Fame* detalhes sobre a visibilidade da artista. Evaldo Rangel avalia o destaque de Miss Lene sob perspectivas do público consumidor e da indústria cultural.

A artista foi preparada não apenas para cantar, mas para dançar. É uma artista quase completa: “[...] Canta bem, é afinada, tem uma ótima presença cênica, sua expressão corporal é quase perfeita”. A gravadora, interessada em expandir o sucesso de Miss Lene, internacionalmente, já que alcançou mercado no Brasil, objetivos no Brasil, irá lançá-la nos “Estados Unidos, Japão, Europa e toda a América Latina”. Ou seja, as músicas seriam gravadas em inglês e em espanhol. Se no Brasil a margem de venda do compacto da cantora já chegava à “casa dos 500 mil”, imagina-se que a venda internacional seria bem maior.

O colunista finaliza seu texto trazendo ao leitor do jornal uma reflexão acerca do almejado sucesso e do papel da televisão no destaque de novos artistas. Seria interessante “[...] que os calouros de hoje se preparassem melhor e que, por outro lado, os programas de televisão procurassem dar maior incentivo aos novatos”. Mas que isto fosse realizado de forma autêntica, isto é, sem imitações. “É possível que outras Miss Lena (*sic*) surjam por aí. Que surjam, mas sem imitações e sim com suas próprias personalidades, cada um em busca de um estilo próprio, para que o sucesso – se vier-não seja efêmero”.

Ao examinarmos o texto de Gilmar de Carvalho e o de Evaldo Rangel, verificamos que em ambos há reflexão sobre o sucesso inesperado de Miss Lene. Entretanto, na crônica de Gilmar de Carvalho, há posicionamento do cronista sobre a fabricação de um produto para as massas e a tentativa de padronização da cultura. Evaldo Rangel, por sua vez, também demonstra preocupação com as imitações e a falta de autenticidade dos calouros que se apresentavam em programas de televisão, o que poderia resultar em sucesso efêmero, mas seu texto busca enfatizar que o calouro deveria mostrar criatividade e autonomia. Para Rangel, os programas de televisão poderiam incentivar os calouros nesta questão e, além disso, prepará-los para lidar com os altos e baixos do mundo da fama.

A crônica *Prato feito* destaca o cotidiano de trabalhadores que se alimentam no “Mercado São Sebastião, Praça da Sé ou alhures” (p. 78). A culinária local resiste às influências da estrangeira, sobretudo, aos requintes da culinária francesa. “[...] As cinco estrelas não

---

<sup>581</sup> Evaldo Rangel assinou a coluna “Gatos Pardos”, no caderno *Fame*. O texto que se refere à Miss Lene foi publicado em 29 de abril de 1978, p. 3. Anexo O.

antecedem o fumegante feijão subvertendo a ordem natural das coisas onde deveria ser a entrada ou hors d'oeuvre. Misturado com arroz ligado ou macarrão bem gorduroso [...]”. O almoço vai direto ao ponto, não tem entradas que antecedem o prato principal, ao som de Waldick Soriano e Cláudia Barroso, artistas populares da década de 1970. Outro destaque é “a carne de porco ou de bode no restaurante Padre Cícero sob rumas de farinha”. Não há vinho para acompanhar a refeição, “mas um fresco de murici ou cajá”, frutas da estação. Os trabalhadores têm preferência pela colher, ao invés de garfo e faca. O cronista observa como os homens saciam a fome: “[...] E a boca cheia mastiga desordenada e tímida dada a ausência de caninos, molares enquanto a língua asperge gordura pelo contorno da boca e dona Marinete de vestido curto na linha abajur abre a garrafa térmica para o café meio ralo” (p. 78).

Gilmar de Carvalho, ao pontuar divergências entre as duas culinárias, não atribui ao que é estrangeiro *finesse* e, tampouco, desvaloriza os hábitos locais, quando descreve o comportamento dos homens desdentados que comem no mercado, mas nos põe ante ao que é particular em cada contexto. Os restaurantes localizados em espaços mais populares, bem como os alimentos ali preparados e servidos, mantêm o gosto pelo que é local e isto também é cultura. Gilmar de Carvalho, ao narrar a cena que observa, também valoriza palavras comuns do cotidiano desses espaços como, por exemplo, “rumas de farinha” e “café ralo”.

A crônica *Ecologia* também se refere ao cardápio popular dos bares “em volta da Praça dos Leões”, no centro de Fortaleza. Gilmar de Carvalho comenta sobre a arte ou a ciência de preparar panelada ou o ato de comê-la. “[...] Revirar pacientemente tripas ou fatos e depois escaldá-los passar limão para tirar a inhaca e só assim. Fumegante a boiar no prato a nata de gordura e por extensão livro, coalho e bofe” (p. 95). A panelada, segundo a cultura popular, é um prato que contém substância, capaz de aliviar a ressaca, é afrodisíaca e, ao mesmo tempo, tira-gosto. No entanto, sua ingestão não é recomendável à noite, porque é “acusada de ser muito pesada no caldo”. Gilmar de Carvalho, ao escrever sobre este hábito alimentar nordestino, mais uma vez nos proporciona refletir sobre hábitos locais que estão enraizados no nosso cotidiano. É natural, inclusive, comer panelada espantando moscas e ouvindo “parade do gosto popular” e isto faz parte da cultura local. Apesar da interferência de hábitos provenientes de outras culturas, o cearense mantém vivo o costume de comer panelada, principalmente, aos sábados. Inclusive, em restaurantes populares da cidade, esta iguaria culinária é exclusividade desse dia da semana.

As questões referentes à alimentação nos propiciam refletir sobre algumas alterações na culinária brasileira a partir da década de 1960. A *Gazeta de Notícias*<sup>582</sup> publicou, na edição 9 e 10 de novembro de 1969, a nota “Restaurante que usa margarina é obrigado a avisar fregueses”. Os estabelecimentos que usavam o produto eram obrigados, por indicação do Ministério da Saúde, a colocar o aviso “Aqui utilizamos margarina”<sup>583</sup>. Na capital cearense, conforme as declarações do Sindicato dos Empregados em Estabelecimentos Hoteleiros de Fortaleza, essa medida não era necessária, uma vez que “as casas de categoria média e de luxo não utiliza[vam] margarina”, provavelmente, o produto era usado “apenas um e outro restaurante de categoria mais baixa”. A nota acresce que, em São Paulo, “os garçons (*sic*) dos restaurantes de categoria média estavam a reivindicar o imediato cumprimento da resolução, pois os clientes, ao perceberem o sabor de margarina na comida, não lhes davam gorjeta, o que era um prejuízo tanto para os profissionais, quanto para os estabelecimentos. Chama-nos a atenção, nesta nota, que em Fortaleza havia resistência ao uso da margarina, como substituta da manteiga, o que reforça a preferência dos estabelecimentos e dos clientes pelo sabor tradicional do derivado do leite<sup>584</sup>.

A crônica *Ecologia* e a nota publicada pela *Gazeta de Notícias* nos permitem refletir a respeito dos novos hábitos alimentares na sociedade do consumo. É cada vez maior o número de pessoas e estabelecimentos adeptos do *iFood*, serviço iniciado no Brasil, em 2011, a partir do *Disk Cook*<sup>585</sup>, “um guia de cardápios impresso”, que evoluiu para um dos aplicativos mais famosos do mundo. A plataforma é campeã na América Latina no ramo do *delivery* e movimentava 0,55% do PIB brasileiro. Segundo informações disponíveis na página do *iFood*, a quantidade de clientes é de 55 milhões na América Latina e a plataforma atende mais de 1.500 cidades no

---

<sup>582</sup> Anexo P.

<sup>583</sup> A invenção da margarina, segundo a Revista *Super Interessante*, é atribuída ao concurso promovido por Napoleão III (1808-1873), na França, devido à escassez de gêneros alimentícios. O governo desafiou cientistas a criarem um produto que substituísse a manteiga. O químico Hipolyte Mergé-Mouriès venceu o concurso ao criar um produto “à base de sebo de boi, úbere de vaca e leite, ganhando um tom perolizado – daí o nome, que vem do grego *margaron*, ou “brancura de pérola”. Em 1871, na Holanda, surgiu a primeira fábrica de margarina. Em pouco tempo, toda a Europa passou a usá-la. Informações disponíveis em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-surgiu-a-margarina/>. Acesso em: 13 set. 2025.

<sup>584</sup> No Brasil, atualmente, há a fabricação de subprodutos, principalmente, os lácteos, sob o rótulo de “composto”, que têm ganhado cada vez mais espaço nas prateleiras dos mercantis por terem preço mais acessível. Em 2022, a escassez de matéria prima associada à crise financeira e à inflação, impulsionaram a produção de alimentos lácteos similares, ao ponto de o consumidor desatento levar um produto como se fosse original, devido à semelhança entre as embalagens. Isto foi visto com preocupação por especialistas no assunto, porque os alimentos similares são de baixo teor nutritivo, segundo é comentado na reportagem de André Biernath, tendo em sua composição “soro de leite, amido, gordura vegetal, açúcar e aditivos”. É interessante observar que, embora a inflação tenha declinado, em 2025, tais produtos continuem nas prateleiras dos mercantis e têm garantido seu público consumidor. A margarina, antes produto acessível, ficou cara e ganhou uma similar: a margarina com creme de leite. Da mesma forma, o azeite de oliva ganhou um concorrente, o óleo composto.

<sup>585</sup> Informações disponíveis em: <https://institucional.ifood.com.br/sobre/>. Acesso em: 13 set. 2025.

Brasil. O slogan do *iFood* é “Nós entregamos mais do que pedidos. Nosso propósito é alimentar o futuro” e o objetivo da empresa é educar, promover inclusão social e “respeito ao meio ambiente”. É considerável observar que, apesar de ser uma iniciativa brasileira que abrange a América Latina, o nome da empresa está em inglês e não em espanhol.

Ao relacionarmos a questão acima, ao que Edgar Morin discute em *Cultura de Massa*<sup>586</sup> sobre o consumo do lazer, examinamos que a comida também deixa de ser um momento de integração familiar, compartilhamento de sabores e aperfeiçoamento do preparo de uma receita que, nas palavras de Gilmar de Carvalho, é uma ciência. O momento da refeição passa de uma experiência coletiva para uma experiência individual e massiva, uma vez que à magia do sabor e do ambiente caseiro sobrepõe a ideia de conforto e bem-estar individual. Comprar alimentação preparada e recebê-la pelo serviço de *delivery* é comodidade e esta será uma prática cada vez mais comum no cotidiano das futuras gerações. Um dos objetivos do *iFood* é incentivar a cultura do empreendedorismo e isto, na concepção da empresa, é uma forma de incluir o pequeno empreendedor à rede de negócios.

Ainda a respeito da convivência do antigo com o atual na sociedade da cultura de massa, examinamos a crônica *Lambe-lambe*, na qual o cronista, ao caminhar pelas ruas de Fortaleza, observa o trabalho do antecessor do fotógrafo requintado. Gilmar de Carvalho se refere ao costume das pessoas de fazerem retrato para decorar a sala de visitas ou para serem colados em documentos. Ele observa que o lambe-lambe “[...] atende à freguesia e põe à nossa disposição terno completo (fatiota) e a gravata sempre com o laço feito ou dado” (p. 97). O cronista observa que o paletó é o mesmo para todos os clientes, o lambe-lambe apenas espanta o mofo e o “cheiro de suor” do terno que é tantas vezes usado. O instante é poeticamente captado pela caixa e a voz do retratista que diz “[...] Olha o passarinho”. “O lambe-lambe ainda resiste também nas cores fortes [...] que espalha sobre o instante fixado: amor, um menino vestido de São Francisco ou até mesmo de Lampião” (p. 97).

A crônica em questão nos reporta ao célebre ensaio de Walter Benjamin<sup>587</sup>, quando este discute a respeito das técnicas de reprodução. Gilmar de Carvalho, enquanto observa o lambe-lambe, testemunha o passado que tenta conviver com o presente. “Curiosa a convivência do lambe-lambe com nossos requintados profissionais fotógrafos” (p. 97). Nós, os leitores da

---

<sup>586</sup> MORIN, 1975, p. 56-57.

<sup>587</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. **Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno**. Tradução de José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 9-34. (Coleção Os Pensadores, 48).

crônica, perguntamos o que há de diferente entre eles, uma vez que ambos captam o instante através das lentes.

Benjamin (p. 12-13) descreve a sequência das técnicas de reprodução, lembrando a fundição e a cunhagem pelos gregos. “[...] Os bronzes, as terracotas e as moedas foram as únicas obras de arte que eles puderam reproduzir em série. As demais apenas comportavam um único exemplar e não serviam a nenhuma técnica de reprodução”. Walter Benjamin considera como primórdios da reprodução técnica o desenho gravado na madeira, prática que antecede “a multiplicação da escrita”. No início do século XIX, a técnica evolui com a litografia que altera o ritmo do que era realizado a partir da madeira, pois “[...] permite pela primeira vez às artes gráficas não apenas entregar-se ao comércio das reproduções em série, mas produzir, diariamente, obras novas”. Desta forma, o desenho passa a “ilustrar a atualidade cotidiana”. No século XX, a fotografia suplanta a litografia, o que altera o ritmo da tarefa que outrora era realizada com as mãos e passa a ser captado pelo olhar “fixo sobre a objetiva”. O olho, através da lente, capta mais rápido a imagem que a mão, como a “própria cadência das palavras”, afirma Benjamin.

