

DANIEL AUGUSTO ZANELLA

**QUATRO IMPRESSOS LITERÁRIOS PARANAENSES:
ESCOLHAS EDITORIAIS, APOSTAS ESTÉTICAS E CENAS LITERÁRIAS**

CURITIBA

2020

DANIEL AUGUSTO ZANELLA

**QUATRO IMPRESSOS LITERÁRIOS PARANAENSES:
ESCOLHAS EDITORIAIS, APOSTAS ESTÉTICAS E CENAS LITERÁRIAS**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras — Teoria Literária —, no Centro Universitário Campos de Andrade, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras. Orientador: Prof. Dr. Edson Ribeiro da Silva.

CURITIBA

2020

TERMO DE APROVAÇÃO

DANIEL AUGUSTO ZANELLA

QUATRO IMPRESSOS LITERÁRIOS PARANAENSES: ESCOLHAS EDITORIAIS, APOSTAS ESTÉTICAS E CENAS LITERÁRIAS

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Edson Ribeiro da Silva

Prof. Dr. Edson Ribeiro da Silva (Orientador – UNIANDRADE)

Emerson Firmo da Silva

Prof. Dr. Emerson Firmo da Silva (POSITIVO)

Greicy P. Bellin

Prof.^a Dr.^a Greicy Pinto Bellin (UNIANDRADE)

Curitiba, 27 de fevereiro de 2020.

AGRADECIMENTOS

Às horas de domingo, quando pude, enfim, me afastar do cotidiano de trabalho bruto e ler e me debruçar e me gastar e refletir sobre a vida acadêmica, aos meus domingos do pensamento, portanto. À minha ex-esposa, Thaís Tavares, pela paciência ao suportar as verbalizações ultrametalinguísticas da presente pesquisa. Ao meu orientador, o professor Edson Ribeiro, pelos direcionamentos, pelas indicações bibliográficas, pelo compartilhamento intelectual, pela companhia neste percurso do mestrado. À instituição, por acreditar em meu projeto e conceder-me uma bolsa integral de estudos, fundamental para que esta dissertação viesse à tona. Ao futuro leitor, esta entidade abstrata, tão importante quanto livre para entrar pela porta quando quiser e ir embora sem precisar se despedir. Agradeço também as poucas madrugadas silenciosas de pesquisa, até acolhedoras depois do operatório do dia.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	viii
RESUMO	x
ABSTRACT	xi
INTRODUÇÃO	1
1. DA ORALIDADE E DOS MITOS FUNDANTES	13
1.1 O OLHAR E A LEITURA	33
2. LITERATURA E JORNALISMO	51
2.1 AS MARCAS DE EXISTÊNCIA	74
3. SELEÇÃO EDITORIAL E ESTÉTICA	92
3.1 TIPOS DE LEITORES	103
3.2 GÊNEROS E ATORES DO JORNAL	111
4. PESQUISANDO AS PESQUISAS SOBRE QUATRO PERIÓDICOS LITERÁRIOS PARANAENSES	121
4.1 O <i>CENACULO</i>	122
4.2 <i>ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE</i>	125
4.3 <i>JOAQUIM</i>	127
4.4 <i>NICOLAU</i>	130
5. QUATRO JORNAIS LITERÁRIOS PARANAENSES: SELEÇÃO EDITORIAL, ESTÉTICA E LITERÁRIA	132
5.1 O <i>CENACULO</i>	134
5.1.1 Primeiras notas para um Paraná mental: o nome-de-jornal	134
5.1.2 Monsieur: o leitor-ideal	151
5.1.3 Sem anúncios, quase sem assinaturas: o espaço literário	163
5.1.4 A forja do cânone	168
5.1.5 Coda	174
5.2 <i>ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE</i>	177
5.2.1 Pinheirismo em taças de ouro: o nome-de-jornal	178
5.2.2 Combates sempre erecta: o leitor-ideal	185
5.2.3 Exijam o novo	199
5.2.4 Coda	202
5.3 <i>JOAQUIM</i>	208
5.3.1 Vinte e poucos anos: o nome-de-jornal	208
5.3.2 Atacando a marca-líder: o leitor-ideal e a forja do cânone	215
5.3.3 Leitores quaisquer, anúncios vários	224
5.3.4 Coda	229

5.4 NICOLAU.....	234
5.4.1 Entre o <i>Cândido</i> e o dinheiro público: o nome-de-jornal	234
5.4.2 De rigor e epifania: o nome-de-jornal e o leitor-ideal	243
5.4.3 Uma Curitiba descuritibanizada?: a forja do cânone	251
5.4.4 Coda.....	263
5.5 LEVANTAMENTO DE RESULTADOS OBTIDOS.....	264
CONSIDERAÇÕES FINAIS OU UMA DEFESA DO IMPRESSO DE LITERATURA.....	272
REFERÊNCIAS	285

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capa da segunda edição de <i>O Dezenove de Dezembro</i>	27
Figura 2: Gráfico de Alexandre Castro diferenciando Exatas de Humanas	63
Figura 3: Poema de Felipe Gomes na edição de agosto de 2019 do <i>RelevO</i>	118
Figura 4: Capa da primeira edição de <i>O Cenaculo</i>	141
Figura 5: Capa da edição de 15 de novembro de 1890 do <i>Club Curitybano</i>	146
Figura 6: Primeira e segunda página do editorial da primeira edição de <i>O Cenaculo</i>	151
Figura 7: <i>O Cenaculo</i> por Dario Vellozo.....	152
Figura 8: O segundo ano de <i>O Cenaculo</i> por Dario Vellozo.....	156
Figura 9: J. Keating homenageia "monsieur" Dario Vellozo em <i>O Cenaculo</i>	158
Figura 10: Jean Itiberé dedica poema em francês para Dario Vellozo em <i>O Cenaculo</i>	160
Figura 11: Rocha Pombo em <i>O Cenaculo</i>	162
Figura 12: Contracapa de <i>O Cenaculo</i> da segunda edição, em 1895	166
Figura 13: Leoncio Correa escreve sobre Emiliano Pernetta em <i>O Cenaculo</i>	147
Figura 14: Coluna Respigas de <i>O Cenaculo</i>	171
Figura 15: Capa da primeira edição de <i>Ilustração Paranaense</i> , de fevereiro de 1929.....	152
Figura 16: O pinhão paranista de Romario Martins em <i>Ilustração Paranaense</i>	153
Figura 17: Joe Collaço homenageia Romario Martins com um pinheiro em <i>Ilustração Paranaense</i>	156
Figura 18: A elite "curitybana" em <i>Ilustração Paranaense</i>	190
Figura 19: A beleza infantil paranaense em <i>Ilustração Paranaense</i>	161
Figura 20: Dario Vellozo nas páginas de <i>Ilustração Paranaense</i>	163
Figura 21: <i>Ilustração</i> publica dois poemas póstumos de Emiliano Pernetta.....	195
Figura 22: Poema "O Homem Forte", de Alcindo Lima.....	196
Figura 23: Partitura da edição de setembro de 1928	172
Figura 24: Anúncio de óleo para motor em <i>Ilustração Paranaense</i>	199
Figura 25: General Motors do Brasil anuncia em <i>Ilustração Paranaense</i>	199
Figura 26: Anúncio de clichés em <i>Ilustração Paranaense</i>	201
Figura 27: MORRETES, F. L. de: "Pinhão geométrico"	202
Figura 28: MORRETES, F. L. em "A Natureza"	203
Figura 29: Capa de janeiro de 1930 de <i>Ilustração Paranaense</i>	206
Figura 30: Sessão "Oh! As idéias da província", de Joaquim.....	216
Figura 31: Capa da edição 1 de <i>Joaquim</i> , de abril de 1946	221
Figura 32: Editorial da edição 9 de <i>Joaquim</i>	222
Figura 33: Página de anúncios de <i>Joaquim</i>	224
Figura 34: Carlos Drummond de Andrade escreve para <i>Joaquim</i>	226
Figura 35: Wilson Martins escreve sobre Dalton Trevisan em <i>Joaquim</i>	230
Figura 36: Dados demográficos de Curitiba	232
Figura 37: Capa da primeira edição de <i>Nicolau</i>	238
Figura 38: Capa da edição 34 do <i>Cândido</i>	239
Figura 39: Editorial e expediente da primeira edição de <i>Nicolau</i>	243
Figura 40: Trechos de editoriais de <i>Nicolau</i>	246
Figura 41: Editorial de <i>Nicolau</i>	246
Figura 42: Trechos de editoriais de <i>Nicolau</i>	247
Figura 43: Trecho do último editorial de Wilson Bueno em <i>Nicolau</i>	248
Figura 44: Wilson Bueno por Vilma Slomp.....	250
Figura 45: Réplica de Paulo Leminski a Otávio Duarte em <i>Nicolau</i>	253
Figura 46: Poema de Jamil Snege na edição de novembro de 1987.....	255
Figura 47: Capa da edição 25 de <i>Nicolau</i> em homenagem a Leminski.....	247
Figura 48: Capa da última edição da revista <i>Nicolau</i>	247

Figura 49: Anúncio do Banestado em <i>Nicolau</i>	248
Figura 50: Sessão de cartas de <i>Nicolau</i>	249
Figura 51: Sessão de cartas de <i>Nicolau</i>	261
Figura 52: Sessão de cartas de <i>Nicolau</i>	261

RESUMO

A presente dissertação estuda quatro importantes periódicos da história da literatura paranaense (*O Cenaculo*, *Ilustração Paranaense*, *Joaquim* e *Nicolau*) e observa as escolhas editoriais, as apostas estéticas e a produção de movimentos e cenas literárias em parte do Paraná dos séculos 19 e 20. A pesquisa se constitui a partir de estudos de teóricos como Maurice Blanchot, Antoine Compagnon e Umberto Eco, importantes para um melhor entendimento do espaço literário e de suas características singulares — a forma como o jogo é jogado. Pesquisadores como Angela Kleiman, Wolfgang Iser e Alberto Manguel auxiliarão no entendimento do ato da leitura e do que é o leitor-ideal. Maurice Mouillaud e Otto Groth estabelecerão conceitos sobre o campo jornalístico e as noções que apontam para o que é o *ethos* de um jornal de literatura. Abordam-se, também, as questões de historicidade do Paraná e as intersecções de cada impresso com o tempo em que atuaram. Ainda defenderemos, no percurso, o jornal de literatura como obra de arte. A análise de quatro periódicos representativos do jornalismo literário paranaense aponta para modos similares de apropriação de correntes literárias vigentes em cada época. O jornal de literatura se consolidou, também, como um balanço estético da produção de certos grupos dominantes, politicamente hegemônicos e/ou com interesses na promoção de um novo cânone.

Palavras-chave: Jornalismo literário. Teoria literária. Periódicos.

ABSTRACT

This master thesis study four important periodicals of the history of Paraná literature (*O Cenaculo*, *Ilustração Paranaense*, *Joaquim* and *Nicolau*) and to observe the editorial choices, the aesthetic bets and the production of movements and literary scenes in part of Paraná of the 19th and 20th centuries. It is based on studies by theorists such as Maurice Blanchot, Antoine Compagnon and Umberto Eco, important for a better understanding of the literary space and its unique characteristics — the way the game is played. Researchers such as Angela Kleiman, Wolfgang Iser and Alberto Manguel will assist in understanding the act of reading and what the ideal-reader is. Maurice Mouillaud and Otto Groth will establish concepts about the journalistic field and the notions that point to what is the ethos of a literature journal. It also addresses the historicity issues of Paraná and the intersections of each print with the time in which they acted. We will still defend, along the way, the newspaper of literature as a work of art. The analysis of four periodicals representative of literary journalism from Paraná points to similar ways of appropriation of current literary currents in each era. The literature newspaper was also consolidated as an aesthetic balance of the production of certain dominant groups, politically hegemonic and / or with interests in the promotion of a new canon.

Keywords: Literary journalism. Literary theory. Journals.

Até bem pouco havia um consenso de que o trabalho crítico e intelectual devia primar pela objetividade e pela clareza. Pergunto-me se, assim procedendo, não fazemos o jogo do poder. Todo texto tem seus interlocutores. Entretanto, é possível escrever um texto que, não obstante firme uma posição contrária às versões em vigência, terça armas com os adversários sem necessariamente se envolver em uma disputa pelo louro de dono da verdade ou pelo poder do saber.

Roberto Reis em *Cânon*

INTRODUÇÃO

A literatura paranaense, de 1854 até hoje, é marcada pela presença de periódicos literários, principalmente curitibanos. Se escritores precursores como Júlia da Costa (1844–1911) e Newton Sampaio (1913–1938) e contemporâneos promissores como Cezar Tridapalli (1974) e Rodrigo Madeira (1979) apontam para caminhos de entendimento do fazer literário no Estado por meio da esfera autor, periódicos como *Joaquim* (1946–1948) e o pioneiro *O Jasmim*, que circulou pela primeira vez em 20 de outubro de 1857, também são imprescindíveis para o entendimento do que é o jogo público chamado literatura — aqui pela lógica editor > autor > público.

Um jogo acontece em periódicos de literatura, e se joga o jogo de maneira própria: os impressos como representação de tempo e espaço, com escolhas editoriais atravessadas por influências, tendências ou tentativas de vanguardismo, a beleza da materialidade, de ser e estar no mundo como papel, reunindo cânones ou promovendo o novo. Estamos, certamente, numa relação singular entre quem produz e quem frui o texto, a depender de quem escreve e de quem lê.

O Paraná tem forte tradição em impressos literários. São jornais e revistas importantes como espaços de disputas hegemônicas e de reforço de escritores, protótipos de movimentos literários e de intermediações com fenômenos de vanguarda. O impresso de literatura como desejo, interposto e face.

Entre *O Cenaculo* e o mensário *Rascunho*, por exemplo, considerado o maior periódico do Brasil do segmento na atualidade, editado pelo jornalista e escritor Rogério Pereira (1973), temos diversos jornais e revistas especializados que surgiram no Paraná desde a sua emancipação, em 1853. Até mesmo um pouco antes de *O*

Cenaculo, tivemos o esforço da revista do *Club Curitybano*. Foram emanações de uma mesma ideia.

Temos em nossa trajetória estadual o que denominaremos aqui como **periódicos inaugurais**, aqueles que abriram espaço para o literário (*O Dezenove de Dezembro*, que, um ano depois passa a se chamar apenas *Dezenove de Dezembro*); **periódicos de ponta**, que sintetizaram balanços estéticos (*O Cenaculo*); **periódicos localistas**, que apresentaram buscas por uma identidade regional (*Ilustração Paranaense*); **periódicos de conflito**, que promoveram rupturas com o cânone estabelecido (*Joaquim*), e **periódicos sintetizadores**, fenômenos de circulação, de agrupamento e de influência (*Nicolau*).

Desde 2017, realizo pesquisas sobre as variadas trajetórias dos periódicos de literatura do Paraná. Interessam-me as etiologias. Da geração dos periódicos do fim do século 19 e com desdobramentos no início do século 20, ao *Cândido*, impresso surgido em idos de 2010, já sob o manto da hiperconectividade, sempre fui na direção mais básica da dúvida: por que o Paraná sempre teve tantos periódicos? Depois: como surgiam as ideias? Eram grupos? Será que brigavam? Por que os projetos literários acabaram?

No começo de 2018, o meu projeto de mestrado submetido ao Centro Universitário Campos de Andrade — UNIANDRADE, bem mais abrangente do que o atual projeto acadêmico, afinal, somos a imaginação de superlativos que a realidade trata de consertar, foi selecionado em primeiro lugar geral para o mestrado de Teoria Literária da instituição. O resultado garantiu-me uma bolsa integral e a oportunidade de voltar ao século 19 e ao século 20 para observar mais de perto como certos periódicos — *O Cenaculo*, *Ilustração Paranaense*, *Joaquim* e *Nicolau* — propunham as escolhas editoriais, faziam as apostas estéticas e almejavam produzir movimentos

e cenas literárias em parte do Paraná do século 19 e 20. Tratei, então, de encontrar novas formas de colecionar a curiosidade.

Desde o primeiro momento metodológico até a apresentação de possíveis saldos operacionais, faremos uso de estudos de teóricos que transitam entre o campo literário e o campo jornalístico. Da literatura, Maurice Blanchot (1907–2003) é um autor fundamental por dispor de entradas sobre o que é o fazer literário e como a manifestação literária pode ser absorvida por autores e leitores, assim como os desdobramentos da produção de escrita.

Umberto Eco (1932–2016) e Antoine Compagnon (1950) também são importantes para um melhor entendimento do espaço literário e de suas intersecções. Eco é fulcral por suas ideias sobre o leitor-modelo e as esferas de interpretação da literatura. Compagnon é um teórico escorregadio e que problematiza perspectivas muitas vezes convenientes para o entendimento do que é a literatura, fugindo de ângulos reducionistas: para não perder o caráter estético da literatura do raio de ação.

Wolfgang Iser (1926–2007), um dos maiores expoentes da Teoria da Recepção, surge com os estudos sobre o leitor-ideal, em uma perspectiva similar a de Eco, mas com variações decisivas no entendimento sobre o jogo da literatura. Suas contribuições oferecem indícios sobre o fazer jornalístico e, por conseguinte, sobre os periódicos de literatura.

Pesquisadores fundamentais como Otto Groth (1875–1965), Maurice Mouillaud (1924) e Adelmo Genro Filho (1951–1988), de carreira curta e juízos provocativos, auxiliarão na concepção de campo jornalístico e das noções que apontam para o que é um jornal de literatura.

Groth contribui com a Jornalística e com a configuração do jornalismo como campo autônomo; o jornal surge na ideia e se afirma no conjunto de regras próprias.

Mouillaud propõe a ideia de nome-de-jornal e de como os impressos possuem identidade específica, procurando se diferenciar dos demais a partir de rituais. A forma como desenvolve o que é a natureza da periodicidade dialoga com os termos de Groth e se aproxima da defesa de Genro Filho acerca do jornalismo como forma de conhecimento.

Para a presente pesquisa, foi consultado o corpus de quatro periódicos: *O Cenaculo*, *Ilustração Paranaense*, *Joaquim e Nicolau*. A consulta ocorreu de duas formas distintas: em *O Cenaculo* e *Ilustração Paranaense*, foram utilizados os arquivos em PDF da Biblioteca Nacional Digital, posteriormente baixados e armazenados em um drive pessoal para consulta intermitente; em *Joaquim e Nicolau*, a consulta ocorreu a partir das edições impressas e fac-similares do acervo pessoal. Ambos os fac-símiles foram produzidos pela Imprensa Oficial do Paraná.

A abordagem, primeiramente, privilegiou a leitura completa dos periódicos. Em um segundo momento, foram identificados fatores de singularidade em cada publicação, principalmente no que tange aos propósitos editoriais. Em uma terceira entrada, observaram-se fatores estéticos e certas idiossincrasias do nome-de-jornal. A última abordagem procurou isolar momentos-chave de cada periódico e também estabelecer diálogos e sincronias.

Para que o recorte não se tornasse estrito, buscou-se relacionar as publicações com o período de circulação e também com a trajetória da literatura e do jornalismo paranaense. Tal ambição de percurso visa a produzir uma visão pluralista e menos totalizante, mesmo cioso das dificuldades implícitas de abarcar fenômenos com lastro de praticamente um século.

O presente trabalho pretende acrescentar à fortuna crítica existente uma análise estética, literária e editorial dos quatro periódicos literários supracitados.

Defenderemos que esta dissertação pode colaborar para um entendimento mais amplo do papel dos periódicos paranaenses do século 19 e do século 20, sem obscurecer importantes estudos sobre os jornais ou deixá-los apenas como registro burocrático de um único capítulo.

É de suma importância notar como o estudo dos periódicos mais importantes da trajetória literária paranaense oscila em produção e, muitas vezes, acaba eclipsado pela figura potente de seus editores, casos de Dalton Trevisan (*Joaquim*) e Wilson Bueno (*Nicolau*).