A crônica de Gilmar de Carvalho nos põe diante de duas questões. A primeira é a relevância do fotógrafo na sociedade, como aquele que não apenas registra a imagem de alguém, mas o responsável por congelar o reflexo de um instante da vida, fazendo-nos recordar a prática que temos em lembrar do passado através dos álbuns de fotografia. Não somente lembramos um momento, mas, podemos, através deste, sentir nostalgia ou constrangimento ao olharmos uma imagem. Frases como: “nesta época, eu era linda e jovem” ou “comparando o passado e agora, vejo que estou mais bonita” comprovam que, em algum momento da vida, cultuamos nossa imagem. Com o advento do aparelho celular, o narcisismo se apresenta mais evidente na atualidade. A *selfie* retoma, ao mesmo tempo, o mito de Narciso, aquele que é atraído pelo reflexo da própria imagem na água, e a metáfora do espelho. Simbolicamente, a *selfie* é autoafirmação: a própria imagem do retratado, é uma forma de dizer que não necessita de outrem para fazê-la, ele é, ao mesmo tempo, sujeito e paciente da ação de retratar o próprio rosto.

A segunda questão despertada através da leitura da crônica *Lambe-lambe* é o olhar do cronista, quanto ao “instante fixado: amor, um menino vestido de São Francisco ou até mesmo de Lampião. Tem vez, tem mercado e tem muito o que contar de nossa miséria estampada e revelada sob a forma de imagem entronizada na sala de visitas” (p. 97). A lente capta a imagem daquele momento autêntico, no qual a miséria está estampada não apenas nos rostos, mas nas vestimentas necessárias àquele registro. Se considerarmos a qualidade do trabalho de ambos os

profissionais e a preferência do público por um ou outro, tanto a imagem feita pelo lambe-lambe, quanto a que é registrada pelo fotógrafo requintado, ambas têm “cores fortes”, relevando-nos que a máquina antiga tentou se atualizar com qualidade das cores branco e preto para garantir a satisfação da clientela. Enquanto o mercado oferece novidades a partir do gosto do público, o lambe-lambe busca se adaptar às exigências do mercado. Sob o ponto de vista social, embora transpareça que o lambe-lambe fotografe pessoas mais humildes, os dois fotografam uma mesma realidade, a dos habitantes de terceiro mundo.

Gilmar de Carvalho, em *Caderneta*<sup>588</sup>, coloca-nos frente a uma das faces da miséria em que o brasileiro vivia em 1978. O foco desta crônica tem como mote as últimas linhas da crônica anterior, isto é, “a miséria estampada e revelada”. Desta vez, o registro não é feito pelas lentes da caixa do lambe-lambe ou pelas lentes da máquina do fotógrafo requintado, mas pelos olhos do cronista que observam a caderneta da bodega: “A famosa instituição da caderneta que ainda tem vez na bodega ou mercearia nesses tempos de auto-serviço, defesa do consumidor e outras bossas. Mandou comprar e botar na caderneta” (p. 97-98). Embora, em 1978, houvesse autoatendimento em estabelecimentos na capital cearense, como em supermercados de multinacionais, a realidade da maior parte da população era outra. Comprava-se fiado para pagar no mês seguinte, mas nem sempre o salário dava para quitar a dívida, computados para o mês seguinte os “juros & perjuros” (p. 98). A caderneta é “o registro das agruras e da missão impossível que significa sobreviver com um mínimo cada dia mais nominal”, ou seja, o consumidor há que escolher o produto que lhe é mais necessário, tendo que resumir cada vez mais a lista dos itens para sua sobrevivência. Gilmar de Carvalho finaliza a crônica afirmando que “A caderneta ainda existe e aí de nós se não fosse essa conta-corrente no nosso racionamento e jejum” (p. 98).

Ao atualizarmos o tema abordado pelo cronista em 1978, não vemos tanta diferença com o que ocorre no Brasil. A caderneta ainda sobrevive nas bodegas, quando o cliente não tem um cartão de crédito para fazer as compras do mês, pois está com o nome sujo no SPC (Serviço de Proteção ao Crédito) e no Serasa, que têm controle do histórico financeiro de cada pessoa. A diferença entre a caderneta e o cartão de crédito é que este é um credor invisível, enquanto o dono da bodega é uma pessoa conhecida, de carne e osso.

Atualmente, é possível encontrarmos serviço de autoatendimento não apenas em estabelecimentos comerciais da capital, mas na Região Metropolitana. O serviço de autoatendimento oferecido pelo Mercadinho São Luiz, no Shopping Benfica em Fortaleza, por

---

<sup>588</sup> Publicada em 20 de maio de 1978, p. 6, mesma data em que foi publicada *Lambe-lambe*.

exemplo, é o mesmo oferecido aos clientes do mercantil Super Luz, das Lojas Kalbir, no bairro Pajuçara, em Maracanaú. Isto nos revela que mercantis da periferia têm entrado na dinâmica da inovação, que visa reduzir gastos com mão de obra humana, prevendo maiores lucros. Por outro lado, vale ressaltar que os consumidores de estabelecimentos da periferia têm se adaptado facilmente à inovação. Entretanto, a conjuntura social econômica do brasileiro é semelhante à de 1978.

Após examinarmos o conjunto de crônicas acima, retornamos à pergunta que motiva a proposta em discussão: quais relações há entre cultura de massa e jornalismo cultural na cronística de Gilmar de Carvalho? Nesta pesquisa, não pretendemos respondê-la definitivamente, mas despertarmos novos debates acerca do tema ainda pouco explorado em pesquisas acadêmicas. Em “Terceiro Mundo” é possível identificarmos que o gênero crônica é indissociável do contexto da cultura de massa. Na década de 1970, segundo afirma Cremilda Medina<sup>589</sup>, a sociedade brasileira já havia superado a pré-cultura de massa, o que proporciona indissociabilidade entre informação e consumo, o que rompe com a antiga discussão sobre as fronteiras da literatura com o jornalismo. Amparados nesta afirmação, constatamos que a crônica, gênero híbrido, reconfigura-se na dinâmica da cultura de massa. Assim como não é possível dissociar informação/consumo na sociedade industrial ou pós-industrial, a crônica segue esta dinamicidade por estar intimamente ligada à notícia.

Cabe-nos, nesta ocasião, examinar como ocorre a relação entre informação/consumo em crônicas de “Terceiro Mundo”, tendo como ponto de partida a *angulação*. Esta, segundo Cremilda Medina (1978, p. 85), é a força que move a dinâmica da pauta na matéria jornalística. A mensagem, quando angulada no nível massa, depende do crescimento deste e, conseqüentemente, a empresa passa a se caracterizar com a indústria da informação. Ou seja, as informações não são completamente controladas por “grupos políticos e econômicos ligados à empresa”<sup>590</sup>, uma vez que há superposição do nível massa.

Gilmar de Carvalho, em crônicas de “Terceiro Mundo”, aborda aspectos que ficavam à margem da angulação do jornal. No jornal *O Povo*, por exemplo, predominavam notícias policiais, informações sobre política e economia. Entretanto, havia sensacionalismo em parte do que era noticiado, o que nos leva a inferir preferência do público leitor por este segmento informativo. O caderno *Fame*, por sua vez, tinha o seu público, ou seja, aquele que buscava se inteirar a respeito dos eventos sociais e do que ocorria no cotidiano de personalidades cearenses.

---

<sup>589</sup> MEDINA, 1978, p. 78.

<sup>590</sup> MEDINA, 1978, p. 87.

Entretanto, dispunha de um espaço para literatura, pintura e crítica em diversos temas. Isto nos demonstra que em ambas as partes do jornal a mensagem é angulada para o nível massa.

Ao examinarmos a cronística de Gilmar de Carvalho nesse contexto, observamos que o cronista capta não apenas um ponto, mas simultâneos fragmentos do cotidiano. De que forma isto ocorre? Ao escrever suas crônicas a partir de informações que circulam nos meios de comunicação, da movimentação no centro de Fortaleza e do que acontece na periferia da cidade, recria, artisticamente, situações, personagens e espaços. A composição das crônicas de Gilmar de Carvalho, neste sentido, destoa da angulação do jornal e de parte do caderno *Fame*. Os eventos não são simplesmente descritos ou narrados, uma vez que o cronista os examina e valora-os, proporcionando ao leitor abertura temática e reflexões sobre a pluralidade do cotidiano, o que aproxima a crônica de Gilmar de Carvalho do jornalismo cultural.

## 5 CONCLUSÃO

Na primeira seção desta Tese, examinamos conceitos-chave para o desenvolvimento de uma proposta metodológica em pesquisa de literatura comparada. A fundamentação teórica nos proporcionou rica discussão acerca de categorias básicas. Entretanto, à medida que a pesquisa avançava, houve necessidade de aprofundamento dos conceitos de *influência* e *tradição*, os quais nos levaram a apreender o universo textual e interpretativo de forma ampla. Discutimos ainda os conceitos de *complexidade*, *cultura* e *regional*, de modo que a parte teórica não ficasse desconectada dos textos literários, o que contribuiu com a efetivação de teoria e prática. Nesta etapa, valorizamos leituras que fizeram parte da formação acadêmica de Gilmar de Carvalho, tais como obras de Edgar Morin, Alfredo Bosi, Roland Barthes, T.S. Eliot, Gilberto Freyre e outros, as quais convergiram com a proposta desenvolvida nesta pesquisa.

Gilmar de Carvalho, ao discutir acerca de *tradição*, reafirma que é impossível haver obra de arte sem débito, por isso, há embates do velho com o novo, nos quais este último sai vencedor, mas sem se desvencilhar completamente da contribuição do seu predecessor, convergindo com o que Harold Bloom discute acerca do *daimon* (1991, p. 139). Ao examinarmos *Parabélum* sob esta perspectiva, observamos que o conceito de herói é questionado por Gilmar de Carvalho como recriação da figura clássica na literatura ocidental. O herói carvalhiano é o embate do conceito de heroicidade na literatura, na história e no cotidiano. Estas relações foram examinadas a partir de etapas da vida do herói em *Parabélum* e em *Macunaíma*, principalmente no que diz respeito ao nascimento e à vida adulta dos personagens.

Ainda na primeira seção, discutimos como *negação* e *ruptura* contribuíram para a ressignificação do conceito de *regional*. A proposta foi ampliada tendo como ponto de partida *dependência cultural* na América Latina, segundo discute Antonio Candido em “Literatura e Subdesenvolvimento”. Para este estudioso da cultura, a ampliação do conceito de regional ocorre a partir do momento em que, na ficção regionalista, os recursos naturais deixam de ser apenas ornamentais, como ocorria na ficção romântica, para “tomada de consciência” de subdesenvolvimento por parte dos intelectuais. Daí a necessidade destes de romperem com os modelos das metrópoles, principalmente, Portugal e Espanha.

À questão acima agregamos considerações acerca do regional na obra de Gilmar de Carvalho. Seu regionalismo é contemporâneo, como ele mesmo afirmou em entrevista, e o regional é a base de sua literatura. Para Gilmar de Carvalho, negar ou romper com o passado não é apagar as contribuições daqueles que o antecederam. Para ele, ser regional era ter

consciência da importância de suas raízes e saber recriar o contemporâneo. Em *Parabélum*, evidenciamos que o regional é recriado sem estereótipos. O personagem herói não reproduz o falar do nordestino matuto, mas se projeta a partir de figuras e situações que fazem parte da cultura popular, como Lampião e suas histórias. Gilmar de Carvalho também ampliou a discussão sobre o *regional* ao ressignificar o conceito de *cearensidade* na linguagem publicitária cearense, ao propor repensá-la cientificamente, observando como os referenciais de cultura poderiam ser recriados na dinâmica da publicidade e sabotar os formatos impostos pela indústria cultural. G.C afirmou que parte da estigmatização da cultura local, no cenário brasileiro, estava atribuída à falta de criatividade das empresas de publicidade; mas, por outro lado, houve enriquecimento dos focos regionais na publicidade brasileira.

Quanto à imposição da indústria cultural, examinamos a descaracterização do carnaval cearense ao adotar as novidades das escolas de samba cariocas, o que é visto por Gilmar de Carvalho como perda de identidade das festividades nordestinas, semelhante ao que foi discutido por Gilberto Freyre no *Manifesto Regionalista* (1926). Atualizamos esta questão ao discutirmos as influências externas que nos atingem, diariamente, através da internet, e do desafio de preservarmos o que é regional. Na continuidade da primeira seção, refletimos, de início, a respeito dos conceitos de *cultura e aculturação*, o que foi aprofundado na segunda parte da quarta seção, assim como os conceitos de *crônica e jornalismo cultural* foram ampliados na terceira.

A segunda seção foi desenvolvida a partir de documentos do Arquivo Pessoal de Gilmar. Através do que ele arquivou ao longo de sua existência, acompanhamos, em parte, sua formação leitora. A partir de textos extraídos de periódicos, tivemos acesso às suas preferências de leitura como, por exemplo, textos de críticos brasileiros e obras literárias. Isto nos revelou que, desde jovem, Gilmar de Carvalho foi um aficionado por jornais, mas também interessado por literatura e por outras áreas do conhecimento, o que expandiu seu universo crítico e ficcional. Uma das figuras mais marcantes de sua vida literária foi Clarice Lispector (1920-1977), desta consideramos as *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (2020) e *A Paixão Segundo G.H* (2020), as quais foram examinados paralelamente a textos de *Pluralia Tantum*, primeira publicação em livro de Gilmar de Carvalho, e junto às obras *A Náusea* (1989), *O ser e o Nada* (2015), de Jean-Paul Sartre (1905-1980), e *O conceito de angústia* (1844), de Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855).

Na mesma seção, discutimos simultaneamente os conceitos de *leitura* sob a perspectiva de Paulo Freire, em *Pedagogia da Autonomia* (1996), e o de *horizonte de expectativa*, segundo Hans Robert Jauss, em *A história da literatura como provocação literária* (1994), os quais nos

proporcionaram apreender que a construção de significados inclui experiências individuais e coletivas. O leitor, ao ter contato com uma obra literária, está suscetível a identificar-se com ela ou não. Exemplificamos, através da documentação pessoal de Gilmar de Carvalho, como isto ocorreu com o próprio escritor, quando este solicitou a Antônio Torres um texto para a apresentação de *Parabélum*.

Refletimos sobre as impressões de leitura do escritor baiano em relação à estrutura narrativa de *Parabélum* e à sua dificuldade de apreendê-la no contexto da ficção brasileira da década de 1970. Adicionamos à discussão o artigo “Ficção experimental” (1974), de Haroldo Bruno (1922-1984), publicado no Suplemento Literário d’*O Estado de S. Paulo*, que comenta acerca da estrutura narrativa de *Ninho de Cobras* (1973), de Ledo Ivo (1924-2012), *A Pedra do Reino* (1971), de Ariano Suassuna (1927-2014), *O Coronel e o Lobisomem* (1964), de José Cândido de Carvalho (1914-1989). Haroldo Bruno examina a crítica brasileira no jornal em meio a duas posições: de um lado, a que usava o termo “vanguarda” equivocadamente e, de outro, a crítica acadêmica e conservadora. Quanto ao papel do crítico, rememoramos o célebre ensaio “O ideal do crítico” (1994), de Machado de Assis (1839-1908), cujas ideias dialogam com a problemática em questão, ao destacar a necessidade de uma reforma na crítica literária.

Discorremos, ainda na segunda seção, sobre o gênero crônica, tendo como ponto de partida uma carta de Gilmar de Carvalho enviada ao jornalista Mário Pontes e a resposta deste que foi publicada como texto de apresentação da obra *Pluralia Tantum*. Através destes textos, constatamos que Gilmar de Carvalho se incomodava com a classificação dos gêneros literários, revelando-nos preferência por uma escrita mais livre. Deste modo, examinamos o conteúdo da mencionada carta paralelamente à crônica *Viajando por mar* (1971), de Clarice Lispector, na qual a escritora comenta, em nota, acerca de sua preocupação ao escrever neste gênero, pois temia que suas crônicas tivessem um tom pessoal. Tanto o texto de Gilmar de Carvalho, quanto o de Clarice Lispector, ensejaram a discussão sobre *autobiografia*. Esta etapa da pesquisa foi essencial para que comprovássemos um aspecto importante desta Tese: ruptura da cronística carvalhiana com o modelo tradicional de crônica, tanto no que diz respeito à extensão, quanto à diversidade temática.

Na terceira seção, antes de discutirmos sobre o gênero crônica, discorremos acerca de suas possíveis origens no jornalismo, na literatura e na história. Neste contexto, diferenciamos historiador, de cronista, aprofundando questões acerca do folhetinista e do jornalista a partir da crônica *O folhetinista* (1859), de Machado de Assis. Destacamos ainda contribuições de Gilmar de Carvalho a respeito do gênero, no ensaio “O Eterno e o Descartável” (2013), o que nos direcionou também a como examinar sua cronística no contexto dos periódicos nos quais foi

publicada. Discutimos ainda acerca das fronteiras entre jornalismo e literatura que contribuem com o caráter híbrido da crônica, uma vez que esta se configura na diversidade dos gêneros jornalísticos e literários. Rememoramos textos de teóricos brasileiros, como Afrânio Coutinho (1971), Eduardo Portella (1977), Antonio Candido (1992), Davi Arrigucci Júnior (1987) e Massaud Moisés (1983), que escreveram a respeito do assunto e comprovamos que não há uma teoria específica capaz de abarcar a complexidade da crônica, pois esta é um gênero maleável, cujas características também estão relacionadas à dinamicidade do cotidiano e da atualidade.

Na mesma seção, aprofundamos reflexões quanto à crônica, desta vez, sob a perspectiva do jornalismo cultural. Para isto, regressamos ao conceito de *cultura*, em várias faces, a fim de confirmar a heterogeneidade de jornalismo cultural. Esta discussão contribuiu para que examinássemos a crônica como indissociável da notícia diária. Averiguamos também que a crônica se modificou com o surgimento de novas tecnologias. A informação, ao ser difundida através de meios que a propagam mais rapidamente, tornou-se produto, adequando-se às expectativas do público que a consome. Conseqüentemente, essas mudanças alteraram a notícia e interferiram nas características da crônica contemporânea, o que nos impossibilita de classificá-la quanto ao tema e ao tratamento da crônica pelo cronista, critérios examinados por Luiz Beltrão e José Marques de Melo.

Examinamos ainda a inter-relação da crônica carvalhiana com os gêneros notícia, reportagem e como o cronista reflete acerca de temas e propõe ao leitor aprofundamento de questões culturais, observando-se mudanças nas festividades locais e no cotidiano fortalezense no contexto de cultura de massa. Isto nos permitiu afirmar que a crônica de Gilmar de Carvalho proporcionava ao leitor da coluna “Terceiro Mundo” reflexões acerca de informações publicadas no mesmo periódico para o qual escrevia, convergindo com proposta de jornalismo cultural.

Na continuidade da terceira seção, ressaltamos a redução da crônica carvalhiana devido às poucas linhas que lhe eram reservadas na coluna “Terceiro Mundo”, o que interpretamos como desinteresse do periódico em ceder maior espaço ao jornalismo cultural. Acerca da ausência de jornalismo cultural na contemporaneidade, examinamos o ensaio “José Julião: tempo e contexto” (2015), no qual Gilmar de Carvalho comenta sobre as mais remotas dificuldades do jornalismo cultural na imprensa cearense.

Quanto à composição da quarta seção, examinamos crônicas de *Queima de Arquivo* em duas etapas. Na primeira, foram selecionados textos de “Passado a limpo”, os quais nos possibilitaram examinar a *alusão*, mecanismo de intertextualidade, junto a textos jornalísticos publicados na *Gazeta de Notícias* em 1969. Isto confirmou nossa hipótese de que as crônicas

de Gilmar de Carvalho têm íntima relação com textos informativos e estes contribuem não somente com a composição de sua cronística, mas, principalmente, com o exercício interpretativo do leitor ativo, capaz de expandir a “constelação de textos”<sup>591</sup> através de seu *horizonte de expectativa* e de experiências pessoais. Deste modo, examinamos *A alusão* em temas políticos, sociais e culturais nas crônicas de “Passado a limpo”.

Na sequência, examinamos a *autotextualidade* em crônicas de “Passado a limpo”, textos de *Pluralia Tantum* e de *Parabélum*, uma vez que, durante a leitura da obra do escritor, há, aparentemente, repetição. Assim, identificamos menção direta e indireta de crônicas em obras posteriores de Gilmar de Carvalho. Nesta etapa, constatamos que a *autotextualidade* é um mecanismo de intertextualidade que contribui com intensificação temática e recriação de perfis de personagens na obra carvalhiana e não repetição despretensiosa.

Na subseção *Aspectos memorialísticos nas crônicas de “Passado a limpo”*, retomamos a questão da *autobiografia*, diferenciando-a de *memorialismo*. Enquanto neste, o narrador não se envolve individualmente nos acontecimentos, mas conduz o fio narrativo sob o aspecto da coletividade, na *autobiografia* há elevação do individual, no qual é firmada a questão da identidade do autor. Em crônicas de “Passado a limpo”, a memorialística foi examinada a partir de características da crônica como, por exemplo, o hibridismo do gênero que lhe permite transitar por outras áreas do saber, principalmente, história e jornalismo, o que contribui para sua indissociabilidade da atualidade e da memória coletiva. Outro critério para que interpretemos a crônica sob aspectos da memorialística é sua centralidade na ação e não no narrador, embora haja identificação entre este e o autor. Além disso, a temporalidade permite ao leitor, através de mecanismos de intertextualidade, rememorar e ressignificar eventos históricos, sociais, políticos, artísticos e culturais na crônica.

Na subseção *Temáticas do jornalismo cultural em “Passado a limpo”* destacamos a inovação no gênero por Gilmar de Carvalho, quando evidenciamos que o cronista deixa ao encargo do leitor aprofundamento de questões teóricas de diversas áreas do conhecimento ao introduzir reflexões, em suas crônicas, acerca de aspectos do cotidiano.

Na segunda parte da quarta seção, examinamos, em duas etapas, crônicas de “Terceiro Mundo”. Na primeira, refletimos acerca de fragmentos do cotidiano, crítica social e diversidade cultural, os quais nos revelaram interesse de Gilmar de Carvalho por questões que, ao olhar de uma pessoa desatenta, seriam consideradas irrelevantes. No entanto, o cronista não apenas as registra, mas as ressignifica, demonstrando-nos que estava atento aos eventos que lhe

---

<sup>591</sup> SAMOYVAULT, 2008, p. 50-51.

eram contemporâneos. Sua forma de fazer jornalismo era inclusiva e não se restringia às salas de redação. As crônicas de “Terceiro Mundo” foram escritas a partir de matéria viva, colhida nas ruas da cidade, em espaços públicos, onde havia movimentação de pessoas e/ou em locais mais restritos. Desta forma, constatamos que Gilmar de Carvalho observava atentamente a diversidade cultural de modo amplo, não somente nos espaços requintados, mas, sobretudo, em ambientes marginalizados e esquecidos, destacando também realidades sociais contraditórias. Verificamos estes aspectos paralelamente ao que era publicado no jornal *O Povo*, em 1978. Através deste conjunto de textos, reforçamos que o cronista se posicionava criticamente ao que circulava na imprensa naquele contexto. A exemplo, discutimos acerca dos concursos de beleza. Nesta etapa da pesquisa, destacamos ainda semelhanças entre Gilmar de Carvalho e João do Rio, uma vez que ambos saíram das salas de redação e *flanaram* pela cidade a fim de escrever sobre o cotidiano.

Na última parte da quarta seção, retornamos ao conceito de *cultura*, a fim de aprendê-lo no contexto de jornalismo cultural e de cultura de massa. Através das crônicas que foram examinadas, discutimos sobre *padronização*, *assimilação* e *aculturação*, categorias reflexivas que observam as formas de viver, pensar e agir. No entanto, Gilmar de Carvalho não descarta as contribuições destes processos, uma vez que fazem parte da dinâmica da cultura.

Na leitura e interpretação de crônicas de *Queima de Arquivo*, verificamos que os textos escritos por Gilmar de Carvalho refletem a respeito da conjuntura latino-americana e não somente do Brasil, uma vez que o “Terceiro Mundo”, apesar da mudança do termo para “Países em desenvolvimento” ou “Países emergentes”, esforça-se continuamente para se alinhar à economia de países desenvolvidos. Por outro lado, persistem a corrupção, má distribuição de renda, a precariedade no funcionamento do aparelho público entre outros.

Ao estabelecermos um paralelo entre esta Tese e nossa Dissertação de Mestrado, constatamos que foram aprofundadas questões relacionadas à literatura e ao jornalismo. Enquanto na Dissertação, restringimo-nos a examinar os gêneros *entrevista* e *notícia* na ficção de Gilmar de Carvalho de modo mais pontual, nesta Tese destacamos a notícia, a reportagem e a crônica mais detidamente, devido ao dinamismo do jornalismo cultural. Observamos ainda que a escrita carvalhiana é inseparável dos gêneros jornalísticos e isto contribui com a renovação de formas do romance e da crônica.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? *In*: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-73.
- ANDRADE, Fábio. O duplo embate intelectual de Haroldo Bruno. **Pernambuco**. n. 87, p. 4-5, maio 2013. Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco. Disponível em: [https://www.pernambucorevista.com.br/acervo/images/pdf/PE\\_87\\_web.pdf](https://www.pernambucorevista.com.br/acervo/images/pdf/PE_87_web.pdf). Acesso em: 31 ago. 2024.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Texto revisto por Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2004.
- APPLEBY, Rosalee M. **Florilégio Cristão**. Compilação. 20. ed. Rio de Janeiro: Junta de Educação Religiosa e Publicações, 1990.
- ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. Fragmentos sobre a crônica. *In*: ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. **Enigma e comentário**: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 51-66.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Estudos Históricos**. n. 28, p. 9-34, 1998. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2061/1200>. Acesso em: 6 jan. 2024.
- AUERBACH, Eric. Filologia da Literatura Mundial. *In*: ARRIGUCCI JUNIOR, Davi; TITAN JUNIOR, Samuel (org.). **Ensaio de literatura ocidental**: filologia e crítica. Tradução de Samuel Titan Junior e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2012. p. 357-373.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética em Dostoiévski**. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BARROSO, Parsifal. **O Cearense**. 2. ed. São Paulo: Escrituras Editora e Instituto Myra Eliane, 2017.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. *In*: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. Tradução de Mario Laranjeira. Revisão de tradução de Andréa Stahel M. da Silva. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57- 64. (Coleção Roland Barthes).
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 241-252. (Obras Escolhidas, 1).
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. **Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno**. Tradução de José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 9-34. (Coleção Os Pensadores, 48).

BÍBLIA. Português. **Bíblia de Estudo de Genebra**. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.

BILAC, Olavo. **Poesias Infantis**. Rio de Janeiro: Livraria Clássica de Francisco Alves, 1904.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Tradução de Artur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOND, F. Fraser. **Introdução ao jornalismo: uma análise do quarto poder em todas as suas formas**. Tradução de Cícero Sandroni. Tradução e revisão da 2. ed. de Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Agir, 1962.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

BRÄKLING, Kátia Lomba. **Sobre leitura e a formação de leitores: qual é a chave que se espera?** São Paulo: SFE: Fundação Vanzolini, 2004. Disponível em: [https://www.academia.edu/18094913/Sobre\\_leitura\\_e\\_a\\_formação\\_de\\_leitores\\_qual\\_é\\_a\\_chave\\_que\\_se\\_espera\\_](https://www.academia.edu/18094913/Sobre_leitura_e_a_formação_de_leitores_qual_é_a_chave_que_se_espera_). Acesso em: 2 ago. 2023.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. Desenvolvimento e subdesenvolvimento no Brasil. *In*: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **Agenda Brasileira: tema de uma sociedade em mudança**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 156-165. Disponível em: [https://www.bresserpereira.org.br/papers/2011/2011.Desenvolvimento\\_e\\_Subdesenvolvimentos\\_no\\_Brasil.pdf](https://www.bresserpereira.org.br/papers/2011/2011.Desenvolvimento_e_Subdesenvolvimentos_no_Brasil.pdf). Acesso em: 1 out. 2024.