Em *Quatro impressos literários paranaenses: escolhas editoriais, apostas estéticas e cenas literárias*, pretendo ir ao encontro de agitações caras à minha formação como jornalista, pesquisador e editor de um impresso de literatura paranaense contemporâneo e interessado por um passado que emite sinais no presente. Sei que certas convicções e outras manias podem vazar como um oleoduto escondido no fundo do mar.

Dividiremos a pesquisa em cinco capítulos, cada qual representativo de um aspecto na direção da busca maior por entendimento. Estabeleceremos critérios que atenuem as artimanhas da subjetividade, mas não a ponto de ser engolido por uma pretensa objetividade.

Alguns padrões serão estabelecidos. Colocaremos as imagens das capas dos quatro jornais citados nesta pesquisa em página inteira, para melhor visualização dos projetos gráficos. Ao fazer isso, também poderemos observar a moldura que a página inteira confere à capa, fator importante para a defesa futura do jornal de literatura como obra cultural. Em exemplificações de conteúdo interno, as imagens aparecerão em tamanho reduzido, não ocupando mais do que um terço da página, apenas como suporte argumentativo, sem esquecer da importância da legibilidade.

Utilizaremos os numerais arábicos em vez dos romanos para os séculos por acreditar que o jornalismo se comunica melhor ao padronizar os algarismos para aquilo que mais usamos no cotidiano. Se é outra esfera? Pior para a esfera. Quando a demarcação colonizada aparecer em citações, manteremos o original. Em relação aos numerais, manteremos o padrão de escrevê-los por extenso de um até dez, seguindo as normas dos Manuais de Redação da *Folha de S. Paulo* e de *O Estado de S. Paulo*. Exceção à regra, cem e mil serão escritos por extenso.

Evitaremos trazer ditados em outras línguas sem a devida contextualização. Trechos em francês que apenas leitores fluentes entendem: não. Quando a demarcação colonizada aparecer em citações, manteremos o original — e, infelizmente, isto pode bem acontecer. Veremos que agentes literários paranaenses tinham pela França uma admiração profunda, em diversas perspectivas excludentes.

Não faremos uso de notas de rodapé. O que está sendo dito nesta pesquisa é *insuficiente em si*, não precisando terminar fora de seu fluxo linear. A nota de rodapé desnecessária ou recorrente está para o texto como a mesa-redonda está para um bom jogo de futebol: mancha do essencial. Os nomes dos periódicos obedecerão à grafia vigente em seu tempo de circulação, assim como as citações aparecerão na íntegra.

O primeiro capítulo se chamará “Da oralidade e dos mitos fundantes”. Traçaremos uma breve história do surgimento da comunicação e da imprensa (mundo => Brasil => Paraná), com o intuito de situar os impressos estudados, de mostrar como estão atrelados a uma ideia de tradição, de origem, de estrutura anterior. Dar-se-á maior cancha à fundação do Paraná e da imprensa local, dos pioneiros aos inovadores. Elucubrações sobre o ato da leitura transitarão na segunda parte do

capítulo, pois nos interessa, na sequência, compreender os mecanismos de apreensão do texto e como se projeta o leitor-ideal.

“Literatura e Jornalismo”, o segundo capítulo da pesquisa, desenvolverá distinções e aproximações entre o que são a literatura e o jornalismo enquanto campos de conhecimento. A priori, traremos autores que deliberam sobre o que é a literatura e o seu jogo operacional. Também iremos abordar o que é jornalismo cultural e, por consequência, o impresso de literatura, o produto impresso de literatura e o estatuto por detrás de sua configuração. Ao observarmos com mais proximidade o lugar de intermédio dos jornais de literatura, veremos como o campo jornalístico se afirma em dogmas e contradições, impondo rotinas.

No terceiro capítulo, “Estética e seleção editorial”, abordaremos a discussão sobre o que é Estética, e como este campo filosófico se imbrica com as seleções editorial e literária, influenciando a forma de todos os impressos aqui estudados. Adentrar um terreno notoriamente mais denso é importante para entendermos a materialidade dos impressos literários. Também traremos os aspectos técnicos que compõem um impresso de literatura.

“Pesquisando as pesquisas sobre quatro periódicos literários paranaenses” será o breve quarto capítulo. Levantaremos trabalhos acadêmicos realizados em torno de *O Cenaculo*, *Ilustração Paranaense*, *Joaquim e Nicolau*, e que foram úteis para a proposta geral da dissertação.

Pretendemos, além de resumir características das incursões, gerar interlocução com a presente pesquisa, ciente de que os trabalhos escolhidos, ao buscar a profundidade de um determinado aspecto, auxiliarão na melhor compreensão dos fenômenos aqui analisados.

Após este rápido arcabouço produtivo, no capítulo cinco, intitulado “Quatro jornais literários paranaenses: seleção editorial, estética e literária”, trataremos a singularidade de cada periódico integrante da pesquisa. São eles *O Cenaculo*, *Ilustração Paranaense*, *Joaquim* e *Nicolau*. Na lista supracitada, os periódicos obedecem, de fato, a uma linha do tempo, do mais antigo (*O Cenaculo*) para o mais recente (*Nicolau*). Sabemos da incapacidade de uma linha do tempo de contar a *verdade*, todavia, o recurso é necessário para organizações e partidas, não como fecho. Trataremos momentos capitulares de cada periódico para melhor compreensão de ambições e de materialidades.

Contaremos, ainda, a trajetória de cada um dos impressos e as suas características principais, para, então, tratarmos dos elementos que compõem cada publicação, com base nos autores que trabalham os conceitos de seleção editorial e de estética literária. Os momentos selecionados para adentrar os quatro periódicos da pesquisa evidenciarão certas características em comum entre os periódicos e reforçarão o espírito do tempo de cada publicação.

Para arrematar a pesquisa, faremos um balanço dos resultados alcançados, além de considerações finais sobre a presente dissertação e um relato sobre a experiência do pesquisador com o tema.

A investigação da produção dos principais jornais de literatura do Paraná dos séculos 19 e 20 (seus espaços de atuação perante os principais acontecimentos e de que forma eles interferem no segmento) pede uma turnê de força que aborde antecedentes jornalísticos e historiográficos, para que o (n)ovo não nasça antes da (ga)linha: questão de perspectiva.

Em caráter preliminar, é fulcral levantar a origem do narrador histórico, o surgimento da imprensa, a consolidação da mídia impressa no mundo, a

popularização do folhetim europeu, a criação da imprensa brasileira, o surgimento dos primeiros cânones literários no Brasil — todos com importante presença na imprensa — e o estudo das principais mudanças de plataformas tecnológicas do século 19 até o século 20.

Naturalmente, é necessário salientar a formação da imprensa no Paraná, os espaços de representação do campo literário nos principais jornais de literatura e o surgimento de importantes periódicos de segmento, como *O Cenaculo*, *Ilustração Paranaense*, *Joaquim* e *Nicolau*. Foram projetos que almejavam alguma projeção nacional, dentro, naturalmente, das limitações de princípio, afetados pelos índices baixos de alfabetização e por políticas nacionais (ausentes ou tímidas) de educação. Temos problemas de escala no que tange ao letramento literário.

Para Sanches Neto (1998), estudar uma revista é uma tarefa que pode ser desenvolvida de diversas maneiras, sem que necessariamente tenhamos que escolher apenas um caminho. Podemos analisar pelo viés da significação para a história da literatura, “buscando os fenômenos sociais, políticos, econômicos e culturais que definiram o seu surgimento e a sua circulação, ou compreendendo as apostas que os escritores estavam fazendo em suas páginas” (SANCHES NETO, 1998, p. 16).

De acordo com Sirinelli (1996), as revistas fornecem indícios da estrutura do campo intelectual, em que se imbricam fatores como amizades, influências e fidelidades ideológicas. São as ideias se movimentando dentro das páginas do periódico: “[...] uma revista é antes de tudo um lugar de fermentação intelectual e de relação afetiva, ao mesmo tempo viveiro e espaço de sociabilidade, e pode ser, entre outras abordagens, estudada nesta dupla dimensão” (SIRINELLI, 1996, p. 249).

Braga (2002), por sua vez, observa que a análise de textos e outros objetos de cultura (análise do discurso, leitura, crítica, interpretação, hermenêutica — conforme as perspectivas preferidas) demanda uma senda: “implica na escolha entre diversas abordagens, decorrentes das múltiplas finalidades e posicionamentos possíveis” (BRAGA citado em MOUILLAUD; PORTO, 2002, p. 321).

No rastro dos quatro periódicos aqui analisados — *O Cenaculo*, *Ilustração Paranaense*, *Joaquim* e *Nicolau* —, iremos observar similaridades típicas e certas idiossincrasias até constrangedoras. Em *O Cenaculo*, o ingênuo leitor-ideal da publicação precisava ser capacitado para “consumir” o jogo de influências proposto pela publicação, “se fazer de entendido”, severamente pautada por modelos europeus, sobretudo o francês, e por interesses políticos regionais.

A *Ilustração Paranaense*, supostamente fugindo do eurocentrismo, dobrou a aposta na defesa peculiar do Paranismo, forjando um leitor-ideal regionalista, amante do que é nosso, *bicho do Paraná*, em um propósito de manutenção de *status quo* diante das inúmeras mudanças da sociedade paranaense. O nome-de-jornal, aquilo que diferencia um periódico de outro, mas não o isola de sua comunidade, planejou-se como porta-voz de uma elite preocupada com a sua hegemonia discursiva e com a perda de protagonismo econômico. O desatualizado periódico é uma resposta rarefeita e caricata às vanguardas universalizantes e aos novos atores socioculturais.

Em *Joaquim*, as lógicas de produção foram originais e desvelaram um novo momento na trajetória literária paranaense. Foi uma ruptura com lastros de tradição. A mesma atmosfera da elite para a elite, todavia, se manteve sob novo roupagem. A publicação fugiu dos programas de valorização do local pelo local, não quis passar seus dias fitando araucárias, desafiou totens e quis tocar o *mais* contemporâneo. Editada da própria casa por Dalton Trevisan e com forte aporte da empresa familiar

que operava no terreno ao lado, deu largo espaço à prosa e ampliou repertórios. Não deixou, contudo, de repetir cacotes de seus antecessores, evidenciando, principalmente, a tomada de espaço de novos atores socioculturais em Curitiba e as brigas por representatividade no cânone.

Nicolau, periódico de repartição pública, se quis sintetizador, gregário, múltiplo — Paulo Leminski como prato principal do Paraná. Dentro de um espírito mais para conciliador e pedagógico do que para belicoso, a publicação forjou um leitor-ideal capaz de reconhecer a tradição e a importância de abrir as portas para o novo. Caminhou em uma estrada já sinalizada, de pouco estranhamento, porém arejada por uma geração rica de escritores locais, sobretudo curitibanos, reforçando o clima de pequeno clube. *Nicolau* foi um clube muito bem frequentado e legitimado com dinheiro público.

Todos os impressos da presente pesquisa aplicaram estratégias de reforço canônico com o objetivo de indicar uma nova rota de forças simbólicas na direção de si próprios. A análise de quatro periódicos de amigos, representativos da literatura paranaense em seus períodos de atuação, apontou para métodos similares de apropriação de correntes literárias vigentes, em interpretações que oscilaram entre valorizações ao local e flertes em direção ao universal.

Acerca do ambíguo estatuto da objetividade do jornalismo de notícias, presente de um modo diferenciado no periodismo literário, as publicações da presente pesquisa forjaram uma isenção que nunca foram capazes de provar na realidade objetiva. Em todos os periódicos, foi evidente a procura por justificar racionalmente escolhas de ordem plenamente subjetivas.

O impresso de literatura se consolidou como um balanço estético da produção de certos grupos dominantes e/ou com interesses na promoção de um novo cânone

ou na continuidade de protagonismo. Importantes meios para o entendimento dos sistemas de reiteração, as quatro publicações podem servir como suporte para um melhor entendimento da época em que estiveram em vigência.

Na seleção editorial efetivada, cada publicação projetou um leitor-ideal elitista, efeito translúcido do pouco acesso de outras camadas sociais à literatura, sob condições e expectativas que não podem ser reproduzidas fielmente na contemporaneidade.

Neste caminho acidentado, em suma, tentaremos contar o antes, entender o agora e especular o depois. “Será que uma paixão se ensina?” (CASTELLO citado em *RASCUNHO*, 2017, p. 4).

1. DA ORALIDADE E DOS MITOS FUNDANTES

Desde o início, temos o infinito à nossa disposição.
Somente, esse infinito é precisamente disponível.

Maurice Blanchot em *O livro por vir*

A história da Comunicação, repleta de transformações abruptas e de saltos, corresponde a um recorte importante para o entendimento das sociedades, da origem até a contemporaneidade.

Tal qual um pássaro onírico às avessas, Walter Benjamin (1892–1940) é sempre sacado da prateleira quando estamos a tratar de certos primórdios. É da experiência da narração oral que surgem muitos desdobramentos científicos — não sendo isto, evidentemente, culpa do pensador alemão.

A experiência que passa de pessoa pra pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de inúmeras maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito o que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente a sua vida sem sair de seu país e que conhece suas histórias e tradições (BENJAMIN, 1996, p. 198–199).

De fato, são das narrativas orais, a primeira grande mídia da humanidade, que surgiram as histórias pioneiras. Aí também esteve o surgimento da literatura enquanto transmissão de conhecimento. “No sentido mais amplo, literatura é tudo o que é impresso (ou mesmo manuscrito), são todos os livros que a biblioteca contém (incluindo-se aí o que se chama literatura oral, doravante consignada)” (COMPAGNON, 1999, p. 31).

“A figura do narrador doméstico, oral, está na origem da narração, tanto em prosa como em poesia” (SILVA, 2009, p. 15). Por histórias se constroem as mitologias sociais, das alegorias de fundação às operações de domínios territoriais. As tradições surgem das repetições, dos legados transmitidos de geração a geração.

Usualmente, pensamos a história da Comunicação a partir do surgimento da imprensa gutenberguiana, em meados do século 15, e pelo viés da propagação de conteúdo com a Revolução Industrial, no século 19, epítome do Ocidente. Também aí está uma potente chave de modulação do discurso. “A linguagem é empregada em enunciados orais e escritos, construídos de acordo com a finalidade proposta” (BAKHTIN, 2017, p. 22). Pensa-se sempre pelo registro eurocêntrico.

Com toda a probabilidade, a escrita foi inventada por motivos comerciais, para lembrar que um certo número de cabeças de gado pertencia a determinada família ou estava sendo transportado para determinado lugar. Um sinal escrito servia de dispositivo mnemônico: a figura de um boi significava um boi, para lembrar ao leitor que a transação era em bois, quantos bois estavam em jogo e, talvez, os nomes do comprador e do vendedor. A memória, nessa forma, é também documento, o registro de tal transação (MANGUEL, 1996, p. 129).

Muitos processos de comunicação se difundiram antes, variando de acordo com cada sociedade. De culturas consideradas ágrafas, como as sociedades andinas, onde tínhamos a comunicação a partir de quipus, conjunto de cordas e fibras com diferentes nós utilizados pelos incas para registrar informações, números, tributos e possíveis narrativas, até os hieróglifos utilizados pelos escribas do Egito Antigo, estamos diante de um mesmo fenômeno: contar para organizar, contar para persistir, contar para comandar. “Naturalmente, os suportes da escrita são múltiplos, esteiras, tabuinhas, tecidos” (CARRIÈRE, 2010, p. 18).

Se fitarmos a primeira Bíblia de Gutenberg, impressa a partir de tipos móveis de metal, provavelmente em 1455, e as gazetas do século 16, manuscritas e com quatro páginas de frente e verso, ou voltarmos aos quipus e hieróglifos, sempre demos protagonismo à arte de contar para organizar, contar para persistir, contar para comandar. O jornal surgiu para embutir as histórias em um formato periódico com capa e contracapa, reduzindo distâncias e a dependência das narrativas orais ou dos livros. Afinal, em escala, livros são mais caros do que jornais.

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações (BENJAMIN, 1996, p. 203).

“Você é jornal de ontem/Já li, já reli, não serve mais/Agora quero outro jornal assim/Que tenha fatos sinceros/E sublimes, emocionais/[...]Você, para mim, é um jornal atrasado/Que só vai servir para eu no futuro/Lembrar o passado” (SILVA, 1966, s/p). Benjamin vislumbrava no crescimento da circulação dos jornais impressos de notícias uma perda da experiência dos narradores orais, uma pobreza na experiência de ser e estar no mundo, a ponto de considerar até mesmo os livros uma espécie de morte das linguagens autênticas — ao romance, um papel ainda mais diabólico. Entretanto, para o mercado editorial, a perspectiva foi outra: mais livros publicados, mais leitores, mais consumidores. Para o recém-criado mercado de notícias, o interesse foi orgânico: educar o público para o novo estatuto da notícia.

O surgimento do folhetim, em meados de 1830 — as histórias literárias de rodapé com continuidade geralmente semanal —, foi importante como difusor do trabalho de escritores, principalmente os franceses. O modelo de ficção em pedaços se alastrou rapidamente pela Europa e chegou também aos impressos brasileiros.

Criou-se o chamariz “continua no próximo número” e um instrumento de fidelização do novo leitorado.

O processo de afrancesamento cultural do Brasil foi percebido em diversas instâncias, da *Lucíola* de José de Alencar, livremente inspirada em *A dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, a um paranaense como Jean Itiberê, que mudou o nome originalmente português (João Itiberê da Cunha) para a língua de Molière. O primeiro folhetinista a ser publicado no Paraná foi o também francês Prosper Mérimée, na edição pioneira de *O Dezenove de Dezembro*, em maio de 1854.

Para além de um Bento Cego, violeiro cego e analfabeto, chamado de Homero do Paraná por nunca ter escrito um texto, produzir para jornais começou a sustentar escritores espalhados pelo mundo inteiro, principalmente em localidades em que os índices de leitura eram notoriamente baixos e as gráficas, poucas ou inexistentes.

Cresceram os jornais ilustrados, aumentaram as leituras públicas, multiplicaram-se os cronistas e articulistas, surgiram ecossistemas editoriais ao redor do agora institucionalizado jornalismo. “Assim como a industrialização cria o mercado de consumo e a necessidade de alfabetização universal, cria também a necessidade de informações sintéticas para o grande número” (PIGNATARI, 1993, p. 14).

Os jornais e as revistas sempre foram importantes na disseminação de conteúdo no Ocidente — de onde brota a maior parte de nossos ventríloquos de cabeceira. Em linhas gerais, as fases do jornalismo podem ser divididas em quatro se seguirmos a concepção temporal de Marcondes Filho (2009). A primeira fase é conhecida como Primeiro Jornalismo (1789 a 1830), de alma especialmente politizada, em que escritores, políticos e intelectuais tocavam periódicos de modo deficitário, essencialmente bravateiros e quase artesanais.

No Segundo Jornalismo (1830 a 1900), o jornalista se profissionalizou, diminuíram as paixões mais avassaladoras e a publicidade se tornou um fator de rentabilidade. A imprensa atingiu a larga escala, elevando o patamar social do campo. Foi a lógica industrial chegando à redação.

O Terceiro Jornalismo (1900 a 1960) recorta o surgimento de grandes corporações de comunicação, estendendo suas teias de influência para diversas esferas da vida pública. Também tivemos a popularização do rádio e do cinema, aumentando a oferta de informação e de entretenimento. A concorrência com outras plataformas foi gradativamente mudando o modo de se produzir jornalismo, que precisou se adaptar para seguir angariando audiência.