BROCA, Brito. Crônica na Atualidade Literária Francesa. **O Estado de S. Paulo**, Suplemento Literário, 13 set. 1958. Disponível na Hemeroteca da Biblioteca Nacional: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30 abr. 2024.

BRUNEL, P.; PICHOS, C.; ROUSSEAU, A. M. **Que é literatura comparada?** Tradução de Célia Berrettini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Estudos, 115).

CAMPOS, Haroldo de. Ruptura dos gêneros na Literatura Latino-Americana. *In*: MORENO, César Fernández (org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva/UNESCO, 1979. p. 281-305.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. *In*: CANDIDO, Antonio. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 13-22.

CANDIDO, Antonio. Literatura como sistema. *In*: CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 14. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013. p. 25.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem (Caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*). **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.

CARMELO, Luís. Jornalismo cultural, uma panóptica do nosso tempo. **Comunicação, Cultura e Jornalismo Cultural**. Lisboa, p. 111-137, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.26619/978-989-9002-14-2.6>. Acesso em: 22 maio 2023.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios).

CARVALHAL, Tânia Franco. Intertextualidade: A migração de um conceito. *In*: CARVALHAL, Tânia Franco. **O próprio e o alheio**. Ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: UNISINOS, 2003. p. 69-87.

CARVALHO, Gilmar de. A tradição doce. *In*: CARVALHO, Gilmar de. **Artes da Tradição: mestres do povo**. Fotos de Francisco Sousa. Fortaleza: Expressão Gráfica/Laboratório de Oralidade UFC/UECE, 2005. p. 9-14.

CARVALHO, Gilmar de. Meu regionalismo é urbano e contemporâneo. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 28 ago. 1983. Caderno Gente.

CARVALHO, Gilmar de. Gilmar de Carvalho: quase uma expedição de resgate. Entrevista concedida a Floriano Martins. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, ano 5, n. 239, 24 maio 1987. Caderno Cultura.

CARVALHO, Gilmar de. **Parabélum**. Fortaleza: Gráfica Editorial Cearense, 1977.

CARVALHO, Gilmar de. **Parabélum**. 2. ed. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2011.

CARVALHO, Gilmar de. **Pluralia Tantum**. Fortaleza: Gráfica Editorial Cearense, 1973.

CARVALHO, Gilmar de. **Publicidade em Cordel: O mote do consumo**. São Paulo: Maltese, 1994.

CARVALHO, Gilmar de. **Queima de Arquivo**. 1. ed. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1983.

CARVALHO, Gilmar de. Urdidura. *In*: CARVALHO, Gilmar de. **Tramas da Cultura: comunicação e tradição**. Fortaleza: Museu do Ceará e Secretaria do Estado do Ceará, 2005. p. 5-9. (Coleção Outras Histórias, 29).

CASTRO, Lídia Barroso Gomes. **Literatura e jornalismo: entrevista e notícia em Parabélum**. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019.

COELHO, Teixeira. Outros olhares. *In*: LINDOSO, Felipe (org.). **Rumos [do] Jornalismo Cultural**. São Paulo: Summus, Itaú Cultural, 2007. p. 24-29.

CONY, Carlos Heitor. **O ato e o fato: crônicas políticas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

CORREIO DO CEARÁ, Fortaleza, 13 set. 1969.

COUTINHO, Afrânio. Ensaio e crônica. *In*: COUTINHO, Afrânio (dir.). **A literatura no Brasil**. v. 6. 2. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1971. p. 105-128.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. *In*: ELIOT, T.S. **Ensaaios**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

FARIA, Ernesto. **Dicionário Escolar Latino-Português**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1962.

FARO, José Salvador. Nem tudo que reluz é ouro: contribuição para uma reflexão teórica sobre o jornalismo cultural. **Comunicação & Sociedade**, v. 28, n. 46, p. 143-163, 2006.

FORD, Aníbal. El periodismo cultural: ¿un dispositivo discriminatorio? *In*: RIVERA, Jorge B. **El periodismo cultural**. Buenos Aires: Paidós, 2006. p. 178-180.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. São Paulo: Autores Associados; Cortez, 1989.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 35. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).

FREYRE, Gilberto Freire. **Manifesto Regionalista de 1926**. Ministério da Educação; Serviço de Documentação; Departamento de Imprensa Nacional: Rio de Janeiro, 1955. (Os Cadernos de Cultura).

GARCÍA, Ángeles. O espaço da cultura. *In*: LINDOSO, Felipe (org.). **Rumos [do] Jornalismo Cultural**. São Paulo: Summus, Itaú Cultural, 2007. p. 76-79.

GARCIA, Celina Fontenele. **A escrita frankenstein de Pedro Nava**. Fortaleza: EUFC, 1997.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Fortaleza, 3 e 4 ago. 1969.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Fortaleza, 10 e 11 ago. 1969.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Fortaleza, 22 ago. 1969.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Fortaleza, 9 set. 1969.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Fortaleza, 12 set. 1969.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Fortaleza, 15 e 16 set. 1969.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Fortaleza, 16 set. 1969.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Fortaleza, 19 set. 1969.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Fortaleza, 21 e 22 set. 1969.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Fortaleza, 23 set. 1969.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Fortaleza, 26 set. 1969.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Fortaleza, 30 set. 1969.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Fortaleza, 7 out. 1969.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Fortaleza, 10 out. 1969.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Fortaleza, 21 out. 1969.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Fortaleza, 24 out. 1969.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Fortaleza, 9 e 10 nov. 1969.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Fortaleza, 27 nov. 1969.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Fortaleza, 28 nov. 1969.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Fortaleza, 31 dez. 1969.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Fortaleza, 9 maio 1972.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GIRÃO, Raimundo. **Vocabulário Popular Cearense**. Introdução de Maria Silvana Militão de Alencar. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2007. (Clássicos Cearenses, 1).

GNISCI, Armando. A literatura mundial como futuro da literatura comparada. Tradução de Shirley de Souza Gomes Carreira. **Revista e-escrita**. Revista do Curso de Letras da UNIABEU Nilópolis, v. 1, n. 2, maio-ago. 2010. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/45534322\\_A\\_literatura\\_mundial\\_como\\_futuro\\_da\\_literatura\\_comparada](https://www.researchgate.net/publication/45534322_A_literatura_mundial_como_futuro_da_literatura_comparada). Acesso em: 12 abr. 2024.

GONZÁLEZ, Mario. **O Romance Picaresco**. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios).

GUIMARÃES, José Julião de Freitas. **José Julião**: a crônica das artes plásticas no Ceará, 1969-1978. Clara; Liliza; Paula e Raquel Guimarães (org.). Fortaleza: Expressão Gráfica, 2015.

HARPA CRISTÃ. Rio de Janeiro: CPAD, 2011.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação literária**. São Paulo: Ática, 1994.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. O conceito de literatura universal em Goethe. [Artigo exclusivo do site]. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-conceito-de-literatura-universal-em-goethe/>. Acesso em: 12 abr. 2024.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. **Conceito de angústia**: uma simples reflexão psicológico-demonstrativa direcionada ao problema dogmático do pecado hereditário de Vigilius Haufniensis. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2013. (Coleção Pensamento Humano).

KOTHE, Flávio R. **O herói**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2000. (Série Princípios).

KRISTEVA, Julia. A Palavra, o Diálogo e o Romance. *In*: KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. Revisão de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 61-90.

LAGE, Nilson. **Linguagem jornalística**. 7. ed. Ática: São Paulo, 2004.

LAMPIÃO, Rio de Janeiro, n. zero, abr. 1978.

LAMPIÃO, Rio de Janeiro, n. 6, nov. 1978.

LE GOFF, Jacques. **Os intelectuais na Idade Média**. Tradução de Margarida Sérvulo Correia. Revisão de Antônio Martinho. 2. ed. Lisboa: Gradiva, 1984. (Construir o Passado, 3).

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Jovita Maria Gerheim Noronha (org.). Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LE MOS, Saulo de Araújo. **Expectativas heroicas**: mito, história e leitura em *Parabélum*, de Gilmar de Carvalho. Fortaleza: Arte Visual, 2011.

LIMA, Alceu Amoroso. **O jornalismo como gênero literário**. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1960. (Ensaio, VIII).

LISPECTOR, Clarice. **A Paixão Segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

MACHADO DE ASSIS, J. M. O ideal do crítico. **Obra Completa**. v. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Textos literários em meio eletrônico. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/fs000158.pdf>. Acesso em: 5 ago. 2024.

MACHADO DE ASSIS, J. M. **Obra Completa**. v. 4. Aluizio Leite, Ana Lima Cecílio, Heloisa John e Rodrigo Lacerda (org.). São Paulo: Nova Aguilar, 2015.

MARTINS, Wilson. **A ideia Modernista**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras e Topbooks Editora e Distribuidora de Livros, 2002.

MEDINA, Cremilda de Araújo. **Notícia**: um produto à venda - jornalismo na sociedade urbana e industrial. São Paulo: Alfa-Ômega, 1978.

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

MELO, Isabelle Anchieta de. **Jornalismo Cultural**: pelo encontro da clareza do jornalismo com a densidade e complexidade da cultura. 2007. Disponível em: <https://www.bocc.ubi.pt>. Acesso em: 22 maio 2023.

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

MILLER, Stephen M.; HUBER, Robert V. **A Bíblia e sua história**: o surgimento e o impacto da Bíblia. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2006.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: prosa. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 1983.

MONEGAL, Emir Rodríguez. Tradição e Renovação. *In*: MORENO, César Fernández (org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva/UNESCO, 1979. p. 131-159.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaaios**. Tradução de Sérgio Milliet. 1. ed. Porto Alegre: Abril, 1972.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaaios**. Tradução de Sérgio Milliet. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Coleção Os Pensadores, 18).

MONTELLO, Josué. Um precursor: Manuel Antônio de Almeida. *In*: COUTINHO, Afrânio (dir.). **A Literatura no Brasil**. v. 2. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1955. p. 37-45.

MOREIRA CAMPOS, José Maria. **Porta de Academia**. Neuma Cavalcante (coord.). Isabel Gouveia Ferreira Lima (org. e notas). Fortaleza: Edições UFC, 2013.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita**: repensar a reforma, reformar o pensamento. Tradução de Eloá Jacobina. 17. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: o espírito do tempo. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1975.

MORIN, Edgar. **Os sete 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. rev. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2011.

NITRINI, Sandra. Um olhar sobre a literatura comparada no Brasil. **Cadernos do IEB**. v. 10. p. 12-58, 2021. Disponível em: <https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/215>. Acesso em: 20 mar. 2023.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**. História, Teoria e Crítica. São Paulo: EDUSP, 1997.

O POVO, Fortaleza, 2 fev. 1978.

O POVO, Fortaleza, 4 fev. 1978.

O POVO, Fortaleza, 8 fev. 1978.

O POVO, Fortaleza, 11 fev. 1978.

O POVO, Fortaleza, 20 fev. 1978.

O POVO, Fortaleza, 25 fev. 1978.

O POVO, Fortaleza, 4 mar. 1978.

O POVO, Fortaleza, 5 mar. 1978.

O POVO, Fortaleza, 8 abr. 1978.

O POVO, Fortaleza, 15 abr. 1978.

O POVO, Fortaleza, 22 abr. 1978.

O POVO, Fortaleza, 29 abr. 1978.

O POVO, Fortaleza, 6 maio 1978.

O POVO, Fortaleza, 13 maio 1978.

O POVO, Fortaleza, 20 maio 1978.

O POVO, Fortaleza, 27 maio 1978.

O POVO, Fortaleza, 3 jun. 1978.

PASTORIZA, Francisco Rodríguez. **Periodismo cultural**. Madrid: Síntesis, 2006.

PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2008. (Coleção comunicação).

PORTELLA, Eduardo. A cidade e a letra. *In*: PORTELLA, Eduardo. **Dimensões I: o livro e a perspectiva crítica literária**. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: INL, 1977. p. 81-87.

PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. São Paulo: Ática, 1986.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

RIVERA, Jorge B. **El periodismo cultural**. Buenos Aires: Paidós, 2006.

RIZZINI, Carlos. **O jornalismo antes da tipografia**. Companhia Editora Nacional: São Paulo, 1977.

ROMERO, Silvio. **Machado de Assis: Estudo Comparativo de Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert, 1897. p. 118-130.

SÁ, Jorge de. **A crônica**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987. (Série Princípios).

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. Revisão de Maria Letícia Guedes Alcofonado e Regina Salgado Campos. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARDUY, Severo. O Barroco e o Neobarroco. *In*: MORENO, César Fernández (org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva/UNESCO, 1979. p. 160-214.

SARTRE, Jean-Paul. **A Náusea**. 6. ed. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. (Coleção Grandes Romances).

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Apresentação e nota de Arlette Elkaïm-Sartre. Tradução de João Batista Kreuch. Petrópolis: Vozes, 2010. (Coleção Textos Filosóficos).

SARTRE, Jean-Paul. **O Ser e o Nada**: Ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução de Paulo Perdigo. 24. ed. Petrópolis: Vozes, 2015. (Coleção Pensamento Humano).

SCHWARZ, Roberto. Nacional por Subtração. *In*: SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 29-48.