No Quarto Jornalismo (1960 em diante), as mudanças tecnológicas reconfiguraram o campo; as noções de leitor e produtor da informação foram balanceadas, embora a lógica de Lampedusa, de tudo mudar para permanecer igual, possa ser aferida em diversos aspectos. Surgiram os megaconglomerados: o jornalismo apenas como um dos diversos produtos da empresa, quase próximo de um shopping center informativo. A televisão se estabeleceu e promoveu novos hábitos, impactando sobremaneira nos hábitos sociais e, conseqüentemente, nas fatias de publicidade.

Dentro de um contexto de mutações drásticas, o jornalismo especializado, desde o Primeiro Jornalismo, surgiu como forma de atender nichos, de responder a uma demanda por menos uniformidade. Para um mundo dominado pelo semblante das notícias regulares, uma fuga do apagamento das individualidades, uma reiteração do singular.

A revista *The Spectator*, editada pelos ensaístas ingleses Richard Steele (1672–1729) e Joseph Addison (1672–1719), é tida como o primeiro impresso de

jornalismo cultural do mundo. Diário, começou a circular em 1711, cobrindo as artes de modo geral.

No Brasil, no tardio século 19, os escritores renomados começaram a escrever com regularidade para os periódicos mais importantes. Tivemos, por exemplo, Machado de Assis na *Cruzeiro*, em *A Estação* e na *Revista Brasileira*. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* foi publicado como folhetim entre 1879 e 1880.

A *Gazeta* também publicou crônicas de Olavo Bilac e de Arthur Azevedo. “Entre seus colaboradores figuram Raul Pompeia, Silva Jardim e Adolfo Caminha, com as Cartas Literárias. Antes do seu lançamento, num prospecto de propaganda que anuncia o novo periódico, destacam o peso que a literatura teria em suas páginas” (BARBOSA, 2008, p. 28).

O periódico literário, ao seu modo, também romperia com as correntes da notícia em massa, fugindo da perenidade. Se não é unânime a origem do jornalismo, também não é a origem do jornalismo literário, o tal jornalismo de criação. Quando, supostamente, os escritores, no pungente século 19, começaram a se tornar editores, articulistas, cronistas e/ou folhetinistas, tivemos ali, então, um certo primórdio do jornalismo literário. E todo primórdio é controverso.

Assim, pesquisar os periódicos de literatura, diretamente afetados pelo contexto social, literário e jornalístico, sob o manto das origens e das mudanças, e cada qual sofrendo de modo diretamente tais impactos, é entrar numa cidade com sentinelas cuidando de muitos portões e com medo do que acontece depois que o Sol cai. O monstro somente aparece quando se chama.

A mitologia (ou a ruína) do surgimento da imprensa brasileira é associada à chegada (ou à fuga) da Coroa Portuguesa, em 1808, e à criação de uma imprensa

oficial, embora circulassem, com regularidade, panfletos apócrifos. Era um Brasil regido pela mão portuguesa e com diversos focos de resistência, inclusive impressa.

Demorou mais de três séculos para que as artes gráficas fossem implantadas em território nacional, e sob rigoroso controle do Estado — sintomático lembrar que a carta de fundação, de Pero Vaz de Caminha, foi reencontrada na Torre do Tombo, em 1773, jogada entre entulhos lisboetas.

De acordo com Molina (2015), nesse período também foi controlada a entrada de qualquer obra impressa, numa tentativa, nem sempre bem-sucedida, de manter o país à margem das novas ideias e das correntes culturais que circulavam no resto do mundo.

Incluir o período colonial na história da imprensa brasileira é, na verdade, uma tentativa de explicar por que o país não teve imprensa nos primeiros três séculos de sua história. Afinal, foi somente com a chegada da família real portuguesa, em 1808, que o Brasil ingressou nessa empreitada, três séculos e meio depois das primeiras obras estampadas por Gutenberg e muitos anos depois de a tipografia ter sido instalada em várias cidades da América espanhola e nas colônias de língua inglesa (MOLINA, 2015, p. 35).

De fato, se Portugal tinha alguns parques gráficos consistentes no século 19, como Lisboa, Porto, Braga e Leiria, Molina relembra que o Brasil, ao contrário, não era um terreno fértil no qual podiam germinar facilmente as artes gráficas após tantos anos de proibição. “O território era enorme, a população era escassa, pouco alfabetizada e tinha poucos incentivos para aprender a ler e a escrever” (MOLINA, 2015, p. 27).

“Os livros de autores brasileiros ou instalados no Brasil, como os padres José de Anchieta, Antônio Vieira e Gabriel Soares de Sousa, tiveram que ser impressos em Portugal” (MOLINA, 2015, p. 38). Na segunda metade do século 19, o fenômeno se

repetiu com escritores como José de Alencar, que escreviam aqui e esperavam os livros chegarem de navio.

Interessante notar, em meio ao agreste jornalístico-estatal, que o *Correio Braziliense* (1808–1822), primeiro jornal do Brasil, era impresso em Londres pelo jornalista Hipólito da Costa (1774–1823) e demorava cerca de 40 dias para chegar de navio. Circulava de forma clandestina.

A precariedade da indústria editorial forçou muitos escritores novecentistas a construir carreira nos impressos, tanto como cronistas quanto na condição de articulistas. Diferentemente de um Primeiro Jornalismo europeu, em que os escritores eram também agitadores, no Brasil, restava aos literatos performar literatura em espaços de respiro dos jornais.

Muitos escritores viveram em condição absoluta de precariedade, a exemplo de Lima Barreto (1881–1922). Buscava-se o usufruto do status, era a distinção do jornal para conseguir algum emprego público com salários melhores em comparação ao mercado jornalístico. “Ter um emprego público é a aspiração primeira. Ocupar um lugar na política é a aspiração máxima” (BARBOSA, 2008, p. 90). Escrever em jornal tornava o escritor conhecido.

Na passagem do Brasil do século 19 para o século 20, tivemos os cruzamentos entre história, ciência e cultura, além da Abolição e dos problemas oriundos da proclamação da República. Sevckenko assevera que tais transformações balançaram posições tradicionais.

A foto e o cinema tomaram dispensáveis e enfadonhos os longos comentários dos cronistas tradicionais. A transformação súbita dos cenários urbanos e rurais; os novos objetos, instrumentos, hábitos e rotinas gerados e estabelecidos num prazo surpreendentemente curto tomaram inadequadas e mesmo ultrapassadas as imagens literárias tradicionais. Ao mesmo tempo que entravavam a linguagem escrita com neologismos e adaptações apressadas, que, carentes da familiaridade e do

polimento que só o longo trato artístico dá às palavras, impediam a pronta adaptação da literatura ao novo mundo, a não ser ao custo de assumir uma secura que a descaracterizavam fortemente se contrastada com o seu passado. A adaptação custaria o preço da sua sacralidade. Seria ela que se adaptaria ao mundo, e não mais o mundo a ela, como no século XIX romântico (SEVCENKO, 1983, p. 97).

De acordo com Sevcenko, o novo ritmo da vida cotidiana eliminou ou reduziu drasticamente o tempo livre necessário para a contemplação literária. Ainda tivemos o advento do cinematógrafo, do gramofone e da fotografia — e a fotografia pleiteando um discurso de realidade e defasando radicalmente o realismo literário, calcado na exploração descritiva da narrativa.

Na disputa pela atenção e pelo tempo escasso do leitor, os jornais diários lançaram edições mais baratas e planos de assinatura. Criaram-se novos hábitos e, no café da manhã. A imagem do jornal de notícias resumindo o mundo se propagou mais do que o livro morto na ausência do leitor de uma biblioteca metropolitana. Pois, como produto de palavras, o jornal sempre buscou ser um tratado de urgências, impelir o leitor ao seu âmago de pressão.

O próprio público e a crítica de jornal da época acabaram pregando a pecha de lugar-comum e de mesmice para a natureza literária de um texto. Fenômeno semelhante ocorreu na poesia, que, de gênero nobre, passou a ser quase marginalizada. O jornalismo comprou certas máscaras para usar em um baile sem perfume.

A perda de status e de espaços descaracterizou a figura do intelectual e do literato tradicionais. O saque de algumas citações providenciais resolvia a questão da identificação do intelectual. “Como já ocorrera com a literatura, o chavão e o lugar-comum passam também a ser o timbre identificador do literato” (SEVCENKO, 1983, p. 99).

Desde o início, o jornalismo assombrou ambientes cativos da literatura. Padronizou a linguagem, gerou postos de trabalho, estabeleceu espaços próprios para as operações da literatura (cadernos, suplementos, jornais de nicho, avalia a literatura por meio de críticos). Transformou-se em uma ágora moderna.

A resposta do jornalismo especializado veio, mas sem romper com os estatutos. Os suplementos e os cadernos de nicho não têm uma periodicidade específica, podendo ser diários, semanais ou mensais. Ao tratar de assuntos específicos, não deixam de seguir regras e diretrizes gerais do periódico em que estão situados.

No final do século 19, a palavra começou a constituir novas sinecuras de autoridade. O jornalismo e a literatura passaram a ser praticados não apenas por uma elite econômica. Empregando muitos dos profissionais de letras em suas redações, o jornalismo empurrou ainda mais os autores ao caminho da precarização. Passar a frequentar uma nova elite cultural não era sinônimo de riqueza.

Antes patrocinados por aristocratas e barganhando espaços ao lado de poderosos, restou aos escritores os rodapés e a crítica literária. Brigava-se por espaços nos cadernos, e sair no jornal tornou-se um efeito a ser almejado na carreira literária, um ritual emplastrado de pertencimento.

Diminuíram também os cargos no funcionalismo público e a atuação na vida política. O poeta como antena da raça, então, se tornou uma entidade ainda mais abstrata. Sem a popularidade de um rapsodo, ao poeta coube resistir por meio do estatuto de sua “inutilidade”.

A mão de ferro portuguesa, que, por muito tempo, freou o desenvolvimento da imprensa no Brasil, inevitavelmente atingiu o Paraná, então São Paulo. A região

sofria logisticamente com as dificuldades de acesso e com as resistências políticas no que tangia a uma possível emancipação.

No Paraná, coube a Cândido Martins Lopes (1803–1871) a alcunha de ser o primeiro *publisher* paranaense a projetar um caminho. Na essência, um *publisher* faz a seleção e o filtro de informações, sendo, ainda, o proprietário da publicação, vulgo “aquele que paga as contas”. Como estamos a tratar dos primórdios da imprensa do Paraná, ser *publisher* de uma terra sem imprensa é menos edificante do que o batismo estrangeiro parece insinuar.

Importante reforçarmos que, ainda antes de o Paraná ser elevado à categoria institucional de província, a trindade Brasil, Jornalismo e Diário Oficial já tinha se estabelecido e ditado os primeiros costumes da imprensa nacional.

Lopes foi o fundador de *O Dezenove de Dezembro*, em 1854, primeiro impresso a circular no recém-criado Estado do Paraná e a publicar peças de caráter literário. Assim que o Paraná foi emancipado, Lopes foi requerido no Rio de Janeiro, onde trabalhava, e trazido para Curitiba. Instalou, logo que chegou, a Tipografia Paranaense, na Rua das Flores, n.º 13, no Centro da capital. Lopes trouxera consigo apenas um ajudante, o tipógrafo João Luiz Pereira. Ambicionava formar novos tipógrafos na própria oficina.

Em 1.º de abril de 1854, também o dia em que é comemorado atualmente o Dia da Mentira e, antes do século 16 e da instituição de um novo calendário cristão, equivalia ao fim dos festejos do Ano Novo, foi publicada a primeira edição de *O Dezenove de Dezembro*.

Foram quatro páginas de atos oficiais e informes públicos, bem ao gosto de um periódico dependente do erário e com necessidade de manter boas relações com

aqueles que sentam no cofre e pagam o custo do papel. O jornalismo paranaense nasceu com ares de assessoria.

O periódico circulava inicialmente aos sábados. A partir do n.º 43, de 17 de janeiro de 1855, passou a ser editado às quartas-feiras, com a justificativa de contemplar os assinantes do interior do Paraná, que recebiam o periódico com atraso — o indelével serviço de correios não entregava aos sábados e domingos.

As edições tinham, em média, quatro páginas, com raras edições com seis folhas. Nos números 33 e 34, foi publicado um suplemento de mais quatro páginas. Em 20 de maio de 1857, se tornou bissemanal, saindo, então, às quartas-feiras e aos sábados.

Logo na segunda edição, de 8 de abril de 1854, tivemos a publicação do primeiro texto literário da imprensa paranaense. É um trecho de *Colomba, Romance da Córsega*, do praticamente esquecido romântico francês Prosper Mérimée (1803–1870).

Dividido em duas colunas, no rodapé da primeira página, sob a definição espacial de “Folhetim”, o *Dezenove*, como era popularmente conhecido, publicou a continuidade da história, seguindo o perfil folhetinesco em voga na metade do século 19. Era a capital em busca de ser contemporânea — e, como bem sabemos, ser periféricamente contemporâneo equivale a repetir comportamentos do centro.

O *Dezenove* iniciou suas atividades assumindo estatutos jornalísticos de seu tempo. Lopes trouxe o padrão de jornais do Rio de Janeiro e delineou uma liturgia de publicação, até para seguir com aportes financeiros públicos. Se hoje se ironiza que Curitiba sonha ser São Paulo e São Paulo sonha ser Nova York, que, por sua vez, sonha ser Paris, a quem resta sonhar ser o que já foi, o Rio de Janeiro era o que

tínhamos de referencial em um país de produção informativa tardia e carente de modelos afastados do suporte público.

Por cerca de dez anos, o *Dezenove* foi o único jornal de notícias da Província. Somente em 1864 apareceu, em Paranaguá, o jornal *O Povo*. As poucas iniciativas jornalísticas que surgiram no período tiveram vida editorial curta. “Os subsídios e os serviços requeridos pela administração provincial [a Cândido Lopes] foram, certamente, decisivos para a manutenção do serviço tipográfico no Paraná” (MELLO, 2008, p. 155).

Em meados do século 19, a discussão no Paraná não orbitava ao redor de condições de imprensa ou de liberdade editorial. O assunto mais decisivo era o estabelecimento da futura capital paranaense, decisão que passava por escolher entre Paranaguá, Curitiba ou Castro.

Deputados paulistas temiam a separação e se esforçavam para derrubar o projeto e adiar a votação. Somente em 1850, já no Senado, o assunto voltou a ser debatido. Naquele ano fora aprovado o projeto para criar a província do Amazonas enquanto a discussão acerca da emancipação do Paraná prosseguia, com entraves apresentados por deputados paulistas. Somente em agosto de 1853 o projeto que criava a província do Paraná foi aprovado e sancionado pelo imperador Dom Pedro II. Com toda a discussão resolvida nos altos escalões imperiais — sem nenhuma participação popular — a província paranaense foi instalada no dia 19 de dezembro daquele ano e seu primeiro presidente foi o baiano Zacarias de Góes e Vasconcelos (ANTONELLI, 2016, p. 22).

Entre as primeiras medidas de Vasconcelos estava a produção de um Diário Oficial. Durante esse período, em que ainda havia anúncios nos jornais sobre a venda de escravos, a nova capital era considerada um território insalubre. Curitiba era menos desenvolvida do que a pujante Castro e Paranaguá, importante rota portuária para a

circulação de mercadorias da região. Era preciso levantar uma capital, desenvolver novos polos, inventar uma infraestrutura.

O contexto da vinda do primeiro impressor é crucial para entender o embrionário panorama gráfico da segunda metade do século 19. Lopes saiu de Niterói, no Rio de Janeiro, onde seus serviços eram bem recomendados, e chegou a Paranaguá com *todo* o seu maquinário. Como não havia estrada aberta até a capital, precisou carregar, com o auxílio de tropeiros, sua tipografia no lombo de mulas por um caminho precário via Serra da Graciosa — a estrada seria entregue apenas em 1873.

A “estrutura” da tipografia: uma diminuta mesa de ferro, com prancha para composição manual, “sobre a qual deslizava o rolo de impressão, além das caixas de tipos e de acessórios. Seu tipógrafo, João Luiz Pereira, trabalhou na oficina durante mais de 30 anos até 1888” (MILLARCH citado em *ESTADO DO PARANÁ*, 1982, p. 7). Começava, assim, a circulação oficial de jornal no Paraná.

O primeiro número, de 1.º de abril de 1854, encontra-se no Museu Paranaense, localizado no Centro Histórico de Curitiba. Destaca-se o interessante editorial sobre os princípios jornalísticos do novo veículo, sustentado, apenas para reforçar, pelo erário.

A imprensa, como todas as instituições e cousas humanas, tem um lado bom e outro mau, pois se é origem fecunda de vantagens sociaes, também com razão se lhe atribuem males gravíssimos. As vezes solta e desenfreada como a anarquia, a imprensa atropella tudo, nada é para ella sagrado, nada inviolável; não há poder que respeite, nem preceito a que submetta-se; ataca e escarnece do que é mais caro e precioso ao homem; subverte e desmorona sem nada edificar, e no lugar das ilusões apenas deixa o malogro e o desespero: eis o seu lado mau. Outras vezes, porém, desveladamente occupada em investigar só a verdade útil e proficua ao paiz a imprensa, tomando a iniciativa do bem, discute as questões de mór interesse para a sociedade, orienta e dirige a opinião na senda do progresso e dos melhoramentos, e

serve de phanal ao por. Debaixo desse aspecto, ella tributa profunda homenagem à moralidade, e nega curvar-se ao espirito de partido, nem ao interesse pecuniário, declara guerra à mentira, a hypocrisia e ás paixões vis e odientas: eis o bello lado da imprensa (*O DEZENOVE DE DEZEMBRO*, 1854, p. 1–2).

Figura 1: Capa da segunda edição de O Dezenove de Dezembro



FONTE: O Dezenove de Dezembro

Lopes morreu de um ataque apoplético, em 27 de dezembro de 1871. Sob nova direção, o jornal tornou-se diário em 1.º de janeiro de 1888, mas logo deixou de circular. A última edição rodou em 9 de abril de 1890. De maneira melancólica, como é o fim, geralmente, dos jornais, o *Dezenove* cessou sua carreira de mais de 35 anos sem alarde.

Ainda na direção de Lopes, ficou descontinuado entre maio de 1861 e novembro de 1862. Foi o primeiro periódico a estabelecer o modelo de espaço de variedades, onde o teor literário iria se imbricar com outros conteúdos de caráter cultural, quase como uma seção de amenidades no caldo noticioso do cotidiano.

Lopes não viveu para prestigiar a inauguração da Estrada de Ferro Paranaguá-Curitiba, em fevereiro de 1885. A obra deflagrou um novo momento logístico no Paraná. Facilitou-se o acesso ao porto, melhorando o fluxo de mercadorias e de notícias na capital. Assim, se tornava viável “que chegasse a Curitiba artigos e materiais (para a construção de edificações, por exemplo) que antes não era possível — afinal nem tudo poderia ser carregado, Serra do Mar acima, em carros puxados por cavalos ou no lombo de burros” (MELLO, 2008, p. 13).

Curitiba cresceu. As questões de natureza de instrução e o original isolamento do Paraná não impediram que houvesse uma significativa produção de periódicos, fenômeno também impulsionado pelo gradativo crescimento populacional da capital.

De acordo com o inventário de Romário Martins (1908), intitulado *Catálogo dos jornais publicados no Paraná de 1854–1907*, existiram, no Paraná, 425 jornais no período. Curitiba teve o maior número de títulos, com 282, seguido de Paranaguá, com 62, e de Ponta Grossa, com 13 títulos.

Percentualmente, Curitiba reuniu 66% de todas as publicações do período. No campo literário, estendendo o levantamento até o século 20, também veremos a

presença marcante de impressos do nicho com sede principal em Curitiba. Do cômputo geral, até 1907, vale salientar a presença de 33 periódicos em idioma estrangeiro, ratificando a importância e a influência das correntes migratórias, e a produção de periódicos para nichos de consumo.