SILVA, Odalice de Castro. Sainte-Beuve: um momento da crítica literária ou Sainte-Beuve duzentos anos. **Revista de Letras**. v. 1/2, n. 27, p. 33-39, 2005. Disponível em: [https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/17433/1/2005\\_art\\_ocsilva.pdf](https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/17433/1/2005_art_ocsilva.pdf). Acesso em: 16 abr. 2024.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história breve do jornalismo no Ocidente**. 2011. Disponível em: <https://www.bocc.ubi.pt/texts/sousa-jorge-pedro-uma-historia-breve-do-jornalismo-no-ocidente.pdf>. Acesso em: 3 jun. 2024.

THEVENET, Homero Alsina. Algunas acotaciones sobre *El País Cultural* de Montevideo. *In*: RIVERA, Jorge B. **El periodismo cultural**. Buenos Aires: Paidós, 2006. p. 170-173.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VENTURA, Zuenir. **1968**: o ano que não terminou. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

### **Periódicos consultados no Arquivo Pessoal de Gilmar de Carvalho**

CORREIO DO CEARÁ, Fortaleza, 13 set. 1969.

CORREIO DO CEARÁ, Fortaleza, 15 jul. 1977.

DIÁRIO DO NORDESTE, Fortaleza, 28 ago. 1983. Caderno Gente.

DIÁRIO DO NORDESTE, Fortaleza, 24 maio 1987. Caderno Cultura.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Fortaleza, domingo, 6, – segunda, 7 fev. 1972.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Fortaleza, 9 mar. 1972. Coluna Balaio.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 5 jun. 1971. Caderno B.

O ESTADO DE S. PAULO, São Paulo, 26 maio 1974. Suplemento Literário.

O ESTADO DE S. PAULO, São Paulo, 22 abr. 1979. Suplemento Cultural.

O POVO, Fortaleza, 8 maio 1977.

O POVO, Fortaleza, 19 jun. 1977.

O POVO, Fortaleza, 5 mar. 1978.

O POVO, Fortaleza, 29 out. 1984.

O POVO, Fortaleza, 19 out. 1987.

O POVO, Fortaleza, 7 jul. 2005. Caderno Vida & Arte.

TABLÓIDE TC, Fortaleza, 8 jul. 1977. Geléia Geral.

TRAÇADO, Fortaleza [1973].

ULTIMA HORA, Rio de Janeiro, 18 out. 1969.

### **Correspondência**

CARVALHO, Gilmar de. [**Correspondência**]. Destinatário: Mario Pontes. Fortaleza, 1971. 1 carta.

TORRES, Antônio. [**Correspondência**]. Destinatário: Gilmar de Carvalho. Rio de Janeiro, 1979. 1 carta.

## ANEXO A – GAZETA DE NOTÍCIAS

Gazeta de Notícias, Fortaleza, 9 mar. 1972. Coluna Balaio.

**LER CLARICE**

De hoje a dezenove de março a semana da bibliotecária. Não são apenas pessoas gentis que nos entregam livros nas bibliotecas, mas muito mais. Sobretudo pouco valorizadas e com mercado de trabalho muito escasso. Tudo isso depois de três anos de Universidade. Acontece, Aproveite essa semana pra ler. Você vai encontrar pouca coisa nova nas livrarias, a transa agora é vender livros didáticos, e vamos deixar os livreiros faturar. Afinal de contas a felicidade não se compra, mas dinheiro é muito bom.

É sempre tempo de ler ou releer Clarice Lispector. Alguns títulos: A Felicidade Clandestina, vamos começar pelo último. Contos, Sabiá, 18 cruzeiros. Alguns de A Leição Estrangeira, outros novos e todo- sensacionais, ou quase todos. Porque não vale a pena só falar de um por um, mas do todo.

Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres, da mulher que se preparou pra amar, exercício lento e diário de recomposição do de dentro. A mulher e o homem em sua dimensão maior. A Paixão Segundo GH. As iniciais numa mala de couro. GH e a mulher que comeu uma barata, a alma gelatinosa de uma barata, também no seu processo de vir a ser gente.

Lacos de Família, livro de contos. Vale a pena rotular? Algumas pessoas dizem que sim. E tome de gênero literário, e classificações que não dizem nada. Alguns dos mais belos trabalhos de Clarice, Uma Galinha.

A Cidade Sitiada e A Mulher que matou os peixes, mas não vamos mais dizer os preços pra você deixar de ser preguiçoso e pão duro.

Gilmar de Carvalho



ANEXO C - SUPLEMENTO LITERÁRIO O ESTADO DE S. PAULO

Suplemento literário O ESTADO DE S. PAULO

EXCÊNTRICAS EXPERIMENTAIS

digressões sobre o gosto, às vezes pecaminoso, pelo novo

MARCOLO BRUNO

Ninho de Colinas (Livaria José Olympio Editora, Rio, 1923) é uma novela escrita por um dos mais importantes poetas do Brasil...

Deveria, a esta referência não se situar sob o signo da experimentação, e no entanto seria demasiado reiterar a condição de obra que, subterfúgio e propósito declarados de novidade, inclina entre as mais representativas...

Uma novela, Ninho de Colinas, que apesar de sua aparência não é romanesca, é uma obra que se propõe necessária para estabelecer um diálogo com a tradição literária brasileira...

É uma novela, Ninho de Colinas, que apesar de sua aparência não é romanesca, é uma obra que se propõe necessária para estabelecer um diálogo com a tradição literária brasileira...

Se não quer constituir-se mais alienado quanto se acompanha o movimento literário a crítica terá que, no lado da renovação das obras...

As duas críticas A crítica brasileira — e referimo-nos ao que se fez em jornal e que ainda é — não manifestou uma preocupação dentro de limites estreitos. O que se fez, por um lado, e o que se fez para admitir como distintas...

A crítica, porém, não está interessada em determinar os limites de espaço e liberdade, antes do estudo da obra artística, antes do estudo da obra artística...

Outro, apesar de empregar no texto, um dos dois estilos próprios da realidade brasileira da obra da especificidade dos seus assuntos...



Sua visão: visão de novo

texto objetivo fechado, mediante certos efeitos formais remanece para si o conteúdo de abertura (Linhação, 1901) — esta crítica...

A primeira fundamentação do critério formal a percepção de que esse período e a experimentação como elemento de oposição à tradição, sem o elemento de continuidade, não seria suficiente...

A essa crítica lapidária, ou dactiloscópica, acrescenta, toda preparada em estrofa e importância da experimentação, em condições...

Se não quer constituir-se mais alienado quanto se acompanha o movimento literário a crítica terá que, no lado da renovação das obras...

A crítica, porém, não está interessada em determinar os limites de espaço e liberdade, antes do estudo da obra artística...

Outro, apesar de empregar no texto, um dos dois estilos próprios da realidade brasileira da obra da especificidade dos seus assuntos...

Outro, apesar de empregar no texto, um dos dois estilos próprios da realidade brasileira da obra da especificidade dos seus assuntos...



Leão (em modernidade) em experimentação.

Revolução e tradição As noções na literatura desnaturalizadas nos planos modernos, propõem desinteressadamente...

Se a forma não há além de este, é certo, não há em si mesma nenhuma novidade, e a novidade não há, que todo elemento que se chama forma...

Se não quer constituir-se mais alienado quanto se acompanha o movimento literário a crítica terá que, no lado da renovação das obras...

Se não quer constituir-se mais alienado quanto se acompanha o movimento literário a crítica terá que, no lado da renovação das obras...

A crítica, porém, não está interessada em determinar os limites de espaço e liberdade, antes do estudo da obra artística...

Outro, apesar de empregar no texto, um dos dois estilos próprios da realidade brasileira da obra da especificidade dos seus assuntos...

Outro, apesar de empregar no texto, um dos dois estilos próprios da realidade brasileira da obra da especificidade dos seus assuntos...



Castido de Carvalho: o tradicional

Aveia questão Em virtude dos indícios, talvez de muitas constatações de renovação, propõem desinteressadamente...

Se a forma não há além de este, é certo, não há em si mesma nenhuma novidade, e a novidade não há, que todo elemento que se chama forma...

Se não quer constituir-se mais alienado quanto se acompanha o movimento literário a crítica terá que, no lado da renovação das obras...

Se não quer constituir-se mais alienado quanto se acompanha o movimento literário a crítica terá que, no lado da renovação das obras...

A crítica, porém, não está interessada em determinar os limites de espaço e liberdade, antes do estudo da obra artística...

Outro, apesar de empregar no texto, um dos dois estilos próprios da realidade brasileira da obra da especificidade dos seus assuntos...

Outro, apesar de empregar no texto, um dos dois estilos próprios da realidade brasileira da obra da especificidade dos seus assuntos...

tu, em particular pelas condições econômicas e pela existência de "compromissos materiais". Essas críticas, contudo, de natureza mais "concretas" estruturadas no âmbito da análise do momento, não analisam o caráter de uma época, mas sim a situação da cultura em geral. Isso explica-se também no âmbito da análise da cultura em geral. Isso explica-se também no âmbito da análise da cultura em geral...

Exatidão de si mesmos Onde a crítica se volta para o passado e se volta para o futuro, não se volta para o presente. Isso explica-se também no âmbito da análise da cultura em geral. Isso explica-se também no âmbito da análise da cultura em geral...

Exatidão de si mesmos Onde a crítica se volta para o passado e se volta para o futuro, não se volta para o presente. Isso explica-se também no âmbito da análise da cultura em geral. Isso explica-se também no âmbito da análise da cultura em geral...

Exatidão de si mesmos Onde a crítica se volta para o passado e se volta para o futuro, não se volta para o presente. Isso explica-se também no âmbito da análise da cultura em geral. Isso explica-se também no âmbito da análise da cultura em geral...

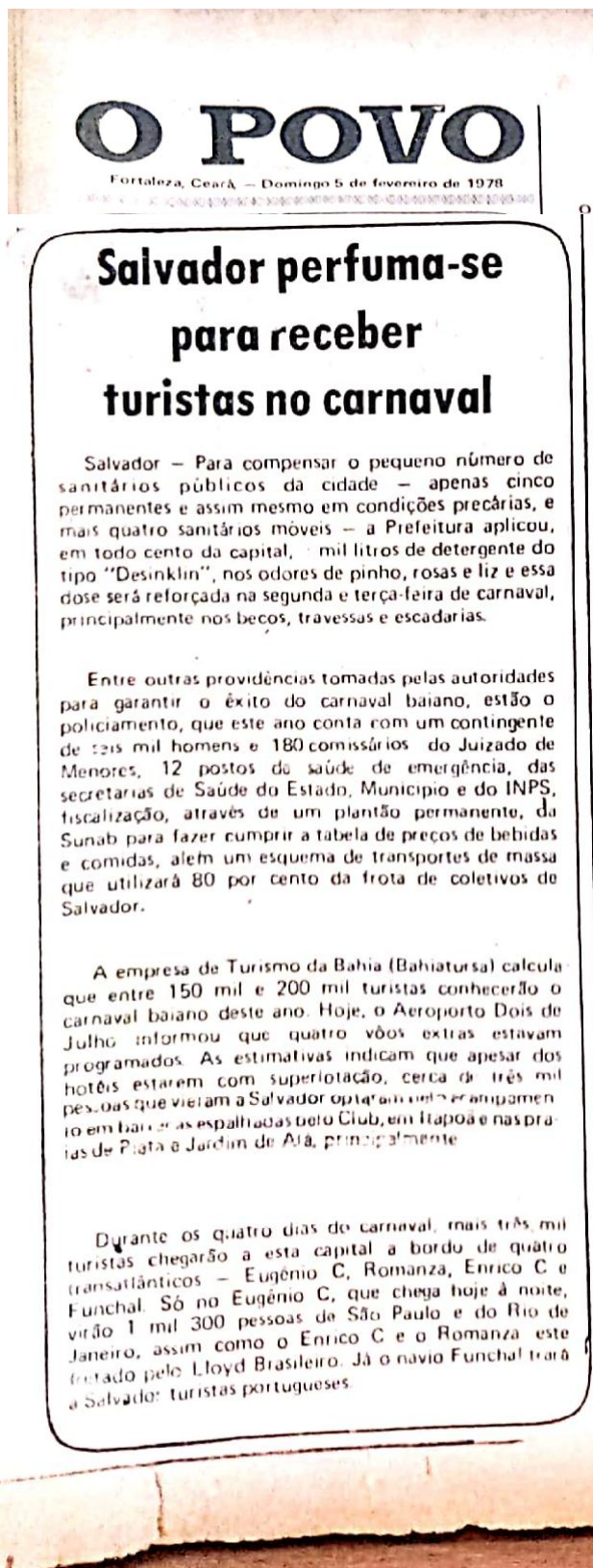
Exatidão de si mesmos Onde a crítica se volta para o passado e se volta para o futuro, não se volta para o presente. Isso explica-se também no âmbito da análise da cultura em geral. Isso explica-se também no âmbito da análise da cultura em geral...

Exatidão de si mesmos Onde a crítica se volta para o passado e se volta para o futuro, não se volta para o presente. Isso explica-se também no âmbito da análise da cultura em geral. Isso explica-se também no âmbito da análise da cultura em geral...

Exatidão de si mesmos Onde a crítica se volta para o passado e se volta para o futuro, não se volta para o presente. Isso explica-se também no âmbito da análise da cultura em geral. Isso explica-se também no âmbito da análise da cultura em geral...

Exatidão de si mesmos Onde a crítica se volta para o passado e se volta para o futuro, não se volta para o presente. Isso explica-se também no âmbito da análise da cultura em geral. Isso explica-se também no âmbito da análise da cultura em geral...

## ANEXO D – O POVO



# ANEXO E - O POVO

Fortaleza, Ceará, Brasil - Quarta-feira, 8 de fevereiro de 1978

O POVO

## O carnaval nos demais Estados

O Carnaval de Olinda confirmou as expectativas e conseguiu reunir durante os quatro dias uma grande multidão, integrada, inclusive, por muitos visitantes que, não encontrando na capital como brincar, recorreram à cidade vizinha onde a liberdade total proporcionou um dos melhores carnavais.