Cândido Lopes dá nome à rua onde está atualmente localizada a Biblioteca Pública do Paraná (BPP) e era a sede do antigo Teatro Guaíra. É da conjugação entre o nome da rua em que está localizada a maior biblioteca do Paraná e do pioneirismo literário de Lopes que surgiu o batismo do *Cândido*, impresso mensal de literatura da BPP e homenagem ao primeiro tipógrafo paranaense.

Percorremos, assim, mais uma sequência da tradição de periódicos literários que auxiliam a contar a história do Paraná ao longo dos séculos 19, 20 e também 21. Curitiba, de pouco mais de seis mil habitantes em 1900, sobe para 1.933.105 pessoas (IBGE, 2019, s/p). O Paraná já conta com 11.433.957 pessoas (IBGE, 2019, s/p).

Diferentemente de muitos impressos de literatura que apostam no papel-jornal, o *Cândido* é impresso em papel *offset*, que se assemelha ao sulfite. É considerado um papel mais versátil que o papel-jornal por ser mais resistente e utilizado em diferentes máquinas de impressão. O papel-jornal, em virtude das impurezas presentes na polpa da celulose, rasga com facilidade e amarela rapidamente com a exposição ao Sol. O preço, entretanto, acaba por ser um fator determinante na escolha por um papel mais simples e que marca as mãos no trato.

E qual seria a diferença entre um jornal e uma revista? Basicamente, o papel. O jornal faz uso regular do papel-jornal, também chamado de papel-de-imprensa, enquanto a revista aposta em papéis de maior qualidade. O motivo: quanto maior o intervalo entre uma publicação e outra, maior o interesse em papéis melhores (exceto se estivermos a tratar de periódicos sustentados com dinheiro público). Para o jornal

diário impresso, por exemplo, o custo-benefício do papel-jornal é um fator de alta importância logística. Não significa, entendamos, que ser um periódico de notícias diárias já seja distinção suficiente para diferenciá-lo de uma revista. É possível ser um jornal de literatura mensal. É o papel, o papel, entre outras coisas... Sozinha, a edição n.º 33, da revista *Serrote*, de novembro de 2019 (R\$ 48,50 e 224 páginas), custa quase a assinatura anual do *RelevO* (R\$ 50 e 24 páginas).

Diferentemente de um jornal de notícias, uma revista pretende entregar não somente uma entrevista ou uma resenha, mas “a entrevista” e “a resenha” que simbolizem, que sintetizem o período de circulação, que diferencie a publicação das demais. Teríamos, portanto, um valor acumulado, a singularidade contra a uniformidade de um jornal de notícias, além de um papel muito mais elaborado, um invólucro melhor.

As imbricações entre um jornal de notícias e um jornal de literatura, no caso de *O Dezenove de Dezembro* e do *Cândido*, são de ordem inspiracional. Cada um atua em esferas diversas, embora carreguem elementos de comunhão. Ao chamar a literatura de a verdadeira narrativa, Benjamin reitera as limitações que o jornalismo de notícias carregaria em seu seio impuro:

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver (BENJAMIN, 1996, p. 204).

“Eu não preciso ler jornais/Mentir sozinho eu sou capaz” (SEIXAS, 1987, s/p).
A cada jornal um novo sorriso? “Pois hoje eu sou o que eu fui/Não desmenti o meu passado/Esse jornal é o meu revólver/Esse jornal é o meu sorriso” (BRANT; HORTA, 1970, s/p). Para Benjamin, a narrativa, que, durante tanto tempo, floresceu num meio artesanal — no campo, no mar, na cidade —, é ela própria, num certo sentido, uma

forma artesanal de comunicação. O jornalismo, por sua vez, não estaria interessado no puro-em-si, na narrativa castiça, apenas emularia a narrativa, mas desconfigurando-a para a sua efemeridade essencial.

Na lógica benjaminiana (sob ressalvas), um periódico de literatura flertaria mais com a permanência do que um jornal de notícias. O tempo é outro, a velocidade também, até o papel pode ser de melhor qualidade. O texto de caráter cultural ou, em última instância, literário sofreria menos com as marcas da passagem do tempo em comparação com uma notícia fincada na capa de um jornal diário.

Não significa que um periódico de literatura não esteja margeado pela natureza do tempo de um jornal de notícias. Ao repercutir temas da contemporaneidade — e é inexorável ser contemporâneo —, um periódico literário pode entregar elementos de reflexão e de contemplação que realizem uma comunicação específica com o cotidiano do leitor.

Com tal marco identitário, seria um jornal de literatura capaz de se aproximar do “puro-em-si” — o “puro-em-si” como aquilo que sairia da constância e da uniformidade da reprodução e traria ao seu âmago elementos de originalidade, da criação singular?

Em busca de ser menos o reproduzidor diário da *realidade*, um periódico de literatura se valeria de um tempo maior de decantação de conteúdo. Um periódico de notícias, nunca capaz de parar o tempo que propõe noticiar, opera com metafatos, meta-acontecimentos, o jornalismo enquanto produtor de um discurso sobre o que considera à altura de ser notícia. “Antinotícia: Procure, na notícia, explicar sempre o que aconteceu e não o que não aconteceu” (*O ESTADO DE S. PAULO*, 1990, p. 23).

A literatura e os periódicos de literatura são atravessados pelos movimentos da sociedade. É a volatilidade de cada época, as transformações tecnológicas em

curso, os jovens que surgem cansados dos mais velhos. Em Felippi e Necchi (2009), notamos a discussão sobre demandas culturais e a disputa pela nossa atenção em curso. Criam-se novos estratos em um mundo de tensões cada vez mais evidentes.

A globalização tem produzido deslocamentos identitários. De um lado, vê-se o avanço de uma cultura global, padronizando produtos, gostos, formas de pensar e a formação de uma identidade em nível planetário; de outro, uma reconstrução das culturas e identidades regionais, como movimentos fortes de defesa pelo direito de se representar (FELIPPI; NECCHI, 2009, p. 34–35).

Percorrer um *ethos*, a busca por uma identidade, entre o além das divisas e o específico, leva-nos à caça do que é identidade e o que ela evoca-inferre sobre nós. “Identidades são aspectos que surgem em nosso pertencimento a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e nacionais, em especial” (FELIPPI; NECCHI, 2009, p. 39).

Representar esse local histórico remonta necessariamente à criação de um imaginário, ao estabelecimento de cânones, ao endosso ou à derrubada de totens. O campo cultural seria, assim, mais um detonador de processos, de símbolos, um jogo de forças. Não são conflitos idênticos ao jornal de notícias, mas não significa que ambos não partilhem de determinados efeitos discursivos.

1.1 O OLHAR E A LEITURA

Antes de irmos em direção a aspectos técnicos dos periódicos estudados na presente pesquisa, iniciaremos uma descida conceitual ao ato da leitura, do percurso sobre a experiência do olhar até as bases neurolinguísticas. Importa-nos saber o que acontece antes que o jornal comece seu percurso material.

Diversos campos se debruçam sobre a experiência do olhar, do literário olhar poético, “Minhas histórias são maneiras de fechar os olhos”, KAFKA citado por

BARTHES, 1984, p. 84, à visão de jogo dos expoentes de futebol (Pelé ao ver Tostão apontando para Carlos Alberto, às suas costas, aos 41 minutos do segundo tempo, passe preciso para o quarto gol do Brasil diante da Itália, na final da Copa do Mundo de 1970).

Manguel (1996) parte de uma premissa elementar: a leitura começa com os olhos. “O mais agudo dos nossos sentidos é a visão’, escreveu Cícero, observando que, quando vemos um texto, lembramo-nos melhor dele do que quando apenas o ouvimos” (MANGUEL, 1996, p. 18).

O ato da leitura passa pelos olhos da devoção, da transcendência: “Santo Agostinho louvou (e depois condenou) os olhos como o ponto de entrada do mundo, e Santo Tomás de Aquino chamou a visão de ‘o maior dos sentidos pelo qual adquirimos conhecimento’” (MANGUEL, 1996, p. 18).

Entre os franceses, o entendimento do olho é considerado quase uma obsessão teórica, despertando inúmeras elucubrações de filósofos locais. Foucault (1977, p. 11) alega que “o espaço da experiência parece identificar-se com o domínio do olhar atento, da vigilância empírica aberta apenas à evidência dos conteúdos visíveis” (FOUCAULT, 1977, p. 11), o olho como fonte da clareza.

Se em Sartre temos a famosa máxima “O outro é, por princípio, aquele que me olha” (SARTRE, 1997, p. 315), a coisa complica mais quando estabelecemos a relação entre o olhar que vê e a realidade que se presume ver: “a origem de toda realidade é subjetiva; tudo o que excita e estimula nosso interesse é real. Chamar uma coisa real significa que esta se encontra em certa relação conosco” (SCHUTZ, 2010, p. 197).

O que é o real? Pode ser uma borda, um cercado, aquilo que julgamos ser palpável, visível, uma argamassa consolidada pela imaginação. Manguel, ao

apresentar os romances que tecem o real e a ficção no ato de ler, atribui ao olho do leitor um papel especial no processo de leitura. “É o leitor que confere a um objeto, lugar ou acontecimento uma certa legibilidade possível, ou que a reconhece neles; é o leitor que deve atribuir significado a um sistema de signos e depois decifrá-lo” (MANGUEL, 1996, p. 9).

Lemos a nós e ao mundo à nossa volta para decodificar o que somos e onde estamos. Partimos do nosso olhar, lemos para compreender o que está sendo dito, para abrir uma porta de entendimento, queremos saber. É a leitura como tradução e expansão do mundo, repetição e retração do mundo.

Traçar uma cronologia da leitura a partir de datas ou movimentos não é atividade precisa ou resolvida como uma simples linha do tempo com eventos destacados. O ato de ler se transformou ao longo do tempo, mudando, assim, a percepção do que se lê. Os métodos de leitura de um sumério não podem ser comparados a de um cidadão contemporâneo de uma metrópole ao Sul do Brasil. A recepção do leitor de um periódico literário do Paraná do fim do século 19 é diferente da entrada do leitor contemporâneo ao se deparar com tal periódico.

De Empédocles, no século 5 a.C., que descreveu os olhos como nascidos da deusa Afrodite, a Euclides, para quem, dos olhos de quem vê, saíam raios para apreender o mundo, as teorias para entender o que os olhos são proliferavam. Aristóteles “afirmara que eram as qualidades das coisas observadas — e não uma película de átomos — que viajavam através do ar (ou de algum outro meio) até os olhos do observador” (MANGUEL, 1996, p. 26).

Aristóteles entendia que o olho humano, de modo passivo, seria capaz de assumir a forma, o volume e a cor do objeto visto, transportando a informação para o corpo todo, como uma rede, coração-alicerce de sensações. Mais de 500 anos depois,

o médico grego Galeno trouxe o princípio de que a visão nascia no fundo do cérebro, cruzava os olhos via nervo óptico e saía para o ar.

Gentile da Foligno, médico italiano do século 14, compreendia que o cérebro e o coração funcionavam como pastores daquilo que os sentidos armazenavam na nossa memória. Essas impressões eram recolhidas de compartimentos separados da memória e guiadas ao mundo exterior, como um aldeão reunindo animais no entardecer.

As relações entre cérebro e coração dominavam as perspectivas de recepção do ato da leitura no medievo. Supunha-se que, na base do cérebro, havia uma “rede maravilhosa” de pequenos vasos que agiam como canais de comunicação. O cérebro seria um refinador ou um depositário para o material recolhido pelos olhos. Somos nós, os leitores, portanto, que capturamos as letras de uma página ou são as letras que capturam os nossos sentidos?

Alhazen (965–1040), físico e matemático árabe, fez uma interessante distinção entre “sensação pura” e “percepção”, sendo a primeira inconsciente ou involuntária e a segunda um ato voluntário de reconhecimento, como escanear mentalmente um texto numa página. Temos um rascunho do que viria a ser a neurolinguística.

Apenas em 1865, Michel Dax e Paul Broca, ambos cientistas franceses, mas em pesquisas distintas, foram em direção à ideia de hemisfério cerebral esquerdo, controlador, codificador e decodificador da linguagem. Em alguns casos, como canhotos e ambidestros, o hemisfério dominante seria o direito. As informações capturadas pelos olhos viajariam pelo cérebro através de uma série de conglomerados de neurônios especializados, os cargueiros da mente.

O cérebro, repleto de compartimentos autônomos e interligados, processaria o texto que os olhos veem, como tradutores do real. É também uma espécie de jogo, em que a ordem e a sequência dos elementos interferem nos códigos e nos sentidos. A neurolinguística, que estuda tais relações entre o cérebro e a linguagem, busca elucidar e se aproximar do fenômeno da leitura, reconhecendo a sua complexidade, mapeando padrões de recepção, destrinchando os procedimentos dos olhos que veem o que veem. “Sabemos, devido a numerosas experiências e observações, que o movimento ocular durante a leitura é um movimento sacádico, e não linear” (KLEIMAN, 2002, p. 33).

[...] o leitor eficiente não lê palavra por palavra, seguindo, metaforicamente, o seu dedo na linha. Pelo contrário, os olhos se fixam num lugar do texto, (a fixação) para depois pular um trecho (a sacada), e fixar-se num outro ponto mais adiante. A distância entre as fixações depende da dificuldade do material que está sendo lido, o que indica claramente que é o cérebro que controla o processo. O movimento sacádico permite a leitura muito rápida (que não tem nada a ver com a chamada leitura dinâmica) (KLEIMAN, 2002, p. 33).

Kleiman pede atenção para um aspecto importante no entendimento do que é a percepção do cérebro no processo: a singularidade do indivíduo. “Não percebemos tudo o que vemos, não reagimos da mesma maneira ante um mesmo quadro ou imagem” (KLEIMAN, 2002, p. 32). A semelhança do mecanismo de apreensão não retira do indivíduo a possibilidade de ver de modo próprio, de trazer para si o conjunto da realidade e reinterpretar, de, inclusive, não enxergar o que a realidade objetiva teria a oferecer. Os olhos como vitrais da vida.

Mais: nem é partida ganha dizer que nossos olhos leem linearmente da esquerda para a direita. Saltando pelas páginas e mapeando os caracteres, os olhos apenas dão uma sensação de continuidade. Manguel reforça que a forma como os

olhos seguiam “esses carretéis de letras variava de lugar para lugar e de época para época; o modo como atualmente lemos um texto no mundo ocidental [...] não é de forma alguma universal” (MANGUEL, 1996, p. 41).

O cérebro fatia informações, assimilando frases ou pensamentos completos na memória profunda. O processamento do objeto começa pelos olhos, que permitem a percepção do material escrito, em direção a uma memória de trabalho que organiza a percepção em unidades significativas. É justamente a estas unidades da memória de trabalho, a esse processo de seleção do conhecimento, que damos o nome de fatiamento.

A memória de trabalho não pode trabalhar com muitas unidades ao mesmo tempo. A cada novo grupo de unidades, a memória precisa ser esvaziada das unidades anteriormente acumuladas, “de maneira que sempre trabalha com aproximadamente 7, mais ou menos 2 unidades (isto é, entre 5 a 9 unidades)” (KLEIMAN, 2002, p. 34).

Os olhos se movimentam muito mais rapidamente do que a voz consegue pronunciar, independentemente do nível de dificuldade do que se lê. O leitor eficiente, em suma, lê com mais facilidade, absorve os sentidos com menos sofrimento. E é um exercício lúdico: “Daí que a leitura seja considerada, do ponto de vista cognitivo, um jogo de adivinhações” (KLEIMAN, 2010, p. 33). O leitor iniciante decifra a letra ou a palavra escrita e demora mais para fechar as unidades de significado.

Um texto escrito, para ser compreendido como algo além de um acúmulo de sinais gráficos, exige um constante retorno a elementos anteriormente introduzidos. Diante da multiplicidade de sentidos dos elementos e das palavras, Kleiman apresenta o caso de um médico, para quem o significado da palavra “anatomia” será muito diferente do significado apreendido por um pintor, embora ambos tenham dimensões

profissionais acerca da palavra “anatomia”. Um pintor tem uma ideia diferenciada se comparado com a perspectiva de um contador, para quem “anatomia” pode ser um conceito vago, e assim sucessivamente.

Assim, compreender os mecanismos de assimilação dos textos e das palavras é importante na observação do leitor que interpreta e no entendimento dos estímulos que o impactarão. Não existiria, portanto, um sujeito inábil para a compreensão de um texto literário ou de uma placa de trânsito. Estamos a tratar de experiência e de preparação. A leitura plena aconteceria, então, quando aquilo que se lê desperta significados profundos no sujeito leitor.

E as influências do ambiente? Reis (1992) adentra o mundo do olho pela esfera da linguagem, mas parte rumo às dimensões do social. Para o pesquisador brasileiro, entre o sujeito humano e o que chamamos real, se interpõe a linguagem, “que me permite falar das coisas do mundo (*realia*): mediante os signos verbais me apropriado do objeto de que falo e, ao mesmo tempo, recrio este objeto numa outra dimensão, simbólica, humana, social, cultural” (REIS, 1992, p. 65).

O senso comum nem sempre se dá conta desta dimensão simbólica da linguagem e da cultura, geralmente vendo (e uso este verbo de propósito) o trânsito entre signo e referente como imediato e de mão única, como transparência, naturalizando — tomando como natural — o que é cultural. Os signos, como qualquer símbolo, substituem o seu referente e me indicam a sua ausência: quando digo “folha” tenho as minhas mãos vazias (REIS, 1992, p. 65).

Reis não aceita a condição isolada (ou mecânica) da linguagem. Não teríamos acesso ao mundo “real” a não ser a partir das representações construídas sobre o mundo, as quais, por sua vez, são versões sobre os eventos. “Todo documento é uma versão, uma interpretação do que ‘realmente ocorreu’, da história ‘verdadeira’, esta inapreensível em termos de origem” (REIS, 1992, p. 66).

Ficar apenas no plano mental-biológico seria como obscurecer as transformações que ultrapassam a limitação física do indivíduo e o afetam absolutamente. Mesmo quando consideramos as esferas de fatiamento das unidades de sentido, não podemos deixar de ressaltar que muitos de nossos hábitos foram definidos em contextos que se distanciam da esfera cognitiva.

O próprio ato de ler sofreu mudanças drásticas ao longo dos séculos menos por questões neurológicas do que sociológicas. Se atualmente entendemos a leitura como um processo silencioso e individual, ler em voz alta era a norma desde os primórdios da palavra escrita. Escrevia-se o texto para que ele fosse escutado, sentido em sua emanção, lido como uma anunciação. Não havia distinção, para os aramaicos e os hebreus, entre o ato de ler e o ato de falar.

No medievo europeu, poucas pessoas sabiam ler. As leituras públicas eram comuns, de ouvido. A alfabetização era rara e os livros, propriedade dos ricos e dos clérigos, privilégio de um pequeno grupo. Cada sociedade estabeleceu um formato de apreciação da escrita com determinadas características que se distanciam um bom tanto das questões cognitivas: a leitura como algo de poucos e para poucos.

Como era entendida, então, a leitura silenciosa? Em um contexto de força e de tutela das instituições religiosas e de pouco acesso aos bens de leitura, ler de modo solitário era considerado uma atividade suspeita, paradoxalmente inquietante, quase como um ato conspiratório, sem testemunhas.

“Um livro que pode ser lido em particular e sobre o qual se pode refletir enquanto os olhos revelam o sentido das palavras não está mais sujeito às orientações ou esclarecimentos, à censura ou condenação imediatas de um ouvinte” (MANGUEL, 1996, p. 44). Um leitor em silêncio potencialmente conspira, infere sem publicidade, estabelece um ciclo fechado. Ledo engano.

Manguel avança ao entender que a relação primordial entre escritor e leitor apresenta um paradoxo: ao criar o papel do leitor, o escritor decreta também a morte do escritor, pois, para que um texto fique pronto, o escritor deve se retirar, deixar de existir, encerrar-se em si mesmo. Somente quando o escritor abandona o texto é que este último ganha potencial de existência.

O leitor efetivamente não está preso a nenhum tipo de interpretação, já que pode ler na ordem que desejar e onde quiser. Todavia, é prudente observar que o leitor não está livre de todo, regido que é por certos limites da gramática dos alfabetos e por certas unidades de interpretação que são intrínsecas, internalizadas a partir do que apreendeu no mundo e do que o produtor do texto ofereceu como linguagem. Uma rosa pode ser apenas uma rosa.

“Toda interpretação é contextual, dependente de critérios relativos ao contexto onde ela ocorre, sem que seja possível conhecer nem compreender um texto em si mesmo” (COMPAGNON, 1999, p. 64). Se o texto muda de lugar (de Botucatu a Marrakesh), mudam as interpretações, assim como podemos dizer que oscilam as intencionalidades do autor (ou presunção de intencionalidade).

Curiosa anacronia: um texto pré-existente a Botucatu e lido no fim do século 19 não será o mesmo texto se lido hoje. O que existiria é o fora-do-texto, um fora-do-texto que entra no texto, referências, experiências ou o que se convencionou chamar de intertexto, na concepção de Julia Kristeva: “a palavra literária não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais” (KRISTEVA, 1974, p. 64).

Kristeva dialoga com Bakhtin e com a ideia de enunciado: não podemos acreditar que um texto surge desassossegado do contexto. Os enunciados mesclados serão chaves do entendimento bakhtiniano sobre o funcionamento do texto (social),

da linguagem, dos discursos, da polifonia — a preocupação com o mundo. “O índice substancial (constitutivo) do **enunciado** é o fato de dirigir-se a alguém, de estar voltado para o destinatário” (BAKHTIN, 1997, p. 320–321, grifo nosso).

Bakhtin defende que, diferentemente da impessoalidade das unidades da língua — palavras e orações —, o enunciado tem autor e destinatário. Opera dentro de uma estrutura social, de um almoço em família a uma interlocução em um auditório. “O **enunciado** não é uma unidade convencional, mas uma unidade real, delimitada com precisão pela alternância dos sujeitos do discurso e que termina com a transmissão da palavra ao outro” (BAKHTIN, 2017, p. 29, grifo nosso).

Todo texto, nesta miragem, acompanha as circunstâncias em que foi construído. Não haveria meio de um editor de um jornal de literatura de 1946, escolhendo um texto de contracapa, não ser atingido pelo ambiente social que o cerca.

Compagnon não aceita os pilares de Bakhtin e alega que as chaves bakhtinianas reintroduzem a realidade, a história e a sociedade no texto, observadas como uma estrutura complexa de vozes, um conflito dinâmico de línguas e de estilos heterogêneos, mas acabam por superestimar as propriedades formais do texto. Teríamos, por fim, um dialogismo restrito: “Vítima da ilusão referencial, o leitor acredita que o texto se refere ao mundo, enquanto que os textos literários não falam nunca senão de estados de coisas que lhes são exteriores” (COMPAGNON, 1999, p. 112).

De fato: muitas vezes encontramos nas teorias que versam sobre a literatura um dialogismo mais semelhante a um caminho único. É a teoria encaixotando o objeto, rejeitando a particularidade. E como o suposto dialogismo restrito resolve isso? Encontrando indícios no particular e partindo abruptamente para o universal, o particular como instrumento para reforçar o universal.

Kiefer (2010), voltando à esfera do escritor ante ele mesmo, assevera que um escritor somente é escritor *quando menos é escritor*. “Na absoluta solidão de seu ofício, enquanto a mente elabora as frases e a mão corre para acompanhar-lhe o raciocínio, é escritor” (KIEFER, 2010, p. 5). “O escritor é um experimentador público: ele varia o que recomeça” (BARTHES, 2007, p. 12). Kiefer estabelece uma maliciosa distinção: escritor é o que escreve sem sentir que está performando ser escritor; autor é a variação pública do escritor.

Explodida a bolha de sabão em que planava [antes de terminar o livro], começa a surgir o autor, essa derivação vaidosa e arrogante do escritor. É o autor que imagina o efeito que seu texto produzirá sobre os outros, sobre a sociedade; é o autor que sente prazer em ver seu nome estampado na capa de uma obra qualquer; é o autor que se regozija com um comentário positivo da crítica, que se enfurece com um comentário negativo (KIEFER, 2010, p. 5).

Kiefer se incomoda com o rito de ser escritor na contemporaneidade: depois que o livro termina, entra uma caricatura do escritor em ação. “O mundo passaria muito bem sem escritores nem literatura” (KIEFER, 2010, p. 28). É a caricatura de escritor que contrata assessores de imprensa, que escolhe os melhores vinhos para o lançamento, que distribui autógrafos, participa de seminários, faz merchandising em feiras, vira professor de literatura, organiza oficinas, enfim, se torna profissional, desempenha um rótulo que envolve o vasilhame. Às vezes, até estuda a si mesmo dentro das normas da ABNT.

Reis, como visto anteriormente, abrange o trabalho do escritor por um polo sociologizante. Parte-se do princípio de que toda escrita ficcionaliza o seu leitor. Aqui, todo leitor acumularia um repertório de pré-noções e seria munido do aparato modelador que se acerca de um texto, com o qual seu conjunto de expectativas passaria a atritar ou coadunar.

É o ato de leitura que faz com que o espaço vazio se transforme em uma obra literária, produzida depois de ter sido transformada em algo dotado de um significado pela apropriação por um leitor. A escrita sem leitor é apenas ideia de escrita, intangibilidade. O leitor materializa o escritor, o leitor interpreta para construir. Temos signos físicos “enquadrando o que deve ser interpretado num conjunto de referências culturais (*frames*), na exata medida em que interpretar é um ato dialogal por excelência” (REIS, 1992, p. 68).

A literatura, em seu jogo peculiar, amplia o repertório de possibilidades da leitura. O mesmo não é intencionado por um jornal de notícias. O Manual de Redação de *O Estado de S. Paulo*, por exemplo, não quer ambiguidade em suas páginas: “são muito raros os casos de jogos de palavras ou trocadilhos que se justifiquem em jornal” (*O ESTADO DE S. PAULO*, 1990, p. 42).

É uma outra natureza de jogo. Pretende-se evitar o dúbio, o incerto, o impreciso, aquilo que pode gerar ruído. “Todo produto cultural — ainda o mais alienado e superficial — oculta na sombra da aparência a massa sólida e substancial que o projeta” (KIEFER, 2010, p. 10). “O texto literário, como arte, escapa à possibilidade de categorizações absolutas” (SILVA, 2009, p. 10).

“Quando lemos um texto, seja ele contemporâneo ou antigo, ligamos seu sentido à nossa experiência, damos-lhe um valor fora de seu contexto de origem” (COMPAGNON, 1999, p. 86). Se a literatura for tipificada como a-histórica e distante de um cercado conceitual que a aprisione, necessita não apenas da capacidade interpretativa do leitor, mas também de um esforço imaginativo maior. “É sempre possível reinscrever num espaço literário qualquer enunciado — um artigo de jornal, um teorema científico, um fragmento de conversa” (DERRIDA, 1992, p. 65).

Há, portanto, um funcionamento e uma intencionalidade literários, uma experiência, em vez de uma essência, da literatura (natural ou a-histórica). A essência da literatura, se nos ativermos à palavra essência, é produzida como um conjunto de regras objetivas, numa história original dos “atos” de inscrição e de leitura (DERRIDA, 1992, p. 65).

Tanto Reis quanto Sevcenko (1983) concebem tal jogo promovido pela literatura como atravessado por fatores inalienáveis. “Toda interpretação é feita a partir de uma dada posição social, de classe, institucional. É muito difícil que um saber esteja desvinculado do poder” (REIS, 1992, p. 3). Os textos não poderiam ser dissociados de seus fundamentos ideológicos: quem escreve não é o escritor, é um indivíduo com certa situação social e histórica, é um Outro.

Em Sevcenko, o discurso criativo paga tributo a um ato fundador, com intenções que não podem ser esquecidas, “conferindo-lhes existência e lançando-os na luta por um espaço e uma posição no interior das hierarquias que encerram as palavras encarregadas de dizer o mundo conhecido e compreendido” (SEVCENKO, 1983, p. 247).

De fato, é imperioso considerar quem lê e quem escreveu e em que circunstâncias históricas e sociais se deu o ato de leitura. Não daria para deixarmos de considerar que tipos de textos são escritos e lidos e, neste último caso, por quais leitores. O texto não é, portanto, apenas realização estética, objeto estático, força específica. Carrega em seu seio as pegadas do passado, do presente e do futuro.

Reis reitera que “um texto não é literário porque possua atributos exclusivos que o distinguem de outro texto, mas porque os leitores (entre eles incluídos os críticos), por inúmeras razões, o vêem como tal” (REIS, 1992, p. 69). Silva observa que “O historiador fala sobre fatos passados a partir de seu presente, do momento em que enuncia, o que faz com que exista uma temporalidade real. O narrador literário

finge fazê-lo. Mas é um fingimento facilmente detectável” (SILVA, 2009, p. 61). “Narrar é um des-velamento. Descobrir o que estava velado, no mundo e em si mesmo, e re-velar, tornar a cobrir de véus o que estava evidente, esconder outra vez” (KIEFER, 2010, p. 19).

Blanchot opera em esfera semelhante a Silva e Kiefer — o comediante norte-americano George Carlin aforizava: não tem como sair para jantar com o social. Kiefer relembra o Paradoxo de Pixis, o dia em que Franz Liszt executou uma obra do medíocre compositor Pixis e a performance foi confundida com a execução de uma obra de Beethoven. Por um erro do programa, Liszt foi aplaudido por ter interpretado Pixis, não Beethoven. Quando a plateia vaiou, em seguida, Pixis, vaiava Beethoven: não há como desconsiderar mecanismos de recepção.

Ler, no sentido da leitura literária, não é sequer um movimento puro de compreensão, o entendimento que manteria o sentido perseguindo-o com insistência. Ler situa-se aquém ou além da compreensão. Ler tampouco é exatamente lançar um apelo para que se descubra, por trás da aparência da fala comum, atrás do livro de todos, a obra única que deve revelar-se na leitura (BLANCHOT, 1980, p. 196).

Dando um passo atrás, Kleiman repercute os fundamentos da leitura pela ótica de como ela é apresentada ao futuro leitor, em um contexto muito distante da leitura materna antes de dormir: “para a maioria, a leitura não é aquela atividade no aconchego do lar, no canto preferido, que nos permite nos isolarmos, sonhar, esquecer, entrar em outros mundos” (KLEIMAN, 2002, p. 16). E não seria assim também em relação aos periódicos de literatura, apresentados com menos charme do que *Senhora*, de José de Alencar, para um adolescente de 13 anos, em 2020?

Kleiman assevera que as primeiras lembranças do ato de ler são a cópia maçante, as dores nas mãos, as repetições infinitas de poemas, a obrigatoriedade, a disciplina sem o indício do prazer do texto. Para o nosso convés de pesquisa, está em

jogo saber como os leitores de um periódico de literatura recebem o que leem, mas também como eles podem se tornar leitores-ideais. Como um leitor de a *Ilustração Paranaense* recebeu uma pintura paranista de Lange de Morretes pouco antes da década de 30 do século 20, no auge do Paranismo?

Blanchot reconhece no leitor-ideal um poder criativo, de expandir, pela imaginação, o que está demarcado em linhas. “A leitura é, nesse sentido, mais positiva do que a criação, criadora, embora não produzindo nada tem parte na decisão, tem a ligeireza, a irresponsabilidade e a inocência dela. Nada faz e tudo é realizado” (BLANCHOT, 1987, p. 197). Ler como fenômeno mais prazeroso do que escrever. A leitura, simples, permanente no instante, deixa vestígios melhores do que o livro (jornal) desvencilhado pelo escritor (editor).

“Criador é o nome que o artista reivindica, que acredita ocupar assim o lugar deixado vazio pela ausência dos deuses” (BLANCHOT, 1987, p. 219). Interessante: ao escritor-labutador, o desapego e a perda. Ao leitor: o poder da transcendência. “Ambição extremamente enganadora [do criador]. Ilusão que o leva a crer que se tornará divino” (BLANCHOT, 1987, p. 219). Compagnon dobra a aposta:

Existem, por assim dizer, dois homens (ou duas mulheres) em cada leitor: aquele que se *comove* com a significação que esse poema tem para ele, e aquele que é *curioso* em relação ao sentido do poema e àquilo que seu autor quis dizer ao escrevê-lo. E essas duas *libidos* não são inconciliáveis (COMPAGNON, 1999, p. 87).

Como estamos a tratar de conceitos que buscam, por meio argumentativo, estabelecer um estatuto da verdade — artigo impossível de ser plenamente atingido —, é preciso tomar cuidado ao cruzar os efeitos do social com os efeitos do literário. Dos perigos da unidade: o mundo mais, bem mais, do que apenas uma palavra.

Blanchot bate continência a um antecedente: a linguagem como poder por excelência. “Aquele que fala é o poderoso e o violento. Nomear é a violência que

afasta o que é nomeado, para o ter sob a forma cômoda de um nome” (BLANCHOT, 2005, p. 45).

No pêndulo do confronto entre o social e o literário, é a linguagem que nos jogaria primeiramente na lógica do mestre e do escravo, que nos obceca. “O mestre adquiriu direito à fala porque foi até o extremo do risco de morte; só o mestre fala, uma fala que é comando. O escravo apenas ouve” (BLANCHOT, 2005, p. 45).

E se o escravo ambiciona ser mestre e entregar-se à liberdade? Merleau-Ponty acredita que “veneramos todos, secretamente, esse ideal de uma linguagem que, em última análise, nos libertaria dela mesma, entregando-nos às coisas” (MERLEAU-PONTY, 1974, p. 20).

Sevcenko, de modo até um tanto incisivo, não cogita uma forma de separar o social do literário, ainda mais se observarmos as formações literárias no Brasil. Para o historiador brasileiro, portanto, um narrador dos acontecimentos a partir de uma determinada posição estatutária, o escritor não pode ser apartado da realidade social que o cerca.

No Paraná, por exemplo, nas primeiras décadas após sua fundação, observamos que a palavra estava atrelada à burocracia governamental. Os poucos letrados eram oriundos de uma elite econômica que estudava nos principais centros do país. Viajavam para trazer os bons ventos do futuro cultural e acabavam, por nome e sobrenome, ocupando os cargos mais importantes da administração provincial, participando dos debates políticos, produzindo periódicos que os delineavam publicamente.

Sujeito ativo e reflexo de seu tempo, quem escreve (ou quem edita) apresenta como portfólio os efeitos em si do mundo que o cerca. “As relações entre literatura e

realidade oscilaram sempre, trazendo visível a marca da história” (SEVCENKO, 1983, p. 225).

Autores e leitores seriam, destarte, constituídos por posições culturais, históricas e sociais. O ato de leitura é político, embora não custe lembrar que as instituições, *a priori*, são intangíveis. Um povo ou um país, por exemplo, não existem na materialidade plena, apenas como ideias, convenções e regras, mesmo que possam ser mensurados matematicamente.

O leitor, sim, é parte fundamental do processo interpretativo, mas ele está sob o jugo de um operador anterior da linguagem. Cabe a ele *consumir* todas as possibilidades a partir de um repertório limitado. Mesmo o quebra-cabeças *O jogo da amarelinha*, de Julio Cortázar, tem o escritor como fabricante das peças combinatórias. A palavra, matéria de que se nutre a literatura, sendo também parte da vida política e social, não somente molda nossas percepções como é moldada pelo social.

O texto praticamente não existe sem o leitor: é a leitura que dá sentido ao texto, ainda que seja cabível cogitar que este cristalize um mundo de significações e contradições. O ato de leitura é um fenômeno altamente complexo e possui um caráter eminentemente dialogal: na leitura interagem não apenas o leitor e o texto, mas, através do texto, o leitor entabula uma conversação com o autor, com o contexto histórico e social plasmado no texto, com uma cultura, uma tradição literária, uma visão de mundo, um acervo linguístico (REIS, 1992, p. 72).

“A palavra organizada em discurso incorpora em si, desse modo, toda sorte de hierarquias e enquadramentos de valor intrínsecos às estruturas sociais de que emanam” (SEVCENKO, 1983, p. 19-20). Derrida (1992, p. 52) parte noutra direção, blindando a literatura: “O que chamamos de literatura pressupõe que seja dada licença ao escritor para dizer tudo o que queira ou tudo o que possa, permanecendo, ao

mesmo tempo, protegido de toda censura, seja religiosa ou política” (DERRIDA, 1992, p. 52).

É, como se depreende, um campo aberto em que outros jogos estão sendo jogados, além dos confrontos anteriormente citados, cuja realização, não neguemos, ocorre na esfera social. Todavia, o ato de escrever (de editar?) é operado por um jogador específico, tal qual um fotógrafo ao operar uma máquina, um olhar que media o mundo. “A teoria é uma escola de ironia” (COMPAGNON, 1999, p. 25).

A literatura assim o é por um estatuto que está dentro dela mesma, mas é produzida por agentes que saem do social na direção do texto. Mais à frente iremos defender aspectos que não deixam de considerar os entrecruzamentos sociais, contudo, reconhecem fortemente os mecanismos internos (e singulares) do campo literário — para que não percamos contato com o objeto texto, imprescindível para observar a materialidade de periódicos literários, publicizados.

No capítulo a seguir, iremos perscrutar as nuances que compõem o campo literário em consonância com as características que moldam o campo jornalístico. Assim, prontaremos o terreno para, enfim, chegar à análise dos quatro periódicos da presente pesquisa, passando, antes, pelas vielas estéticas. “Infelizmente, a escrita é um enigma, mas não fornece oráculos, e ninguém está em condições de lhe fazer perguntas” (BLANCHOT, 2005, p. 40).

2. LITERATURA E JORNALISMO

Mas quem deverá ser o mestre? O escritor ou o leitor?

Virginia Woolf em *Sir Thomas Browne*

Para delimitar o plano de atuação da presente pesquisa (para seguirmos em frente sem esquecermos o princípio aristotélico de que nada existe no intelecto sem que antes não tenha passado pelos sentidos), é necessário defender que o jornalismo é um campo de conhecimento. Existe com regras, idiossincrasias e especificidades que lhe são características, algo que a prática e a pesquisa metódica tratam de explicitar rotineiramente.

Com efeito, o afã de saber coisas novas é tão grande que cada vez que os cidadãos se encontram em encruzilhadas e nas vias públicas perguntam: “o que há de novo?” A fim de satisfazer esta curiosidade humana tem [sic] se imprimido de todo modo novos relatos jornalísticos em diversos idiomas. E os que os leem podem satisfazer assim a sede de novidades dos companheiros e dos grupos de amigos (PEUCER, 2004, p. 26).

Seria esta uma *essência* do jornalismo: alimentar a curiosidade humana pelo novo? Desde a entrada incisiva do jornalismo na esfera pública, “a ciência jornalística teve de conquistar, passo a passo, um lugar entre as disciplinas científicas, e ela carrega, ainda hoje, vestígios claros da luta por reconhecimento” (GROTH, 2006, p. 183).

É comum que, ao nos depararmos com o que é o campo jornalístico, façamos uso, tal qual um número de mágica, dos preceitos de Pierre Bourdieu sobre o assunto:

Um campo é um espaço social estruturado, um campo de forças — há dominantes e dominados, há relações constantes, permanentes, de desigualdade, que se exercem no interior desse espaço — que é também um campo de lutas para transformar ou conservar esse campo de forças. Cada um, no interior desse universo, empenha em

sua concorrência com os outros a força (relativa) que detém e que define sua posição no campo e, em consequência, suas estratégias (BOURDIEU, 1997, p. 57).