Sem cordão de isolamento, nem passarela, nem juri, as agremiações percorreram as ruas estreitas arrastando um público, animado, mas ordenado.

O Carnaval olindense continuou, ontem de manhã, com a tradicional troca "Bacalhau na Vara" que há mais de 30 anos vai do alto do Sã e desce para a ladeira da cidade, arrasta os foliões pelas ruas até às 12 horas quando acontece uma bacalhoad onde todos comem a bebem por cento dos patrocinadores.

A "Bacalhau na Vara" tem como característica a ausência total de qualquer estrutura das demais trocas carnavalescas - não tem fantasias, nem música oficial - sendo seu estandarte um bacalhau empalado num pedaço de madeira enfeitado com cobras e tomates que não chegam ao fim.

A tonica maior do Carnaval de Olinda, esse ano, foi a tranquilidade que reinou em todas as áreas da cidade deixando as autoridades admiradas.

As ocorrências registradas no pronto-socorro municipal foram todas sem gravidade, generalizando-se em ferimentos causados em brigas durante os desfiles ou em excesso de bebida. Não houve uma morte durante o Carnaval olindense. Somente o delegado, Sr. José Durval Campelo, saiu prejudicado, pois, perdeu todos os documentos durante o desfile da Troca Promissora dos Quatro Cantos, e até ontem à tarde não conseguiu recuperá-los.

O Carnaval Participação como é chamado em Olinda mais uma vez realizou o título.

O momento de maior aglomeração popular ocorreram com a passagem das trocas "Homem da Meia Noite", de sábado para domingo, "Elefante", na tarde de domingo, "Pitombaia dos Quatro Cantos" na segunda-feira e finalmente, na tarde de ontem quando todas as agremiações voltaram às ruas.

### DECEPÇÃO NO RECIFE

Apesar de o público ter lotado todos os 3.500 lugares das arquibancadas, os 500 cadeiras numeradas, os camarotes colocados para convidados e, ao longo de toda a avenida, Dantas Barreto uma multidão de mais de quatro mil pessoas ter se instalado no chão, em cima de automóveis e de caixotes para aplaudir suas agremiações, o desfile na passarela este ano, foi uma grande decepção para todos. E isso ocorreu até mesmo na segunda-feira, o dia nobre do carnaval pernambucano, quando se apresentaram blocos e clubes de frevo, maracatus e escolas de samba de primeira categoria. Na rua, com exceção dos bailes populares realizados no Pátio de São Pedro, na praça da Independência e na praça de São Viegas, onde de sábado até ontem quatro orquestras de frevo promissoras uma verdadeira festa em plena avenida principal, não se viu a animação dos anos anteriores. E um dos motivos da não participação do povo nos festejos de rua foi a reforma de rua Nova e a interdição da rua da Imperatriz.

Locais tradicionais por onde os foliões costumavam acompanhar suas agremiações, quando elas abandonaram a passarela depois dos desfiles.

### POUCA ANIMAÇÃO

E os blocos e clubes de frevo, assim como as escolas de samba de terceira categoria, é que conseguiram fazer um carnaval um pouco mais animado na avenida Conde da Boa Vista, durante o dia, onde se apresentaram diante de um único palanque, de comando julgadora - misturados com o povo que realmente brinca, descontraindo-se. A única escola de samba de primeira categoria - "Grande do Samba", que desfilou na segunda-feira, conseguiu provar, finalmente, que as fórmulas importadas, em termos de carnaval, não dão certo. Sem qualquer oportunidade, em termos de carnaval, não deu certo. Sem qualquer oportunidade, em termos de carnaval, não deu certo. Sem qualquer oportunidade, em termos de carnaval, não deu certo.

### FALTA DE IMAGINAÇÃO

Com o ano de "E o Vento Levou", "Gitanes", é exceção de uma figurante, vestida à Vivese Leigh, não apresentou nenhuma coisa nem figurante "que lembrou a história do filme. Os motivos das fantasias eram tanto e, aliado à falta de imaginação e pobreza da agremiação, fazem lembrar uma escola que não merece estar classificada nem em terceira categoria. Numa ocasião do Carnaval do Rio, as escolas de samba vêm insistindo, desde alguns anos, em se impor no Carnaval reflexo

como uma grande atração. Mas os desfiles promovem e demonstram que isto não acontece. Até às 17 horas de ontem, o Instituto Médico Legal havia registrado a morte de 44 pessoas durante o Carnaval, um número menor que no ano passado quando o saldo foi de 45 mortes. A maioria dos casos fatais foi provocado por acidentes de trânsito, na cidade, nas estradas, o plantão rodoviário informou que houve apenas um acidente, sem vítimas, em Pontinha, no município do Cabo. Nas ruas do centro, onde alguns carros excessivos por causa do trânsito não houve muita violência. Segundo informações da delegacia de plantão foram registrados muitos casos de embriaguez e desordem, mas sem consequências graves.

### ANIMAÇÃO EM SALVADOR

Ao contrário do ano passado, quando a chuva forte que caiu na segunda-feira reduziu bastante o ânimo dos foliões, Salvador voltou a ter este ano um dos mais animados carnavais de sua história com movimentação intensa em todos os pontos da cidade de blocos, cordões e trios elétricos, além das tradicionais "Mudanças do Garcia e de Platforma" e a "Lavagem da Escadaria do Barreiro", realizada anualmente por artistas intelectuais e travestis nas escadarias do antigo Palácio dos Desportos.

Num processo que vem se solidificando a cada ano o Carnaval de rua da Bahia teve início desde quarta-feira com o desfile de Rei Momo e ganhou corpo na noite de sexta-feira com a saída dos primeiros blocos. Mas foi ontem, principalmente na praça Castro Alves, completamente lotada por milhares de pessoas, que houve o ponto alto da festa, quando os foliões dando adeus ao Carnaval de 78 se entregaram completamente a folia.

Normalmente os trios elétricos da Bahia, independentemente de títulos conseguidos, aos primeiros anos, movimentam uma grande massa de pessoas e conduzi-las pelas ruas durante bastante tempo. Este ano, no entanto, o trio elétrico de Dado e Osmar, acompanhado por Armandinho Macedo, Ari, Alberto e Moraes Moreira, além de outros músicos baianos foi quem conseguiu realmente mobilizar o maior número de foliões, principalmente quando era tocada a música "Pombo Corrente", de Moraes Moreira.

Até as primeiras horas da manhã de sábado, quando o movimento ainda não era dos maiores, o fluxo de pessoas nas imediações da praça Castro Alves, Rua Chile e Avenida Sete de Setembro, os maiores pontos de concentração do Carnaval da Bahia, era mais de passageiro. Porém, quando o Trio de Dado e Osmar subiu a ladeira da Montanha tocando a toda força foi que a animação realmente tomou conta da cidade.

Muitas vezes, quando paravam para descansar o aglomerado de pessoas não largava o Trio um só instante, mesmo quando outros trios ou blocos passavam pela sua frente. Muitas pessoas que acompanharam o Trio de sábado a terça-feira chegaram a dizer: "com Armandinho, Moraes e Dado e Osmar, chega a ser uma covardia. Não há quem ganhe deles".

### MAIOR LIBERDADE

Este ano também, a Bahiana - órgão de turismo do Estado preocupado com as consequências que a severidade imposta em 1977 para desfiles de blocos e trios elétricos pudesse trazer, deu maior liberdade aos desfilantes, exigindo, no entanto, dos seus filiados a passagem no palanque armado - Campo Grande.

No ano passado, em função da centralização no Campo Grande, houve um esvaziamento de pontos tradicionais de animação, como a praça Castro Alves, rua Chile e outras. Este ano, porém, apesar da manutenção do palanque no Campo Grande, os blocos seguiram sempre até à Praça de São Francisco - Babalorá e a folia esteve em grande dimensão em todos os locais da cidade e nem mesmo o alto preço das bebidas e comidas reduziu a animação.

A cerveja, tabelada em Cr\$ 13 pela Sunal para os festejos carnavalescos era cobrada a Cr\$ 15 e até Cr\$ 16 em alguns lugares, sem nenhuma fiscalização. Até a cerveja em lata, chegou a ser cobrada ao mesmo preço.

Todavia, se o Carnaval nas ruas centrais foi dos mais animados, os bairros de Salvador como Liberdade, Uruguaçu, Garcia Parambur dentro outros, que tradicionalmente conseguem muita animação foi bastante fraco.

Na Liberdade, o comitê de organização do Carnaval da Bahia instalou alguns trios elétricos fixos mas nem assim a permanência no bairro, preferindo muito mais animação das ruas centrais. Os bairros de Uruguaçu e de Parambur também não conseguiram muita mobilização de pessoas e a folia maior ficou por conta de grupos em blocos improvisados com bateria de lata ou tambores de bumburê.

Porém, mesmo o centro da cidade ainda fervia, ontem a tarde milhares de pessoas já retornavam através do Ferry Boat da Ilha de Itaparica e de municípios do Recôncavo. A rodovia de rua teve também um grande fluxo de pessoas, assim como o re-

portório e Companhia de Navegação Baiana, mas esperase para hoje, um maior movimento.

### SEM GRAÇA EM BELO HORIZONTE

Com o protesto da principal escola de samba do município que se recusou a desfilar e desdenhou até mesmo a verba que a Prefeitura colocou a sua disposição e com o boicote de outra escola do mesmo grupo, que insistiu em atacar-se proposadamente, para tirar o brilho do desfile, terminou neste capital, mais um Carnaval sem graça, com o povo ausente das ruas e presente apenas no "Baile do Povo", realizado no antigo campo do Atlético com entrada franca e policiamento ostensivo para evitar abusos de foliões mais exaltados.

O Carnaval de Belo Horizonte, no qual a Secretaria de Turismo investiu pouco menos de Cr\$1 milhão, terminou oficialmente com o desfile dos blocos carcerais e das escolas de samba pela avenida Afonso Pena, sem vencedores, porque a apuração dos votos só se fará quinta-feira. A tradicional campeã, Escola de Samba Cidade Jardim não será premiada por que recusou a verba oficial e a honra do desfile. A outra favorita, Unidos dos Guarani, protestando pela derrota de ano passado, desfilou este ano, mas declarou antecipadamente que o fazia "hors concours", razão pela qual não será premiada por recusar a laurea.

O "Baile do Povo" que no ano passado foi realizado num tablado armado diante do Terminal Rodoviário, este ano foi transferido para o antigo campo do Atlético, fechado, mas com entrada franca sob o patrocínio da lotaria mineira. Foliões mais expansivos, porém, foram controlados pela Polícia Militar que os vigiava durante toda a madrugada, prevenindo excessos e violências. Outro baile popular foi realizado no teatro Francisco Nunes, no interior do Parque Municipal.

### LAMPADÁRIOS COLORIDOS

Em Ouro Preto os lampadários coloridos que cercam o Zé e o tema da decoração que a Secretaria de Turismo desta cidade executou na praça Trinta e seis e nas ruas centrais da velha capital de Minas, segundo projeto dos pintores George Washington e Ney Almeida.

As lanternas foram confeccionadas com balaios de vara de bambu e papel colorido e espalhados sobre os casarões e em oito postes fixados na praça. A noite, todas foram iluminadas com vilas azuis, iguais as dos lacaios. Os desfiles das escolas de samba de maior porte e dos blocos carnavalescos foi reunido a Comissão Julgadora, diante de um palanque onde se realizou o carnaval de 78.

Fundado há 120 anos pelos lacaios do antigo Palácio dos Governadores da Província de Minas que o substituíram no Rio estabelecido na Praça 151, o Zé Pereira do Clube dos Lacaios um desfile de seis alas de homens vestidos de fraques pretos e cartolas que tocam o ritmo cadenciado em tambores, marcado por seis grandes zabumbas.

Os lacaios são precedidos por um abra-las formado de demônios vermelhos, macarados e dois bonecos gigantes: o baiano, os dois representando a união Brasil-Portugal. O grupo é cercado de lanternas coloridas e, na frente segue o estandarte do clube e os clarinetistas, que tocam o tema do carnaval brasileiro.

### FALTOU A CERVEJA EM NATAL

Nas ruas e esplanada absoluta de descontração, nos bares a total falta de cervejas, clubes, a única exceção, no entanto, foi a animação. É a isto que está resumido o carnaval de Natal, que foi oficialmente aberto com a passagem do Governo da cidade, que foi Rei Momo e a Rainha do Carnaval.

Até ontem o ambiente era absolutamente normal em toda a cidade e a única movimentação que chama a atenção em toda a cidade é a presença de grandes partes de população na compra de passagem, fugindo para o interior e praças. Na Avenida Desoulier, comum era a presença de alguns operários acabando o cenário cordões de luzes sobre o palanque.

Um total de 12 escolas de samba participaram este ano do desfile oficial, concorrendo a premiação que vale Cr\$ 1 mil a Cr\$ 14 mil. Elas reuniram cerca de 3.600 foliões. Os blocos de Cr\$ 1 mil a Cr\$ 14 mil, com um total de 1.500 foliões, tiveram um total de alguns deles, sobram apenas três, terão 600 participantes.

### SAMBA NAS RUAS DE PORTO ALEGRE

Com a mesma decoração do ano passado para a repetição de

ENGENHARIA S.A. Projetos, Estudos, Execução



## ANEXO G – GAZETA DE NOTÍCIAS

quinta-feira, 30 de outubro de 1969

GAZETA DE NOTÍCIAS

GAZETA DE NOTÍCIAS

### PIRAMBU

Os moradores do Pirambu voltam a atrair as atenções do público fortalezense com a campanha em favor da construção do lar da criança abandonada, idealizada pelo titular da paróquia do bairro e que já conta com o apoio de várias instituições, inclusive de um grupo de universitários.