Não se trata de invalidar o repertório conceitual de Bourdieu: “sem os rótulos, acabamos bebendo vodca por vinho branco” (KIEFER, 2010, p. 94). Desmerecê-lo por ser mimetizado continuamente em estudos sobre Comunicação diz mais sobre os pesquisadores do que o pesquisador utilizado. É conveniente defender a episteme do campo com o pênalti mal batido de sempre — é a sociologia olhando para dentro do aquário do jornalismo, logo, um olhar externo. E o que dizem os *insiders*, aqueles que veem a prática toda vez que entram numa redação?

Estamos, pois, quando vemos Bourdieu solto no território jornalístico, diante de um conceito que deve ser apreendido naquilo que ele contribui para o entendimento do jornalismo, não para representar a sua totalidade. Existem muitas coisas entre o céu e a terra que podem demonstrar como as características do jornalismo o transformam em campo único.

Trabalhar para a constituição do Campo do Jornalismo demandaria, ao mesmo tempo, mais pesquisa epistemológica, investigando como se consolidam e se superam os conceitos e as teorias, e mais apuro metodológico e acuidade teórica nas pesquisas particulares, principalmente nas de opção empírica, cujo esforço descritivo costuma esgotar-se em si mesmo — geralmente por tratar a materialidade empírica como o próprio objeto da pesquisa, cuja escolha é individual, mas que sabemos ser também este construído teoricamente e, por isso, deveria ser tomado como uma das manifestações do objeto de estudo do campo (SILVA, 2009, p. 9).

O jornalismo tem um olhar que é seu jeito de estar e criar milongas no mundo, seus próprios ritos e mitologias. Darnton (1990) se debruça sobre o cotidiano da redação do *The New York Times*. Para apreender algo do fenômeno da redação e pensar o que é jornalismo, o sociólogo reconhece a necessidade de sair de dentro da

redação. Sabemos, assim, que ele irá olhar o jornalismo por seu constructo pessoal, saindo de outro ponto de partida.

Todos os que se debatem com a história social das ideias têm necessariamente de procurar inspiração, ou pelo menos alguns recursos, nas ciências sociais. Quanto a mim, quando me vejo atolado na pesquisa sobre as origens ideológicas da Revolução Francesa, frequentemente me volto para a sociologia, a antropologia e a ciência política, e me esforço em vislumbrar alguma espécie de Passagem Noroeste para o passado. Mas nunca consegui atravessá-la (DARNTON, 1990, p. 70).

A perspectiva não é equivocada. Trata-se de mais um método de apreender o mundo. Interessa a Darnton entender o motivo de os jornalistas fazerem o que fazem *do jeito que fazem e para quem fazem*, ou seja, perscrutar a recepção: “pensando em meu emprego no *The New York Times*, lembrei que a única imagem de pessoa com que eu me deparara tinha sido uma garota de 12 anos de idade” (DARNTON, 1990, p. 71).

Para o autor, os jornalistas na sala de redação achavam que os editores esperavam que eles escrevessem suas matérias pensando nessa criatura imaginária, essa figura de folclore que representaria a importância de escrever de um modo que fosse compreensível a todos. Ironia: escrever para um público imaterial, idealizado sob a figura intangível de uma garota de 12 anos, com o arcabouço intelectual de uma garota de 12 anos... E como se todas as garotas de 12 anos tivessem o mesmo arcabouço intelectual! Estamos, ora, diante de um dos principais questionamentos acerca da prática jornalística: por que as notícias são como são?

“Máquinas de lavar/Máquinas de lixar/Máquinas de furar/Máquinas de curvar/Máquinas de dobrar/Máquinas de engarrafar/Máquinas de empacotar/Máquinas de ensacar/Máquinas de assar/Máquinas de faturamento” (CALCANHOTO, 2002, s/p). Como qualquer atividade profissional, o jornalismo lança

mão de hierarquias, de processos para amansar seus dilemas. Do editor ao repórter, um jornal opera de cima para baixo, seguindo determinadas operações que se repetem ao longo de um período. “Os repórteres naturalmente escrevem para agradar aos editores que controlam o sistema de recompensas do outro lado da sala” (DARNTON, 1990, p. 73). É o “Jornal de Serviço” drummondiano.

Em um ecossistema onde o status se encontra no elogio dos superiores, o leitor se torna ainda mais abstrato, quase derrotado pela distribuição de poder da instituição. Mesmo que a *função* de um jornal seja atingir e satisfazer seu leitorado, o que ocorre, antes da saída a público, é um jogo interno com recompensas e punições. “Os editores às vezes tentam conseguir o melhor de seus auxiliares, jogando-os uns contra os outros e defendendo valores como a competitividade” (DARNTON, 1990, p. 80).

Quaisquer que sejam suas — imagens e — fantasias subliminares, os jornalistas têm pouco contato com o público em geral e não recebem quase nenhum retorno dele. A comunicação pelos jornais é muito menos íntima do que pelos periódicos especializados, cujos redatores e leitores pertencem ao mesmo grupo profissional. Recebi uma quantidade muito maior de respostas a artigos em revistas acadêmicas, com um pequeno número de leitores, do que a reportagens de primeira página no *The Times*, que devem ser lidas por meio milhão de pessoas (DARNTON, 1990, p. 80).

Para um pós-moderno como Derrida, o leitor não existe. “Não antes da obra e como seu simples ‘receptor’” (DERRIDA, 1992, p. 117). O escritor ou o produtor de conteúdo sonha com um leitor pronto, “treinado, instruído, construído, até engendrado, digamos inventado pela obra” (DERRIDA, 1992, p. 117). Tolentino, em tom galhofeiro, definiu que *O grau zero da escrita*, de Roland Barthes, era “como se o macaco pegasse a banana e jogasse a fruta fora porque acabou de descobrir a casca” (TOLENTINO, 2009, s/p).

Ser inventado pela obra, ao tratarmos de um periódico de literatura, pode estar relacionado a um leitor-ideal — o que trabalharemos mais à frente —, capaz de assimilar os códigos propostos por este veículo, localizado em um certo tempo e espaço. “Inventado, ou seja, a um só tempo, encontrado por acaso e produzido pela pesquisa. A obra então se toma uma instituição formadora de seus próprios leitores” (DERRIDA, 1992, p. 117–118).

O jornalismo construiu suas tradições contra as desconfianças de seu estatuto. Uma delas é de que um periódico teria a capacidade de *produzir* seu leitor, de cativá-lo por afinidade, por identificação, de moldá-lo em uma certa direção. A mesma lógica valeria para um periódico de literatura. Aliás, seria possível um periódico de literatura ter eu-lírico?

Darnton investiga com certo deboche a ideia equivocada de que o público seja uma entidade dotada de sentido, uniforme, controlável. A partir de dados do autor, sabemos que os leitores do *The New York Times* constituem grupos heterogêneos: donas de casa, advogados, professores, judeus, suburbanos e assim por diante. O que esse processo revela? Vários leitores podem ler o mesmo jornal de maneira variada, afinal, são entradas diferentes, o que, na outra ponta, empurra os profissionais do jornalismo a escrever para variados públicos. Temos, como consequência, o aumento das especializações e a busca por um atendimento noticioso personalizado. Sai a figura renascentista com múltiplas habilidades, entra o técnico objetivista.

O noticiário corre em circuitos fechados, alega Darnton: é escrito sobre e para as mesmas pessoas, e às vezes em código privado. O pesquisador chama o fenômeno de socialização ocupacional. Os jornalistas “pegam o jeito [de exercer a própria profissão] na prática de aprendizagem” (DARNTON, 1990, p. 87) e começam

a performar o ofício com atitudes em comum com outros jornalistas. São as formas similares de se vestir e um modo profissional de performance, dos jargões às defesas da profissão. “O orvalho vem caindo, vai molhar o meu chapéu/e também vão sumindo as estrelas lá do céu/Tenho passado tão mal/A minha cama é uma folha de jornal (ROSA; PEPE, 2010, s/p).

Este adestramento gera esquematização, um procedimento em direção a algo, o que, muitas vezes, assombra profissionais de outras áreas. Enfim, qual outra profissão pode interpelar outras profissões? Um repórter, em virtude do fechamento (o horário em que o jornal precisa estar pronto para ir à gráfica), desenvolve um senso de domínio sobre o próprio trabalho, que o obriga a ser capaz de escrever uma coluna de três mil caracteres em uma hora, até menos, sobre qualquer coisa, por mais difíceis que sejam as condições ou o tema. Não é a escrita automática dos dadaístas ou a liberação do inconsciente dos surrealistas, tampouco as oficinas de literatura potencial oulipianas, com suas regras e contrarreglas; assemelha-se mais a um *software* com sudorese. Não há gnose.

Ao entranhar-se no cotidiano de uma redação, Darnton consegue observar mecânicas *sui generis*, singulares. Mesmo que apresentem padrões, as práticas não podem ser universalizadas, embora existam determinados procedimentos que se assemelhem, mais por processos vinculados à natureza humana do que pelos mecanismos.

O contato de uma pessoa com dois jornais dificilmente fornece um material suficiente para elaborar uma sociologia da reportagem. Não tenho a pretensão de me pronunciar sobre o sentido da experiência de outros repórteres, porque nunca passei do estágio de principiante e não trabalhei em jornais que encarnassem seja a imprensa marrom ou a imprensa de qualidade. Os estilos de reportagem variam com o tempo, o lugar e o caráter de cada jornal. O modo americano de redigir notícias é

diferente do modo europeu, e tem se diferenciado ao longo de toda a história americana (DARNTON, 1990, p. 95).

Darnton sabe-se um *outsider* e aposta em sua intuição para produzir conhecimento. É uma espécie de antropólogo urbano, o leitor de uma edição além do dia. Todavia, seu raio de observação é restrito, incapaz de capturar certos fenômenos que pesquisadores *insiders* já conhecem pela prática ou por estudo da prática.

Os jornalistas sabem das limitações pela repetição ou por desengano com a profissão. Christa Berger, inclusive, produziu um artigo essencial e com um título certo: “Do jornalismo: toda notícia que couber, o leitor apreciar e o anunciante aprovar, a gente publica” (2002).

Os vínculos mais explícitos dos jornais com os patrocinadores e com os consumidores (leitores de edições avulsas ou assinantes) moldam as notícias, quando não as entortam completamente. Berger defende que o jornalismo independente seria menos submetido às intenções de lucro e ao comprometimento com o poder. Um gigante editorial como o *The New York Times* operaria em consonância com valores mais próximos do jornalismo de conglomerados, logo, menos afeito aos valores de interesse público da profissão e mais próximo dos interesses do imperativo capital.

A pesquisadora conclui que a imprensa arroga para si o estatuto da independência, da objetividade e da neutralidade e entrega a sujeição aos poderosos, a vocação para a destruição e a anulação do conhecimento. Quer a exclusividade do real falseando a realidade. Informa ampliando a ignorância. O jornalista impõe sobre o véu da objetividade um ardor de pensamento lógico, cartesiano, sem contradições, comporta-se como um baluarte da democracia. “Ninguém morou na dor que era o seu mal/A dor da gente não sai no jornal” (BUARQUE, 1975, s/p).

A realidade produzida pela mídia mantém parentesco com a estrutura do gênero ficcional — não na tradição que incorpora a subjetividade, como na reportagem literária —, mas pela produção que inclui a criação de personagens e um tipo de contrato com o leitor. Por outro lado, deve desfiliar-se da ficção, pois a informação é produzida para ser verossímil e crível. Pela verossimilhança é que a informação compõe o campo de credibilidade e de verdade que habilita a mídia ao exercício de sua função de “exposição do real” (BERGER, 2002, p. 279).

Independência: um conceito que, de tanto lastro, já parece esvaziado. Afirma-se que a independência estaria na liberdade do jornalista ou do jornal de escrever o que bem quiser. Ingenuidade: até mesmo o mais modesto projeto editorial é dependente de uma trama de mantenedores, com expectativas e cobranças. Nenhum periódico de literatura, seja estatal ou privado, com ambições de ser uma malha pública, pode angariar para si o rótulo de completamente independente.

Como produto que se move por suscetibilidades, o jornal busca consonância com seu público-alvo, que pressiona o produto a atingir expectativas, afetando o *ethos* do jornal e a sua essência cotidiana. Certamente, um jornal de esquerda, em 2020, dito plenamente independente, sabe do barulho que pode gerar em sua comunidade se publicar um artigo de um jornalista celeberrimo de extrema-direita.

E não significa que os jornais não saibam da contradição de alguns de seus discursos. Diversas empresas de informação, como a *Folha de S. Paulo* e o *Estado de S. Paulo*, chamam de “jornal de erros” o exemplar interno que circula com as correções e as inconsistências do dia. Outros instituem a figura do ombudsman para defesa do leitorado e problematização das limitações da redação. “Não existe objetividade em jornalismo. Ao escolher um assunto, redigir um texto e editá-lo, o jornalista toma decisões em larga medida subjetivas, influenciadas por suas posições pessoais, hábitos e emoções” (FOLHA DE S. PAULO, 2001, p. 46). Isso, acrescenta a *Folha*, não eximiria o jornal da obrigação de buscar ser o mais objetivo possível.

Groth (2006) critica a perspectiva sociológica por ela parar na análise subjetiva-social, interpessoal. A ciência dos jornais seria capaz de entender mais profundamente as mediações propostas pela obra cultural jornal ou revista em virtude de seu caráter consecutivo, em progressão.

Sabe-se que o marketing do jornalismo é eficaz na promessa de desvelamento da verdade. “O soldado taedo desconhecido levantou do túmulo, comprou jornal, leu o caderno de esportes, fez as palavras cruzadas e retornou para o túmulo” (KARAM, 2014, p. 51). Poucos campos conseguiram roubar tão bem o imaginário propagando-se como detentores do estatuto da verdade, dizendo-se fieis à representação do real.

Ao fazer circular acontecimentos, as instituições jornalísticas vendem não ser atravessadas por contingências econômicas e políticas, puras diante de outras áreas, que são engolidas pelo presente em fluxo. É ao jornalista que diversos atores dos campos sociais respondem em entrevistas, como se o jornalista fosse um defensor público não concursado.

O mito da objetividade surge como contraposição quase natural da subjetividade. É da negação da subjetividade, inevitável, que o jornalismo erige seu suposto rigor científico, estabelece seu local autorizado de fala. Ainda: a propagação do cargo de relações públicas, o crescimento da publicidade e as críticas às bases da razão, principalmente por parte dos céticos, empurram o jornalismo para uma espiral de autoafirmação: seremos, no mundo, a verdade que o mundo nega. Teríamos o maior saber de narração ao manipularmos a realidade de acordo com nossos padrões.

A manipulação da realidade, pela imprensa, ocorre de várias e múltiplas formas. É importante notar que não é todo o material que toda a imprensa manipula sempre. Se fosse assim — se pudesse ser assim — o fenômeno seria autodesmistificador e

autodestruidor por si mesmo, e sua importância seria extremamente reduzida ou quase insignificante (ABRAMO, 2016, p. 39).

De “se a imprensa não existisse seria preciso não inventá-la” (BALZAC citado em BERGER, 2002, p. 277), a “Os jornais têm mais ou menos a mesma relação com a vida que as cartomantes com a metafísica” (KRAUS citado em BERGER, 2002, p. 278) e “É claro que sou a favor da liberdade de imprensa. Apenas não suporto os jornais” (STOPPARD citado em BERGER, 2002, p. 273), a definição de Tuchman sobre as ambiguidades do campo é a mais devastadora: “Os jornalistas invocam a sua objetividade quase do mesmo modo que um camponês mediterrâneo põe um colar de alhos à volta do pescoço para afastar os espíritos malignos” (TUCHMAN, 1993, p. 75).

E o que é jornalismo, afinal? “Se Molière tivesse se concentrado em seus abismos, Pascal — com o seu —, teria parecido um jornalista” (CIORAN, 2011, p. 12) Se é um campo embrenhado em características e especificidades (singular por excelência), temos que situá-lo em algum universo de referência que seja o mais próximo possível de sua prática e o mais distante de sua mística — não entregar o olhar para os observadores que apenas observam o objeto de acordo com as regras de seu campo de origem. Não deixar de considerar a multiplicidade de olhares.

O jornalismo opera um campo de tensões, configurado em posições assumidas por indivíduos que atuam dentro e fora do campo jornalístico. De acordo com Genro Filho (1996), encontramos um espírito mais filosófico, até um tanto utópico — para melhor sobreviver em meio à histórica fragilidade conceitual de se definir o que é jornalismo, sobretudo no Brasil: “[...] o Jornalismo é uma forma de conhecer o mundo que não tem base na universalidade, mas, ao contrário, é uma forma de conhecimento que se cristaliza no oposto da universalidade, que é uma singularidade”

(GENRO FILHO, 1996, p. 7) e “o Jornalismo é uma forma de conhecimento cristalizado no singular e essa cristalização no singular tem leis próprias da sua manifestação” (GENRO FILHO, 1996, p. 12).

Parte-se da premissa de que todo pesquisador é um olhar interessado e de que todo interesse, em sua disposição subjetiva, é risco iminente de erro de perspectiva. No entanto, para não soar especialmente niilista, não custa lembrar que o desinteresse é muito eficiente na arte de produzir bocejos. Então, melhor seria errar pelo envolvimento do que pelo apartamento.

Primeiro, cada ciência tem que comprovar, ter um “objeto próprio” que as outras ciências até agora não analisaram e cuja análise as intenções destas ciências também não permitem. Este modo especial de contemplação e elaboração de um objeto nos proporciona um conhecimento específico do objeto, que é ordenado segundo princípios específicos de classificação. Isto quer dizer que este conhecimento tem que ser colocado em um “sistema” e só então a nova ciência está fundada, só então ela pode reivindicar o reconhecimento de sua autonomia (GROTH, 2011, p. 32).

Podemos, sem risco de contrassenso, fazer alguns intercâmbios com outros campos de conhecimento, como a literatura, a sociologia e a história, terrenos que o jornalismo assimila, captura novas formas ou até rouba métodos, como aconteceu na transição das primeiras fases do jornalismo até a consolidação de grupos midiáticos, a figura do escritor sendo engolida pelos suplementos e espaços de cultura. Merece destaque a provocação *O jornalismo como gênero literário* (1960), de Alceu Amoroso Lima. Contudo, deixaremos o lembrete de cabeceira de nunca *perder de vista* o campo de atuação, o jornalismo — não ser papagaio de piratas estrangeiros. Das considerações de Teixeira (2007), mais um propósito de pesquisa:

No atual estágio das pesquisas, os pesquisadores em Jornalismo devem perceber que, legitimado como objeto científico com status próprio, temos pela frente o desafio,

como veremos ao longo deste tópico, de estimular o desenvolvimento de metodologias adaptadas à compreensão do jornalismo como prática profissional, como objeto científico ou como campo especializado de ensino. Enquanto um pesquisador de um outro campo que estuda o jornalismo pode, porque suas perguntas são de outra ordem, satisfazer-se em aplicar metodologias oriundas de suas próprias disciplinas, um pesquisador que esteja interessado em descobrir as especificidades do jornalismo, seja como prática profissional, seja como campo especializado de ensino, deve preocupar-se, antes de mais nada, em como viabilizar a criação de metodologias de pesquisa ou de ensino adaptadas às particularidades do jornalismo (TEIXEIRA, 2007, p. 7).

É como se, na condição de pesquisadores, estivéssemos sempre no furor do laciano Estádio do Espelho (não a jornalística Teoria do Espelho), aquele momento estupefato em que a criança se reconhece e se vê na imagem de seu próprio corpo. Em suma, além de se orientar pelo estatuto da objetividade, o jornalismo carrega o fardo de seus dramas de crescimento.