A campanha destina-se a proteger as crianças do bairro que conta com quase 60 mil habitantes, uma população formada com base no êxodo rural, constituída, em sua maioria, de famílias pobres, cujos membros não dispõem de habilitação para o exercício de profissões definidas, limitando-se a perambular na área do sub-emprego e dos biscates.

Segundo levantamento feito pela paróquia do Pirambu, por Intermédio de seus organismos assistenciais, grande parte das crianças do bairro passa o dia pela cidade fazendo pequenos serviços, ou mesmo iniciando-se nos caminhos da marginalidade e, à noite, voltam ao

Pirambu para dormir em qualquer canto da rua.

A campanha, além de amparar a criança abandonada deve ter o objetivo — não declarado por seus idealizadores — de reacender no público cearense a preocupação pelas condições de vida dos residentes naquela faixa da cidade, relembrando, inclusive, uma marcha feita em 1963 ao Palácio do Governo e à sede da Arquidiocese de Fortaleza com a finalidade de solicitar providências das autoridades.

O movimento deve ter o apoio de toda a população fortalezense e, também, servir como uma oportunidade para examinar os motivos do surgimento de um centro como o Pirambu — que não é o único da cidade — e perceber que atitudes devem ser tomadas para impedir que grandes contingentes populacionais sejam obrigados a formar outros aglomerados urbanos de características semelhantes às do Pirambu.

## ANEXO H - GAZETA DE NOTÍCIAS

domingo, 3 de Segunda-Feira, 4 de agosto de 1969

GAZETA DE NOTÍCIAS

PÁGINA 9

## GAZETA DE NOTÍCIAS

## EDUCAÇÃO SEM PLANOS

ADÍSIA SÁ

Teria o diretor do Departamento de Ensino do Segundo Grau declarado a um jornal fortalezense que o Governo não tem condições de realizar concurso para professor do ensino Médio. E não tem condições à falta de dinheiro e mais, que concurso não seria necessário, pois a carência de professor está nas cadeiras técnico-científicas e para estas não existe pessoal habilitado.

Não entramos no mérito da questão, no momento. O que nos interessa e importa é a existência de um documento, a Lei 9184, de 4 de novembro de 1968, determinando a realização de concurso, marcando, inclusive, o período para a sua concretização. Documento inútil, pelo visto, pois que não foi cumprido, como era de se esperar.

O Governo ou agiu precipitadamente, não examinando todos os ângulos do problema, ou não teve outro objetivo que não o de tentar acalmar os contratados, à época em movimento paredista.

De uma maneira ou de outra, pecou o Governo pela ausência de uma assessoria ou então, de uma política administrativa digna de um Estado que tenha a Educação em alto apêço.

Resultado: existe um ceticismo no meio dos jovens pretendentes ao magistério quanto à ação do Governo no campo da Educação. Vocações estão sendo frustradas e muitos talentos despercebidos, isto sem falarmos na revolta sentida de todos aqueles que no ensino viam a sua realização humana e profissional.

A desculpa ou justificativa do prof. Fernandes Bastos reside no fato de as cadeiras mais necessárias ao ensino oficial serem justamente aquelas minis-

tradas por pessoas sem habilitação, portanto sem condições de fazerem concurso. A verdade está pela metade: se bem que os colégios do Governo precisem de mestres em Física, Química e Ecologia, também carecem de professores de outras matérias e dezenas deles estão à espera de concurso. De qualquer maneira o Governo, concluímos mais uma vez, agiu desorientadamente quando expediu o documento já citado.

Para completar a triste odisséia deste Governo, na área de Educação, está ainda na declaração do diretor do DESEGRAU, ao afirmar que o prédio onde funciona a Secretaria seria recuperado e para lá transferido o Instituto de Educação.

Ora, teria o prof. Fernandes Bastos isolado em seu próprio nome ou seria porta voz do Governo? de uma maneira ou de outra a fala desta autoridade é um atestado da desorganização administrativa do Governo, no setor de Educação.

O ex-Anacleto de Queiroz, por mais que o Governo Federal venha a gastar em sua recuperação e ampliação, não comportará o Instituto. E o Instituto seria ocupado pela Secretaria de Educação. Duas vergonhas juntas: o Estado toma conta do que pertencia à União e usurpa um estabelecimento escolar, dêle fazendo repartição pública, porque não tem dinheiro para pagar um prédio para sua Secretaria de Educação. E milhares de jovens cearenses, mais uma vez, ficarão sem uma oportunidade de estudar, porque o Estado ocupa suas escolas.

Decididamente este Governo vai mal, no campo da Educação.

## ANEXO I - GAZETA DE NOTÍCIAS

seza, Domingo 10 e Segunda-feira 11, de Agosto de 1969

GAZETA DE NOTÍCIAS

PÁGINA 5

## O CEARÁ E A EDUCAÇÃO

ADÍSIA SÃ

O que agita os meios educacionais do Brasil é a certeza de estarmos financiando os alicerces para a década de Educação.

Ou o País tem a humildade de rever tudo o que já fez ou pretendia fazer, elaborando as suas metas para os dez próximos anos, ou será estrangulado pela força avassaladora das exigências culturais das novas gerações.

Felizmente os homens que fazem o Brasil, no campo educacional, estão atentos às implicações futuras, encarando fria e realisticamente a realidade e as necessidades brasileiras, reformulando aquilo que está superado e criando medidas outras indispensáveis ao equilíbrio pedagógico do País.

E o Ceará, o que já tem feito, neste sentido?

Sem condições de pagar um prédio, ocupa um estabelecimento escolar, fazendo dele repartição pública.

Sem dinheiro para saldar seus compromissos para com o proprietário da casa onde funciona o Conselho Estadual de Educação, é forçado a entrar em "entendimentos" visando a impedir o despejo, já proposto.

Sem planos, afirma que vai, mais uma vez, ocupar outro estabelecimento de ensino, — no caso o Centro Educacional, e montar a Secretaria de Educação, na 13 de Maio.

Sem verba, deixa que a iniciativa do 2.º Grau de levar a efeito uma Semana Pedagógica, dos colégios oficiais, praticamente fracasse à falta de dinheiro até mesmo para imprimir cartazes de propaganda.

Sem um órgão devidamente aparelhado, deixa que precioso material

escolar fique imprestável nos cantos e corredores dos colégios, sem reparos e consertos necessários.

Sem pagar seus professores em dia, obriga-os a múltiplas e diferentes atividades fora do magistério, deles tirando todo elan e dedicação, indispensáveis à tarefa social que têm sob sua responsabilidade.

Sem oferecer estímulo algum a seus professores, mata todo seu entusiasmo, fator criador por excelência, levando os mestres cearenses a rotinas irritantes e repetições ridículas e superadas.

Sem uma remuneração condigna, não conta com uma equipe de educadores planejando as metas educacionais para o Estado, nem possui, ao menos, grupos de trabalho funcionando normalmente, elaborando sugestões e traçando diretrizes para o ensino no Ceará.

Sem condições morais (pelos motivos já expostos) não pode falar em implantação de uma TV educativa, veículo de fundamental importância ao tempo em que vivemos, de pressão e comunicação de massa.

O Ceará, pelo seu Governo, precisa acordar para as graves responsabilidades que assume, mesmo sem querer, neste instante histórico em que o Brasil toma fôlego para enfrentar a década da Educação. Os números, a estatística, a realidade, são cruéis e a omissão do Governo no encarar e solucionar os problemas de ensino e de instrução, será, não um pecado — que não existe mais — mas um crime, se não julgado pela Justiça, pela crítica dos homens, sim.

## ANEXO J – GAZETA DE NOTÍCIAS

ALEZIA, DOMINGO, 21 E 22-FEIRA, 22 DE SETEMBRO DE 1969

GAZETA DE NOTÍCIAS

PÁGINA 9

## O ESTADO E O ANALFABETISMO

ADÍSIA SÁ

O Governo está cumprindo um programa de aniversário. No campo da Educação, não fossem as novas instalações da Faculdade de Filosofia e tudo passaria em brancas nuvens. Nem mesmo foram pagos os alugueis do prédio onde funciona o Conselho Estadual de Educação, nem transferida a Secretaria, ocupante grosseira de um estabelecimento de nível médio.

E fala-se que ou o Brasil entra na década da Educação ou cada vez mais ficará marginalizado, penetrando no ano dois mil absolutamente despreparado para o novo mundo da ciência e da tecnologia.

Os quadros estatísticos chegam a impressionar e a inquietar os mais insensíveis: o Censo Escolar de 1964 (está no diagnóstico publicado pelo Ministério do Planejamento), revelou que parcelas ponderáveis do corpo docente brasileiro não possuem sequer curso primário completo e que o baixo rendimento do ensino primário comum do País está intimamente ligado, entre outras coisas, ao nível qualitativo dos professores.

Quanto ao Ceará, o problema assume características chocantes — de uma população de 3.840.000, 607.000 estão na idade escolarizável, isto é, de 12 a 18 anos. Dêsses, estão escolarizados apenas 87.000, dando um número aproximado de 520.000 sem escolas. Esses dados são do ano passado e estão na Sinopse do Ensino Médio, publicada pelo Departamento de Estudos e Pesquisas da Secretaria de Educação.

Ante a constatação de tal realidade, o que se deveria esperar do Governo, do Estado? Evidentemente que uma

oferta maior de salas de aulas, com consequente aproveitamento do professorado primário saído das escolas especializadas. Isto, infelizmente, não acontece.

Enquanto 520.000 adolescentes esperam por escolas, enquanto só o Centro Educacional, mantido pelo Governo, formará este ano 600 normalistas, o Governador vem de baixar decreto, o de n.º 9.007, proibindo a contratação de professores para o ensino primário, a não ser que surjam vagas resultantes de rescisão de contratos firmados nos três últimos anos.

Isto vale dizer que o Governo não pretende ampliar o número de escolas primárias, não apenas na capital como no interior. Isto vale dizer que na pauta das comemorações aniversárias do Governo Plácido Castelo, a Educação também não teve vez, como não vem tendo noutras oportunidades.

O Ceará ainda não cuidou da Educação, nem dando à sua Pasta uma organização administrativa necessária a uma repartição pública que se preze, nem planejando as atividades pedagógicas — desde o corpo docente, à autonomia dos colégios oficiais.

Mas, vamos parar por aqui, pois hoje o que nos move é uma incontida revolta, um protesto dolorido de uma educadora que constata a alienação absoluta do Governo no campo da Educação. E o maior atestado deste descuido, deste desleixo, desta omissão, está no decreto de n.º 9007, decididamente levando centenas de professoras à inércia e com elas milhares de crianças e jovens, analfabetos por obra e graça de um homem bom, mas de um inexpressivo Governo.



# ANEXO L - ANÚNCIOS

**Alan Cosmo Jóias**  
COMPRAMOS - OURO - CAUTELAS - BRILHANTES  
COBRIMOS QUALQUER OFERTA AVALIAÇÃO GRÁTIS  
DIARIAMENTE DAS 8 HS AS 18 HS  
TRAB. NOS SÁBADOS  
RUA DO ROSÁRIO, 77 - ED. CMTÉ. VITAL ROLIM 13º  
ANDAR 511303 - FONE: 231.8709

**Ouro Tob**  
Compro qualquer tipo de  
Ouro Velho ou quebrado;  
Cautelas da Caixa Econômica.  
Avaliação Grátis.  
Não fechamos para o Almoço  
Rua General Samouh, 658 - Alts sala 1

**Ouro-Ouro**  
OURO MEL LTDA.  
Compro qualquer tipo de  
Ouro Velho ou quebrado;  
Cautelas da Caixa Econômica  
Avaliação Grátis  
Não fechamos para o almoço  
RUA GUILHERME ROCHA, 233  
8º AND. - SALA 805 - ED. JALCY  
(AO LADO DO CUBO WALTON)

**COMPRASE OURO**  
**JOCE JOIAS Ltda**  
NÃO DEIXE DE CONSULTAR Nossos PREÇOS  
COMPRAMOS QUALQUER TIPO DE OURO  
VELHO OU QUEBRADO  
CAUTELAS OU BRILHANTES  
COBRIMOS QUALQUER OFERTA  
AVALIAÇÃO GRÁTIS (APROVEITE)  
Rua Pedro Borges, 30 Ed. C. Rolim, 7º And. - 5706

**ALAN COSMO JOIAS**  
OURO - Compro qualquer pedregal  
de ouro quebrado ou inteiro  
Bulgaria de Ouro, Brilhantes, Cautelas de Ca-  
ixa Econômica, Moedas, Travas,  
Rua do Rosário, 77 - Ed. Cmté. Vital Rolim,  
11º Andar Sala 1101  
Diariamente das 8 hs. às 18 hs  
Cobrimos Qualquer Oferta  
FONE: 231.8709  
Trabalhamos aos Sábados - Não, feriado

**OURO - OURO - OURO**  
OURO - OURO - OURO  
Transforme este papel em dinheiro  
vivo. Estamos comprando qualquer  
pedregal de ouro quebrado ou inteiro,  
relógio e moeda, dente de ouro,  
cautelas da Caixa Econômica mesmo  
vendido.  
Rua Senador Pompeu, 1584  
Diariamente  
das 8:00 às 18:00 horas  
Cobrimos qualquer oferta  
COMPROVE  
Trabalhamos aos sábados  
Dat. Interna

**SERRA PELADA OURO**  
Compro qualquer tipo de  
Ouro Velho ou quebrado;  
Cautelas da Caixa Econômica.  
Avaliação Grátis.  
Não fechamos para o Almoço  
Rua Pedro Rocha, 402 - Ed. São Lucas - 4º And. - 5740  
(ao lado do BIC dos Policiais)

**PRETINHA JOIAS**  
Compro qualquer tipo de  
Ouro Velho ou quebrado;  
Cautelas da Caixa Econômica.  
Avaliação Grátis.  
Não fechamos para o Almoço  
Galeria Pedro Jorge nº6 - 1º andar 1107  
(em frente Loja Americana)

**COMERCIAL OURO USADO**  
COMPRAMOS TODO E QUALQUER  
TIPO DE OURO  
PAGA-SE BEM - Avaliação Grátis  
NÃO FECHAMOS PARA O ALMOÇO  
Rua Guilherme Rocha, 417 - 3º andar  
Sala 308 - Ed. Quimera - Fone: 716  
ATENDEMOS A DOMICÍLIO  
Fone: 226-8111

**COMERCIAL OURO**  
COMERCIAL OURO DE MINAS LTDA  
AVALIAÇÃO GRÁTIS  
VAI-VER-PARA-CRER  
OURO - CAUTELAS - BRILHANTE  
COBRIMOS QUALQUER OFERTA  
Rua Guilherme Rocha, 263 - 4º andar -  
Sala 402 - A - Ed. Siqueira  
Fortaleza - Ceará

**OURO-DY JOIAS-OURO**  
COMPRAMOS SEU OURO VELHO OU  
QUEBRADO CAUTELAS DA CAIXA E  
COBRIMOS MOEDAS DE COUPONADA  
MOEDAS DE PRATA PREÇOS DA CASA  
AVALIAÇÃO GRÁTIS  
Rua Guilherme Rocha 278 - Sala 304  
Edifício João Marinho - Alto Lacerda Vivei  
Fone: 231.9710  
OIE, NÃO FECHAMOS PARA O ALMOÇO

**OURO OURO**  
HARRA JOIAS LTDA  
COMPRAMOS - Ouro Velho -  
Jóias - Cautelas - Moedas de Ouro  
AVALIAÇÃO GRÁTIS  
R. Liberdade Barroso, 307 1º Andar  
Sala 116 Edifício Trussardi  
Ao Lado da Farmácia José de Alencar

**VALCENIR JOIAS**  
COMPRAMOS QUALQUER TIPO  
DE OURO VELHO OU QUEBRADO  
CAUTELAS DA  
CAIXA ECONÔMICA  
AVALIAÇÃO GRÁTIS  
(NÃO FECHAMOS PARA O ALMOÇO)  
RUA LUIZ DE ALMEIDA, 725  
Sala 7 (Frente ao Loteo Nacional)

**-OURO OURO-**  
LEDA JOIAS LTDA  
COMPRAMOS - Ouro Velho -  
Jóias - Cautelas Moedas de Ouro  
AVALIAÇÃO GRÁTIS  
Rua Liberdade Barroso, 307  
1º And. Sala 116 - Ed. Truassardi  
Cobrimos qualquer oferta  
COMPROVE E VENHA

**REI DO OURO**  
OURO OURO  
COMPRAMOS OURO VELHO  
JÓIAS - CAUTELAS DA CAIXA,  
MOEDAS DE OURO  
AVALIAÇÃO GRÁTIS  
RUA BARÃO DO RIO BRANCO 1167 - ALTO S/7  
EDIFÍCIO JOÃO MARINHO - ALTO LACERDA VIVEI  
FONE: 231.9710

**Ouro Total**  
Compro qualquer tipo de  
Ouro Velho ou quebrado;  
Cautelas da Caixa Econômica.  
Avaliação Grátis.  
Rua Barão do Rio Branco, 1167 - Alts s/ 7  
EDIFÍCIO JOÃO MARINHO - ALTO LACERDA VIVEI

**OURO TOTAL**  
Compro qualquer tipo de  
Ouro Velho ou quebrado;  
Cautelas da Caixa Econômica.  
Avaliação Grátis.  
Rua Barão do Rio Branco, 1167 - Alts s/ 7  
EDIFÍCIO JOÃO MARINHO - ALTO LACERDA VIVEI

**MINA DE OURO**  
Compro e pagamos na hora. Qualquer  
tipo de ouro velho ou quebrado, de todo  
os tipos com ou sem pedregal, ou pedregal  
QUALQUER QUANTIDADE  
COMPRAMOS CAUTELAS DA CAIXA mesmo  
vendido, qualquer que seja.  
AVALIAÇÃO GRÁTIS  
R. Roca, Fortaleza 400-5703  
Ed. São Lucas, junto do BIC dos Policiais  
Fone: 231.8709

**OURO JOIAS LTDA**  
AVALIAÇÃO GRÁTIS  
VAI-VER-PARA-CRER  
OURO - CAUTELAS - BRILHANTE  
COBRIMOS QUALQUER OFERTA  
RUA SENADOR POMPEU Nº 1584 -  
SALA 116 - ALTO LACERDA VIVEI

**OURO JOIAS LTDA**  
AVALIAÇÃO GRÁTIS  
VAI-VER-PARA-CRER  
OURO - CAUTELAS - BRILHANTE  
COBRIMOS QUALQUER OFERTA  
RUA SENADOR POMPEU Nº 1584 -  
SALA 116 - ALTO LACERDA VIVEI

**OURO JOIAS LTDA**  
AVALIAÇÃO GRÁTIS  
VAI-VER-PARA-CRER  
OURO - CAUTELAS - BRILHANTE  
COBRIMOS QUALQUER OFERTA  
RUA SENADOR POMPEU Nº 1584 -  
SALA 116 - ALTO LACERDA VIVEI

**OURO**  
AVALIAÇÃO GRÁTIS  
COMPRAMOS QUALQUER TIPO DE OURO  
VELHO OU QUEBRADO  
CAUTELAS DA CAIXA ECONÔMICA  
MOEDAS DE PRATA  
COBRIMOS QUALQUER OFERTA  
Rua Manoel Francisco, 208 - Ed. Lacerda Vivei  
3º Andar - Centro - Fortaleza - CE

**OURO REAL**  
Barão do Rio Branco 1167  
OURO REAL  
Avaliação Grátis e Sincera  
PAGA MELHOR O SEU OURO

Fonte: Arquivo Pessoal de Gilmar de Carvalho.

## ANEXO M – ANÚNCIOS

**GRANDE SURPRESA!**

Jamais vista nesta cidade. Encontra-se a Inteira Composição de todos a famosa CINENTISTA medium vidente IDALINA esclarecendo os principais assuntos da vida:



passado, presente e futuro, através das ciências ocultas espiritual na clarividência oriental. Faz qualquer trabalho prometendo êxito em maus negócios, embaraços da vida, casos de amor, desânimo no que não se realiza, dificuldades no que deseja alcançar. Não perca tempo, vá vê-la para crer. Professora IDALINA indicará o caminho mais curto e seguro para

seus anseios. **ATENÇÃO:** as consultas são pagas no ato, os trabalhos após os resultados! Consultas ao alcance de todos. Horário: das 8,30 às 21,00 hs, diariamente. Também atende aos domingos e feriados. Oferecendo as melhores consultas a partir de RCr\$ 3,00.

Atenção: Não confunda a Professora IDALINA com cartomantes que passam por esta cidade, sem oferecer garantia exata por seus respectivos trabalhos. Faça uma consulta e terá a certeza do que deseja. **Atenção:** procure sem demora a Professora IDALINA em sua Residência fixa e particular, à Av. Visconde do Rio Branco N. 3073, Bairro de Joaquim Távora, em frente a Empresa São Francisco. Vários ônibus à porta: Pio XII, Aeroflândia, Alto da Balança, Cidade dos Funcionários e Messejana (Parada destes ônibus no Parque das Crianças).

**ORIENTAÇÃO ESPIRITUAL**

**IRMÃ BIANCA**, conhecedora dos mistérios da Umbanda, com seus caboclos e Pretos Velhos. Amores mal correspondidos, negócios embaraçados, questões ou demandas, perturbações espirituais, etc. Qualquer que seja o seu problema ela lhe ajudará a resolvê-lo.

Trabalhos rápidos e garantidos. Consultas diariamente das 9 às 21 horas. Jogos de búzios, cruzados da Bahia. Passes — Defumadores e orações.

Av. Carapinima, 2004 (Esta Avenida é a continuação da Avenida do Imperador) Onibus: Expedicionários, Rodoviária, 13 de Maio, Circular, etc. Fone: 2318548

CONSULTA A PARTIR DE Cz\$ 50,00

**MADAME LIRIA**

Se você não tem mais fé em sua vida, já buscou ajuda para seus conflitos e não encontrou, encontre a Paz e o Equilíbrio, seja uma pessoa bem sucedida em sua vida, oriente-se com pessoas sérias, competentes e honestas, conheça a verdadeira ajuda do espiritualismo.

**MADAME LIRIA oferece trabalhos rápidos e garantidos para:**  
**AMOR, NEGÓCIOS, SAÚDE, IMPOTÊNCIA, VICIOS DE EMBRIAGUÊS,**  
**PROBLEMAS FAMILIARES, FINANCEIROS E ETC.**

**ORAÇÃO SANTO ANJO DA GUARDA**

Santo Anjo do Senhor, protejei-me por favor do perigos, me livrai-me, minha alma, consolai.

**CONSULTAS: CARTAS, TARÔ E BÚZIOS**

**Atende por hora marcada**

**Rua Major Fagundo, 150 † Centro**

(Próximo ao Colégio Lourenço Filho) Fortaleza - CE.

**Fone: (85) 253-5085**

**Tenda Espírita**

**IRMÃ BIANCA**  
**ORIENTAÇÃO ESPIRITUAL**

Procure ouvir a famosa medium espírita "IRMÃ BIANCA" conhecedora dos mistérios da Umbanda.

Sois infeliz no amor? Algum casamento difícil de realizar-se? Não tens prosperidade nos negócios? És vítima de ódio, inveja ou perseguição? Questões ou demandas? Qualquer que seja o seu problema procure "IRMÃ BIANCA" que ela o ajudará a resolvê-lo, através de seus trabalhos espirituais.

**CONSULTAS — 10,00**

**VA VER PARA CRER**

Atende diariamente das 8 às 20 horas, inclusive domingos e feriados em sua residência própria.

**Avenida Carapinima, 2004**  
**Benfica**

Onibus que passam na porta: Parangaba, Itaoca, Circular 1, Rodolfo Teófilo, Benfica etc.

## ANEXO N – CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO



**Fonte:** Arquivo Pessoal de Gilmar de Carvalho.

## ANEXO O – CADERNO FAME

O Povo, Fortaleza, 29 abr. 1978. Caderno Fame.

Fonema  
e letra

As palavras possuem fonemas e letras. Letra é o símbolo gráfico, representativo do som. Fonema é qualquer som elementar (vogal ou consoante) da linguagem articulada. Na palavra lírio, a letra l (ele) representa o som lê. L, portanto, é a letra. O fonema.



# gatos PARDOS

7  
VALDO  
ANGEL

O sucesso que a garota Miss Lene está fazendo em todo o Brasil, em certos aspectos, tem muito de surpreendente. E a presa maior deve ser para a própria cantora que, acredito, jamais imaginou que ele viesse tão cedo e de forma tão

## O SUCESSO DE MISS LENE

contudente. No esplendor e ingenuidade dos seus 15 anos, Lene parece assustada. E o sucesso assusta, apesar de todos o desejarem. Inesperado ou assustador, a verdade é que a menina merece o sucesso que vem obtendo. Canta bem, é afinada, tem uma ótima presença cênica, sua expressão corporal é quase perfeita. A Gravadora CBS, que descobriu o ouro, está exultante. A vendagem do seu compacto já está atingindo a casa dos 500 mil. Aqui em Fortaleza, as lojas reforçam seus estoques com uma frequência fora do comum. O primeiro elepê de Miss Lene será lançado em julho e a CBS já está com um esquema montado para editá-lo nos Estados Unidos, Japão, Europa e toda a América Latina. Um dos diretores da

Gravadora indagado se a menina não correria o risco de uma "queimação", ele simplesmente declarou que a empresa tem suporte e o esquema de Miss Lene é muito bem estruturado. Acrescentou uma coisa interessante: a CBS está vivamente interessada nos valores que estão surgindo em Fortaleza. Com isso, seria bom que os calouros de hoje se preparassem melhor e que, por outro lado, os programas de televisão procurassem dar maior incentivo aos novatos. É possível que outras Miss Lene surjam por aí. Que surjam, mas sem imitações e sim com suas próprias personalidades, cada um em busca de um estilo próprio, para que o sucesso — se vier — não seja efêmero.

## ANEXO P - GAZETA DE NOTÍCIAS

Gazeta de Notícias, 9 e 10 nov. 1969.

## RESTAURANTE QUE USA MARGARINA É OBRIGADO A AVISAR FREGUESES

Os hotéis, restaurantes, casas de merendas e estabelecimentos similares que utilizam margarina, no lugar de manteiga, são obrigados, através de recente ato do Ministério da Saúde, a afixarem nas suas entradas o aviso: "Aqui utilizamos Margarina".

Segundo o Sindicato dos Empregados em Estabelecimentos Hoteleiros de Fortaleza, a determinação praticamente não provocou nenhum problema nesta capital, porque as casas de categoria média e de luxo não utilizam a margarina. Uma fonte da entidade disse acreditar que possivelmente apenas "um ou outro restaurante de categoria mais baixa substitua a manteiga por a quele sucedâneo.

Em São Paulo, os garçons dos restaurantes de categoria média, estão reivindicando o imediato cumprimento da resolução, alegando que a não colocação do aviso nos estabelecimentos em que trabalham está lhes causando prejuízos.

Em documento enviado ao novo Ministro da Saúde, o Sindicato dos Empregados em Estabelecimentos Hoteleiros de São Paulo denuncia o não cumprimento do ato por alguns hotéis e restaurantes da capital bandeirante, solicitando providências. Diz o documento que os garçons estão sendo prejudicados porque praticamente nunca recebem gorjeta dos fregueses, quando estes percebem que a manteiga foi trocada pela margarina, em suas refeições.