Se, por um polo positivo, seria um advogado do interesse público, no polo negativo, pode ser um produto comercial a serviço dos poderosos, fazendo usando de uma entrada especialmente marxista. Paradoxo: dizer-se como detentor do real, não ser reconhecido como campo. “O fato de se pertencer a um grupo profissional exerce um efeito de censura que vai muito além das coações institucionais e pessoais” (BOURDIEU, 1990, p. 20-21). Abramo (2016), respingando à esquerda, aponta quatro padrões de manipulação do real na construção do oleoduto jornalístico:

1. *Padrão de ocultação*: “É o padrão que se refere à ausência e à presença dos fatos reais na produção da imprensa. [...] um deliberado silêncio militante sobre determinados fatos da realidade” (ABRAMO, 2016, p. 40).

2. *Padrão de fragmentação*: “O todo real é estilhaçado, despedaçado, fragmentado em milhões de minúsculos fatos particularizados, na maior parte dos

casos desconectados entre si, despojados de seus vínculos com o geral” (ABRAMO, 2016, p. 42).

3. *Padrão da inversão*: é “o reordenamento das partes, a troca de lugares e de importância dessas partes, a substituição de umas por outras e prossegue, assim, com a destruição da realidade original e a criação artificial da outra realidade” (ABRAMO, 2016, p. 46).

4. *Padrão da indução*: “Submetido, ora mais, ora menos, mas sistemática e constantemente, aos demais padrões de manipulação, o leitor é induzido a ver o mundo como ele não é, mas sim como querem que ele o veja” (ABRAMO, 2016, p. 49).

Mais à frente, após o reconhecimento dos padrões, Abramo retornará à discussão da dicotomia objetividade x subjetividade e aos entornos dos conceitos de neutralidade x tomada de posição. “E em que momento o jornalismo deve tomar posição? Na orientação para ação” (ABRAMO, 2016, p. 49). Perfilhando o limite conceitual de objetividade, aposta numa aproximação possível do ideal mediado pelo conhecimento.

A objetividade tem a ver com a relação que se estabelece entre o sujeito observador e o objeto observável (a realidade externa ao sujeito ou externalizada por ele), no momento do conhecimento. A objetividade não é um apanágio nem do sujeito nem do objeto, mas da relação entre um e outro, do diálogo entre sujeito e objeto; é uma característica, portanto, da observação, do conhecimento, do pensamento (ABRAMO, 2016, p. 55).

Abramo alega que “*é possível fazer jornalismo com o máximo possível de objetividade*. Mais ainda, é desejável fazê-lo porque essa é a única forma de reduzir ao máximo o erro involuntário e impedir a manipulação deliberada da realidade” (ABRAMO, 2016, p. 58). E para o jornalismo cultural? “[...] a distorção da realidade

pela manipulação da informação é *deliberada, tem um significado e um propósito*". (ABRAMO, 2016, p. 58). A manipulação, em um terreno mediado pelo jogo da ficção, pelo pacto entre autor (editor) e leitor, no âmbito da narrativa, pode ser considerada deliberada, mas com aval do leitor. Ele pede para ser manipulado.

De fato, são muitas as teorias que buscam explicar o que é o jornalismo e tentam dar conta dos dilemas de sua natureza. Faremos agora, de modo breve, um levantamento das principais correntes, muitas com desdobramentos teóricos, mas, aqui, mais distantes do propósito da pesquisa. Antes, o pesquisador Alexandre Castro auxilia-nos na observação da dificuldade que os campos jornalísticos e literários encontram para segurar seus objetos.

Figura 2: Gráfico de Alexandre Castro diferenciando Exatas de Humanas

O quadro abaixo sintetiza as diferenças entre os métodos:

CIÊNCIAS EXATAS E NATURAIS	CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
MÉTODO EMPÍRICO-POSITIVO	HERMENÊUTICO-INTERPRETATIVO
Causa e efeito, mecânico	Reconstrução do sentido
Repetível, demonstrável, previsível, controlável	Liberdade, singularidade de cada ser humano
Variáveis limitadas	Variáveis ilimitadas
Quantitativo	Qualitativo
Explicativo	Interpretativo
Experiência externa	Experiência interna
Objetividade do pesquisador	Subjetividade do observador
Neutralidade, impessoalidade	Participação inevitável
Técnicas	Ações humanas

Fonte: Castro (2012) – Compilação de diversos autores

A Teoria do Espelho via o jornalismo como => isso mesmo => espelho da realidade e acreditava que os jornalistas eram imparciais, destituídos de subjetividades. Mais antiga das teorias jornalísticas, desenvolvida a partir dos anos 1850, foi inspirada no Positivismo de Auguste Comte (1798–1857). Tivemos aqui uma tentativa quase ingênua de entender o motivo das notícias serem como são.

A Teoria do Newsmaking apostou no jornalismo como construção social de uma suposta realidade, rejeitando a Teoria do Espelho. Interessavam as organizações e como elas buscaram colocar ordem no tempo e no espaço, como definiam seus critérios de noticiabilidade — os valores-notícia.

Os valores/notícia derivam de pressupostos implícitos ou de considerações relativas: a. às características substantivas das notícias; ao seu conteúdo; b. à disponibilidade do material e aos critérios relativos ao produto informativo; c. ao público; d. à concorrência (WOLF, 1985, p. 87).

“Todas as pesquisas de *newsmaking* têm em comum a técnica da observação participante” (WOLF, 1985, p. 81). Os estudos de ambição etnográfica acreditavam na necessidade de imersão metodológica: “o investigador assimila a maneira de agir, de pensar e de avaliar dos jornalistas e transforma-se em «um deles», modificando o seu papel na situação” (WOLF, 1985, p. 81). Os principais teóricos desta corrente foram James Halloran, Peter Berger, Thomas Luckman e Gaye Tuchman,

Os dados são recolhidos pelo investigador presente no ambiente que é objecto de estudo, quer pela observação sistemática de tudo o que aí acontece, quer através de conversas, mais ou menos informais e ocasionais, ou verdadeiras entrevistas com as pessoas que põem em prática os processos produtivos. Os critérios específicos que presidem à recolha e à estruturação do material observativo que foi sendo acumulado podem ser diversos, o que importa é que a fase de observação, isto é, da presença do investigador no local, esteja sempre ligada a hipóteses de pesquisa, seja orientada segundo pressupostos teóricos precisos e não indiferenciada e casual. A observação desenrola-se, pois, dentro de dois limites que promovem o seu insucesso: por um lado, a insignificância e a ausência de um plano de pesquisa, por outro, e inversamente, a imposição de uma selecção rígida do material observável (WOLF, 1985, p. 81).

Por um novo viés, a Teoria do Gatekeeper prestigiou a ação pessoal do indivíduo com poder de decisão nas instituições jornalísticas. Por ele irradiaria poder,

agindo como um porteiro (*gate*, em inglês), seletor poderoso na dinâmica das redações.

O conceito de selecionador foi desenvolvido por Kurt Lewin, em 1947, ao examinar as dinâmicas que agiam no interior dos grupos sociais, partindo de problemas ligados à cadeia dos hábitos alimentares. “Identificando os «canais» por onde flui a sequência de comportamentos relativos a um determinado tema, Lewin nota que existem neles zonas que podem funcionar como «cancela», como «porteiro»” (WOLF, 1985, p. 78). A constatação: as escolhas são limitadas e induzidas. Certos jogadores estão em posição privilegiada no fluxo.

Em 1950, David Manning White incutiu a lógica do fluxo alimentar na rotina jornalística, dando a este porteiro um poder de influência que pode ser facilmente contestado pelos fatores de ordem macroeconômica que agem nas escolhas das notícias que são ou não publicadas.

Na Teoria Organizacional, “o trabalho é dependente dos meios utilizados pela organização” (PENA, 2005, p. 53). Em suma, cada instituição jornalística dispõe de meios para produzir e entregar ao público sua produção. Entender essas dinâmicas é importante para entender o que o jornalismo é.

As bases da Teoria Organizacional são oriundas das pesquisas em administração e psicologia. Em 1995, Warren-Breed adaptou o conceito para o campo jornalístico, observando hierarquias e modos de produção, supostamente enviesados para o lucro corporativo. É sabido que a média não corresponde ao todo, o que torna a teoria difícil de ser aplicada em um contexto contemporâneo de tantas entradas para a circulação do jornalismo. Reconheçamos os esforços.

Discutimos o que discutimos na esfera pública porque o jornalismo elenca o que devemos discutir: essa é a base da Teoria do Agendamento (ou Hipótese do

Agendamento, como insinua Wolf, ao apontar inconsistências metodológicas nas principais pesquisas).

Por ser o jornalismo a principal ligação entre os fatos e o mundo, detém um poder de selecionar o que será pauta do mundo. Agenda o público para as discussões que são de seu interesse.

[...] em consequência da acção dos jornais, da televisão e dos outros meios de informação, o público sabe ou ignora, presta atenção ou descarta, realça ou negligencia elementos específicos dos cenários públicos. As pessoas têm tendência para incluir ou excluir dos seus próprios conhecimentos aquilo que os *mass media* incluem ou excluem do seu próprio conteúdo. Além disso, o público tende a atribuir àquilo que esse conteúdo inclui uma importância que reflecte de perto a ênfase atribuída pelos *mass media* aos acontecimentos, aos problemas, às pessoas (SHAW citado em WOLF, 1985, p. 62).

A Teoria do Agendamento ou Agenda-Setting tem como principais formuladores os pesquisadores Maxwell McCombs e Donald Shaw. Foi elaborada na década de 1970. “A hipótese do agenda-setting defende que os *mass media* são eficazes na construção da imagem da realidade que o sujeito vem estruturando” (WOLF, 1985, p. 66).

As premissas desta teoria podem ser encontradas nos estudos de Walter Lippmann sobre a opinião pública, na década de 1920, mais especificamente no capítulo “O mundo exterior e a imagem em nossas mentes”: “o único sentimento que alguém pode ter acerca de um evento que ele não vivenciou é o sentimento provocado por sua imagem mental de tal evento” (LIPPMANN, 2008, p. 29) ou “Qual é a visão dos fatos, e por que precisamente este?” (LIPPMANN, 2008, p. 35). McCombs pode ser facilmente questionado ao concentrar seus esforços teóricos em um determinado mercado (Estados Unidos), cingido a determinadas lógicas de produção.

Temos, ainda, a Teoria da Agulha Hipodérmica (cada pessoa é atingida especialmente pela mensagem dos jornais), também chamada de Teoria da Bala Mágica: “cada elemento do público é pessoal e directamente ‘atingido’ pela mensagem” (WRIGHT citado em WOLF, 1985, p. 7). O indivíduo seria um átomo isolado e pertencente a um corpo maior. O principal teórico desta teoria foi Harold Laswell (1902–1978).

Elaborado inicialmente nos anos 30, exactamente na «época, de ouro» da teoria hipodérmica, como aplicação de um paradigma para a análise sociopolítica (quem obtém o quê? quando? de que forma?), o modelo lasswelliano, proposto em 1948, explica que «uma forma adequada para se descrever um acto de comunicação é responder às perguntas seguintes: quem/diz o quê/através de que canal/com que efeito?» (WOLF, 1985, p. 10).

A Teoria dos Efeitos Limitados ou Teoria Empírica de Campo rebateu a perspectiva hipodérmica, conferindo menos poder de decisão e de controle ao jornalismo: “esta teoria fala de influência e não apenas da que é exercida pelos *mass media*, mas da influência mais geral que «perpassa» nas relações comunitárias e de que a influência das comunicações de massa é só uma componente, uma parte” (WOLF, 1985, p. 18). Destacam-se, nesta linha, os estudos de Paul Lazarsfeld, Bernard Berelson e Hazel Gaudet.

Os efeitos provocados pelos meios de comunicação de massa «dependem das forças sociais que predominam num determinado período» (Lazarsfeld, 1940, 330). Por conseguinte, a teoria dos efeitos limitados deixa de salientar a relação causal directa entre propaganda de massas e manipulação da audiência para passar a insistir num processo indirecto de influência em que as dinâmicas sociais se intersectam com os processos comunicativos (WOLF, 1985, p. 20).

Existem outras importantes entradas para a compreensão do jornalismo, como a Teoria da Espiral do Silêncio ou até mesmo a Teoria Construcionista. Em

comum, todas transparecem a dificuldade de explicar o fenômeno jornalístico e anseiam por uma espécie de teoria unificada. Para autores mais atrevidos como Souza (2002), “já existe conhecimento suficiente sobre o jornalismo para se edificar uma teoria do jornalismo” (Souza, 2002, p. 1).

Vamos com calma. Ao pesquisador português, interessam sobretudo duas questões de sete pontas: “Por que é que as notícias são como são e por que é que temos as notícias que temos (circulação)? Quais os efeitos que as notícias geram?” (SOUZA, 2002, p. 2).

Souza prossegue investigando a possibilidade de um modelo teórico integrador e parte na direção audaciosa da equação, defendendo que cada fator de influência no jornalismo pode ser transformado em cálculo a partir dos seguintes referenciais: “Força pessoal (Fp); Força social; Força ideológica (Fi); Força cultural (Fc); Força do meio físico (Fmf); Força dos dispositivos tecnológicos (Fdt); Força histórica (Fh)” (SOUZA, 2002, p. 2). Reconhecendo o fenômeno sincrético, Souza acrescenta a notícia, a pessoa e a circunstância, fomentando duas equações que se completariam.

(1) a notícia jornalística é o produto da interação histórica e presente (sincrética) de forças pessoais, sociais (organizacionais e extraorganizacionais), ideológicas, culturais, históricas e do meio físico e dos dispositivos tecnológicos que intervêm na sua produção e através dos quais são difundidas; e (2) que as notícias têm efeitos cognitivos, afetivos e comportamentais sobre as pessoas e, através delas, sobre as sociedades, as culturas e as civilizações (SOUZA, 2002, p. 3).

A ambição de Souza por uma teoria unificadora não é sustentada apenas pelas questões singulares do campo jornalístico, mas pelo reconhecimento da diversidade de influenciadores que percorrem a prática. A observação de que existem

inúmeras pontas que possam ser domesticadas na direção da matemática não conforta.

Também se considera que a fortuna crítica teórica levantada no século 20 já permitiria aos estudiosos de jornalismo erigir uma teoria menos afeita às subjetividades das áreas de Humanas ou a viés de confirmação.

Estamos ainda convencidos de que qualquer notícia é fruto de condicionantes pessoais, sociais, ideológicas, culturais e históricas, do meio físico em que é produzida e dos dispositivos tecnológicos que afectam a sua produção. É possível, assim, explicar qualquer notícia em função da interacção dessas forças e prever que qualquer notícia que venha a ser enunciada e fabricada dentro do sistema jornalístico resultará igualmente da interacção dessas forças (SOUZA, 2002, p. 15–16).

Mesmo Souza crendo ser possível defender uma teoria geral para o jornalismo, de fato, não há indícios suficientes para demarcarmos a existência de uma teoria unificadora (possivelmente em nenhum campo de conhecimento). As forças que Souza busca equacionar sofrem com a dificuldade crônica de exatidão e, nesta perspectiva dura, em vez de indicar um modelo teórico, a suposta teoria geral aponta para mais incertezas.

Depois desse breve percurso acerca das teorias jornalísticas e de suas contradições, podemos partir em direção ao conceito de jornalismo cultural, prévia das definições sobre o que é o jornalismo literário — entre vazios existenciais e sentimentos de abandono. Tentaremos delimitar mais um tipo de muro.

O jornalismo aparece aqui também como factor de integração cultural. Como bem lembrou o jornalista espanhol Francisco Pastoriza, “o jornalismo, um dos suportes do sucesso dos meios de comunicação, é também uma forma de cultura” (Pastoriza, 2006:9). Segundo ele, durante o seu surgimento, “o jornalismo teve como objectivo a formação antes que a informação. Mesmo na actualidade, o jornalismo é, de maneira destacada, uma forma de cultura porque em grande medida a difunde e a fomenta, a recria e cria e, ademais, termina por converter-se sempre em documentos

para a história, o que é também uma das grandes manifestações da cultura” (LOPES, 2010, p. 42).

Partilhando a costura de Lopes, a perspectiva de Gomes, a seguir, é de que “o jornalismo cultural é o ramo do jornalismo que tem por missão informar e opinar sobre a produção e a circulação de bens culturais na sociedade” (GOMES citado em LOPES, 2010, p. 48). De acordo com o estudioso, “os bens culturais encontram no jornalismo sobre as artes um importante aliado na divulgação e crítica do objecto cultural” (GOMES citado em LOPES, 2010, p. 48).

Ou seja, no frenesi das notícias cotidianas, os temas mais elaborados ou voltados a um pensamento menos verticalizado encontram morada no jornalismo cultural. A perspectiva denota, nas entrelinhas, um marcante espírito romântico, de um “jornalismo de raiz”, que canaliza o mundo da cultura e dá um tratamento especial aos temas. Em suma, escrever sobre cultura é produzir cultura. Para IORE citado em PENA (2005), o jornalismo cultural impresso é forjado pelas seguintes características em abordagens variadas:

a) Interpretativo, com crônicas, cartuns, charges e histórias em quadrinhos; b) Informativo, com textos relacionados ao cotidiano, à atualidade, em forma de reportagem e serviços de agenda cultural; c) Opinativo, realizado através de colunas e editoriais (IORE citado em PENA, 2005, p. 91).

De lá para cá, o jornalismo cultural sempre foi um dos primeiros a sentir os efeitos das mudanças no campo jornalístico. Da necessidade de um público com maior repertório (índices de letramento ladrilhando o horizonte cultural) e capaz de jogar o jogo proposto, até a influência do entretenimento nos índices de audiência (cobertura de celebridades e mercantilização dos bens culturais, como cinema e gastronomia), a entrada no século 21 ainda trouxe a *concorrência* da internet e o

desdobramento das redes sociais, extinguindo cadernos e fechando periódicos especializados.

Como se depreende, estamos em um terreno pedregoso, com diversos termos que flertam com a demagogia e com o panfletário, ou até mesmo com o viés nostálgico, traidor por excelência — a nostalgia como um passado idealizado e irreproduzível na contemporaneidade. Nunca o jornalismo cultural foi um fenômeno social, capaz de mobilizar as sociedades por sua vigência e manutenção.

Esse tipo de fala que arquiteta o passado como sendo em muito superior ao tempo presente, instaurando um momento de glórias e virtudes, em contraposição a um presente onde todos os valores existentes anteriormente se perderam, repete-se com frequência na mítica do mundo do jornalismo. Assim, o jornalismo feito no passado é sempre construído como sendo de outra ordem: antes havia a vibração, o amor verdadeiro à profissão, o que fazia com que não houvesse pressa em deixar o local de trabalho e ninguém pensasse em horário. O jornalista, na mitificação construída como discurso memorável, queria ver o produto de seu trabalho pronto, não se importando com a hora de deixar o jornal. Agora, no discurso memorável do jornalista que relembra o passado, tudo é diferente (BARBOSA, 2008, p. 80).

Nesta engrenagem, temos, no âmago do jornalismo cultural, uma variante: o jornalismo literário. Vertente do jornalismo, seria um gênero com menos velocidade e maior profundidade, mais próximo de valores estéticos, supostamente menos efêmeros. Se é jornalismo: compromisso com a verdade, com a objetividade, com os fatos. Se é literatura: invenção, jogo, imaginação, fantasia. E ambos se nutrem: o jornalismo precisa do sonho; a literatura, das pressões da realidade, de verossimilhança. “Jornalista e escritor são dois seres que se perfilam em lados opostos do mesmo espelho” (CASTELLO citado em *RASCUNHO*, 2019, s/p).

Nos jornais em que o jornalismo literário aparece em forma de suplementos e cadernos, encontramos algumas diretrizes: “O texto de jornal deve ter estilo próximo

da linguagem cotidiana, sem deixar de ser fiel à norma culta, evitando erros gramaticais, gíria, vulgaridade e deselegância” (*FOLHA DE S. PAULO*, 2001, p. 77). Buscam-se a simplicidade e a precisão: “Palavras difíceis e construções rebuscadas dificultam a comunicação e tornam o texto pedante” (*FOLHA DE S. PAULO*, 2001, p. 77).

O jornalismo literário acompanharia tendências locais e mundiais e contribuiria para a expansão intelectual do leitor. Exige-se do jornalista cultural um cabedal de referências mais vasto. Pede-se que tenha a capacidade de permanecer dentro de seu estatuto da objetividade e ainda efetuar um estilo, ser mais refinado. Novamente: uma performance.

O jornalista cultural deveria ter um apuro maior de linguagem, um texto com mais recursos, imagens não comuns, exercer a capacidade de atrair o leitor para o belo e para o reflexivo. Os benefícios: um texto mais sedutor, destoando do formato padrão das notícias. Os riscos: rebuscamento, beletrismo, mão pesada, hermetismo, afetação, desordem mental, falsa erudição, clichês maquiados.

O jornalista tem de se concentrar na obtenção de um bom domínio da língua portuguesa, a ponto de ser capaz não apenas de escrever com correção, mas também com precisão vocabular e variedade de recursos estilísticos. A diversidade no uso de vocábulos deve ser regida pela precisão, e não pela retórica. A variedade linguística deve seguir o encadeamento lógico e interessante dos fatos, sem submetê-los a modelos pseudoliterários (*FOLHA DE S. PAULO*, 2001, p. 30).

A figura do jornalista cultural não é imune às turbulências do mercado jornalístico, nem às influências do mercado editorial. Muitos jornalistas se tornaram escritores, publicando por casas editoriais que, depois, apareceram nos cadernos e suplementos culturais, em um jogo, no mínimo, questionável. Surge, antes de uma discussão sobre interesses cruzados, para ser feita em um momento mais oportuno,

uma questão importante para a presente pesquisa: o que configura um periódico de literatura?

2.2 AS MARCAS DE EXISTÊNCIA

O *Cenaculo*, *Ilustração Paranaense*, *Joaquim e Nicolau* foram escolhidos para a presente pesquisa por motivos de: a) assiduidade/regularidade de circulação local e nacional; b) capacidade de distribuição e de atingir públicos; c) amplitude de cobertura editorial e corpo extenso de colaboradores e d) representação/impacto no segmento e em seu período de atuação.

Por assiduidade, regularidade e periodicidade define-se a competência física de um periódico em circular de modo ininterrupto ou, ao longo de um espaço de tempo, a capacidade produtiva de se repetir (nunca se repetindo literalmente em conteúdo) com intervalos regulares ou de apresentar certos fenômenos em períodos regulares.

“O tempo é duplo, tempo da escritura e tempo da memória, e essa duplicidade chama por sua vez um sentido seguinte: o próprio tempo é uma forma” (BARTHES, 2007, p. 16). Difícil batizar de periódico um impresso que surge apenas com a promessa de ser um periódico, como se estivesse a propagar as metas de uma campanha eleitoral. É a materialidade contínua que confirmará o estatuto pretendido.

Sabemos que uma flecha temporal persegue os jornais novos, sempre vulneráveis às agruras da prática e aos desmandos do caixa. O tempo do jornal é o carimbo dos calendários e o fantasma das dívidas. O tempo do jornal é a lembrança das suscetibilidades humanas e as repetições de problemas sem cor. O tempo do jornal se mede pelas horas não dormidas.

Se, para Otto Groth, o jornalismo é ciência do espírito, delimitar o que é um jornal como produto nos auxiliará no entendimento do que é o *ethos* de um jornal. A

mediação (o que é e o como se realiza) e a constância auxiliam na compreensão da Ciência dos Jornais.

Ao investigar a essência do objeto da Ciência dos Jornais, nós nos deparamos primeiro com a periodicidade como a característica manifesta e, portanto, imediatamente saliente e incondicionalmente evidente. Ao infiltrarmo-nos no conteúdo dos objetos, nós reconhecemos as características da universalidade e nela contida atualidade, e por fim identificamos a qualidade da publicidade, que nos dá a direção, o objetivo da obra e com isso nos conduz ao seu sentido (GROTH, 2011, p. 144).

“O que faz uma nova ciência é uma forma própria de contemplação de um objeto, que não só analisa, observa o objeto e também o produz” (MEDITSCH e SPONHOLZ citados em GROTH, 2011, p. 12). Estamos, na presente pesquisa, a tratar de jornais de papel e de literatura. Todavia, não podemos essencializar tal processo e confundir a plataforma papel com a totalidade de um jornal de papel. Antonio Fidalgo (2004), ao desenvolver, em uma linguagem mais solta, menos prolixa, alguns aspectos da produção jornalística sob a orientação do pensamento de Groth, apresenta conceitos importantes para o entendimento do que é um jornal.

A materialidade do jornal, o seu método de produção, são extrínsecos à essência do jornal. A essência ou a identidade de um jornal mantém-se a mesma, independentemente da sua materialização, seja em papel impresso, em letras escritas numa parede ou nas palavras de um rádio. É por isso que podemos chamar jornal a um jornal impresso, a um jornal radiofónico e a um telejornal. O que faz de um jornal um jornal, e o que faz que seja este jornal e não outro, é a ideia ou o princípio que lhe subjaz. A identidade de um jornal impresso não se altera, mesmo que se alterasse toda a parte gráfica. O mesmo vale dizer para tudo o que se liga ao que é sensível no jornal. Num jornal radiofónico acontece o mesmo. Podem mudar os redactores das notícias, os locutores, até a hora de emissão, que o jornal se mantém o mesmo, desde que o seu princípio ideal se mantenha o mesmo (FIDALGO, 2004, p. 2).

Adiante, Fidalgo elucida o conceito de aparição pública, partindo do princípio de Groth sobre a realidade ideal: “a realidade de um jornal não começa, portanto, com o seu primeiro número, mas sim quando a sua ideia começa a actuar na mente do seu autor e aí se autonomiza” (GROTH citado em FIDALGO, 2004, p. 2). Assim, a ideia torna-se um surgimento em direção a algo.

Pode parecer metafísico, mas o objeto jornal é imaterial: o que apalpamos é apenas a representação física de uma série de procedimentos anteriores à fisicalidade. O jornal é uma membrana que envolve os textos em seu interior, uma moldura. “O que caracteriza antes de mais nada o jornal é a sua aparição periódica. Nisso consiste a especificidade do jornal face a outras obras culturais análogas como os livros, os folhetos ou as circulares, que têm uma aparição isolada” (FIDALGO, 2004, p. 3).

Fidalgo defende que, mesmo que outros objetos culturais tenham algum tipo de regularidade, como os livros com diversas reedições, a essência de tal objeto não reside nem se altera nessas repetições. O jornal, por sua vez, é essencialmente periódico e continuamente manifesto. O que singulariza o jornal não é nem tanto o conteúdo, mas sua frequência, a sua natureza temporal.

Depois que o jornal se materializa, temos a distribuição do produto, mais um dos aspectos decisivos na vida dos periódicos. O fenômeno engloba a capacidade de um jornal de papel de fazer circular periodicamente a sua produção, de escoar a produção em direção ao público-alvo, em direção ao leitor-ideal.

Em um país de largas proporções, como o Brasil, é necessário reconhecer as dificuldades logísticas implícitas. Todavia, um periódico que almeja traçar um panorama literário de seu tempo precisa ser cobrado acerca de sua eficiência em fazer

a mensagem chegar, mesmo que estejamos a tratar de um periódico com circulação local (ainda mais se for local).

Naturalmente, esse raio de circulação é variável e oscila de acordo com os propósitos editoriais. Para um jornal de bairro que se pretende como tal, com um raio de cobertura determinado pelas extensões geográficas de um mapa, atingir a comunidade é mais salutar do que chegar a todos os bairros da cidade. Aliás, chegar materialmente a outros bairros da cidade com notícias de um bairro apenas seria tão pitoresco como trazer notícias diárias da Síria para adolescentes de Osasco.

Imprimir cinco mil jornais e não realizar uma distribuição eficiente não torna o veículo menos jornal, não balança seu estatuto, mas certamente deixa de ir ao encontro de intentos mais amplos, como recepção de conteúdo e impacto de publicação. Periódicos apostam na interface com leitores via sessão de cartas. Menos jornal circulando significa menos potenciais leitores dando retornos. E é de se considerar o custo implícito de pagar por cinco mil jornais e não o distribuir, o que chamamos de custo por exemplar.

[...] apropriações do texto pelo leitor, que muitas vezes, como todos os estudos vão acentuar, escapam completamente ao controle ou previsões significativas do texto, submetendo-o a desvios semânticos e imprevistos pragmáticos notáveis. Para conhecer essas apropriações, o caminho mais imediato que se oferece é o da confiança dos leitores a respeito de seus modos de ler, dos sentidos que descobre nos textos (CHARTIER, 2011, p. 12).

Na edição de dezembro de 2019, o *RelevO* imprimiu 3.800 exemplares ao custo de R\$ 1.400, o que equivale a R\$ 0,36 por unidade. Se o periódico não distribuir 500 exemplares em seu período ordinário de atuação (30 dias até a próxima edição), significa que R\$ 180 serão perdidos, estarão parados, ou, como costumeiramente se pronuncia no meio gráfico, encalhados. Encalhe também é o nome que se dá aos

espaços do jornal preenchidos por anúncios institucionais da empresa. Encalhe é o vazio, o estado inanimado, suspenso. Há uma semiótica curiosa na presença do vazio do encalhe e no espaço do galpão com jornais parados.

Os jornais desta pesquisa adotaram procedimentos de distribuição que refletiram, em larga medida, o espírito do tempo de suas existências. Cada um operou de uma forma própria, tornou-se público e exerceu regularidade sob certas contingências.

É preciso reconhecer que um jornal curitibano de literatura, circulando em 1987, atua com fatores de esfera pública muito mais amplos do que um periódico surgido em 1857, como *O Jasmim*, em uma região menos desenvolvida, tanto demograficamente quanto economicamente, sem lastro de tradição literária. No limite do anacronismo, não existiu, em 1857, um Emiliano Pernetá para Dalton Trevisan derrubar. “Tivemos apenas uma grande escritora romântica, Júlia da Costa (1844–1911), que escreveu no exílio da ilha de São Francisco do Sul, tomada pela demência nos últimos anos de vida” (SANCHES NETO citado em *CÂNDIDO*, 2019, p. 28).

Blanchot (2005) alega que publicar é tornar público, mas tornar público não é apenas fazer passar algo do estado privado ao estado público, como de um lugar — o foro interior, o quarto fechado — a outro lugar — o exterior, a rua, a banca — por um simples deslocamento. Também não é revelar a uma pessoa particular uma notícia ou um segredo.

O “público” não é constituído de um grande número ou de um pequeno número de leitores, lendo cada um para si. O escritor gosta de dizer que escreve seu livro destinando-o a um único amigo. Voto frustrado. No público, o amigo não tem lugar. Não há aí lugar para nenhuma pessoa determinada, nem para estruturas sociais determinadas, família, grupo, classe, nação. Ninguém faz parte dele, e todo o mundo lhe pertence, e não somente o mundo humano, mas todos os mundos, todas as coisas e coisa nenhuma: os outros. Por isso, quaisquer que sejam os rigores das

censuras e as fidelidades às palavras de ordem, há sempre, para um poder, algo de suspeito e de malvisto no ato de publicar. É que esse ato faz existir o público, o qual, sempre indeterminado, escapa às mais firmes determinações políticas (BLANCHOT, 2005, p. 361).

Publicar não é somente fazer-se lido, nem dar a ler qualquer coisa. É desafiar a morte. “O que é público não tem, precisamente, necessidade de ser lido; aquilo é sempre já conhecido de antemão, por um conhecimento que sabe tudo e não quer saber nada” (BLANCHOT, 2005, p. 362). Existiria, nesse processo, uma escuta neutra (por parte de quem lê) e uma fala neutra (por parte do emissor).

Assim, estar publicado e ocupando espaços de publicação pode ser considerado como existir? Curioso: um jornal age de acordo com uma aura de publicação própria, com conceitos trazidos de seu estatuto idealizado. Uma capa de um livro oferece menos informações do que uma capa de jornal impresso de notícias destacada em banca de revista, com elenco de manchetes e pequenos resumos do que aconteceu no prazo de 24 horas, de acordo com os critérios editoriais de importância do veículo, em um determinado período.

Muitos jornais literários, por sua vez, operam sem sintetizar em suas capas o conteúdo interno. Esperam que o seu público pré-reconheça o conteúdo, saiba, de antemão, algumas estratégias do jogo. Quer-se um leitor de impresso de literatura *ideal*, aquele que enxerga e se lê.

Reconhecer as estratégias de jogo de um jornal de literatura com seu público-alvo é perscrutar variantes que podem ir desde um jornal produzido para um pequeno grupo de idealizadores até fatores de ordem sociológica mais abrangentes.

Ao realizar uma turnê pelas definições de jornalismo e jornalismo cultural, definindo os atuantes e agidos do jogo (escritores, jornalistas, editores e leitores),

Blanchot segue importante para o próximo movimento da presente pesquisa, que é a definição possível sobre o que é literatura.

A literatura começa com a escrita. A escrita é o conjunto de ritos, o cerimonial evidente ou discreto pelo qual, independentemente do que se quer exprimir, e da maneira como o exprimimos, anuncia-se um acontecimento: que aquilo que é escrito pertence à literatura, que aquele que o lê está lendo literatura. Não é a retórica, ou é uma retórica de espécie muito particular, destinada a fazer-nos entender que entramos no espaço fechado, separado e sagrado que é o espaço literário (BLANCHOT, 2005, p. 301–302).

Ainda antes da ideia moderna do que é literatura, podemos consultar Afrânio Coutinho (1980) e irmos na direção das ideias platônicas e aristotélicas de literatura. Em Platão, temos a literatura como retrato da realidade social; em Aristóteles, a literatura como sucessão de sistemas estético-formais, sem relação direta com a história e a sociedade.

Na concepção platônica, a obra de arte não teria outra finalidade senão atingir um objetivo, como ferramenta para algo, mola propulsora. E este algo que move pode ser político, religioso, social, testemunhal, até mesmo de cunho filosófico. Para Coutinho, todas essas perspectivas procuram encarar a literatura sem penetrar no seu âmago.

São explicações exteriores à literatura. Em vez de averiguar a natureza íntima do fenômeno artístico; em vez de investigar quais as suas qualidades intrínsecas; em vez de encarar o poema (poema aqui tomado no sentido amplo de qualquer literatura da imaginação) em si mesmo, essas escolas críticas procuram explicações para a literatura fora da literatura, interpretam o valor estético-literário do exterior da obra literária (COUTINHO, 1980, p. 15).

Não é fácil transpassar estudos gregos realizados há mais de dois mil anos sem correr o risco de cair em anacronismos. Em suma, Aristóteles se interessou pela

experiência estética, no âmbito do belo e do gerador de sensações: a finalidade da literatura seria ela em si mesma. Deveríamos julgá-la por dentro. É uma concepção mais “poética” do que política, a poética como aquilo que é ligado à invenção. (E nem podemos considerar que Aristóteles abordava a literatura sob as mesmas diretrizes da nossa contemporaneidade.)

Com seus alvos de cabeceira, Coutinho repreendeu o crítico literário que contempla o fenômeno literário pelo olhar do político, do historiador, do sociólogo ou de quem quer que seja. Seria mais um exercício de afastamento do que de aproximação. “A arte, para Platão, não passava de um instrumento de ação, de um instrumento para atingir uma finalidade extraliterária” (COUTINHO, 1980, p. 50–51).

Na lógica platônica, a literatura é entendida “como panfleto, propaganda política ou documento de uma sociedade, de uma classe, de um meio, de uma raça” (COUTINHO, 1980, p. 52). A perspectiva criticada por Coutinho influenciou muitos pensadores, como Horácio, além de diversas correntes artísticas de interpretação da arte.

Coutinho não acatou Platão. Para o crítico, a literatura não tem função de ensinar ou de aprender alguma coisa. À didática o que é da didática. A única finalidade da literatura é proporcionar prazer estético: a literatura é forma poética, logo, sem função historiográfica, logo, inventa-se para se divertir, promover a atração, ultrapassar-se. As lógicas de produção não interessam ao crítico literário.

Arte da palavra, a literatura não responderia a nada fora dela mesma. “Platão era um espírito dedutivo — a partir da ideia do arquétipo geral da realidade enquanto Aristóteles era um indutivo — a partir do fato para a lei” (COUTINHO, 1980, p. 58). “É preciso tratar a literatura como literatura” (TODOROV citado em SILVA, 2009, p. 32).

Não é uma cisão pequena. Coutinho defendeu que, na perspectiva de Platão, a literatura é vista apenas como um reforço do exterior do mundo, como uma resposta antes da pergunta, uma hipótese que já nasce com as deduções certas, impondo urgências.

Em Aristóteles, o que está por dentro importa mais do que o que está por fora. Quando desenvolveu a sua ideia de elemento intrínseco e elemento extrínseco, Coutinho rememorou que, assim como na natureza, as coisas estão e são por si: “as formas de trabalho, as formas de convivência, são todos fenômenos da vida que têm com a Literatura esses elementos comuns” (COUTINHO, 1980, p. 59).

Silva alega que Platão entendia o real em si como imitação de uma ordem superior, formada pelas ideias em sua essência. “Quando o poeta imitava o real, sua ação resultava em simulacros, que afastariam o intelecto da compreensão das ideias em si” (SILVA, 2009, p. 14).

Blanchot (1987) parece mais disposto a entender a obra, a manifestação literária, a partir de bases aristotélicas: “O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é — e nada mais. Fora disso, não é nada. A arte, inútil para o mundo, para o qual apenas conta o que é eficaz, é inútil ainda para si mesma” (BLANCHOT, 1980, p. 12). Não se trata de dizer que a arte é uma mentira, um jogo cujo resultado não é ofertado ao jogador. “A arte tem um propósito, ela é esse propósito” (COUTINHO, 1980, p. 84).

Tudo bem: a partir das impressões da literatura pela perspectiva aristotélica, podemos entender a literatura como algo de dentro para fora, mas não podemos negar que é uma *verdade* realizada por operadores que estão no mundo fora dela. Carvalho defende que a literatura não é glosa, comentário ou representação de uma realidade e “que a literatura cria, aciona e desse modo consolida e afirma um mundo” (CARVALHO citado em BRIZUELA, 2014, p. 25).

Incitador. Assim como a literatura afirma um mundo, o jornalismo também o faz pela lógica das notícias, dos acontecimentos. “Leve o jornal, amasse jornal/Encontre um lugar ideal/Forra o chão, pro teu cão apagar” (RUSSO; NOGUEIRA, 2017, s/p). O que está à margem do noticiário é não-acontecimento, mesmo que o acontecimento, quando narrado, seja imediatamente não-acontecimento, passado. Também por isso, o escritor, na publicação de seus textos em jornais literários, enxerga uma afirmação da sua presença no mundo, embora esta emanção pública seja o momento exato do desaparecimento.

De fato, a leitura literária, diferentemente da leitura jornalística, pede, exige que o leitor saia do exterior, *do mundo real*, e parta rumo à singularidade da escrita, em uma experiência não dividida, espaçada do fluxo. Excetuando saraus, festivais ou intervenções em lançamentos, a leitura é fenômeno solitário.

“A experiência da literatura é ela mesma experimento de dispersão, é a aproximação do que escapa à unidade, experiência do que é sem entendimento, sem acordo, sem direito — o erro e o fora, o inacessível e o irregular” (BLANCHOT, 2005, p. 300). Estamos, pois, nas beiradas do real. “A literatura não é uma simples trapaça, é o perigoso poder de ir em direção àquilo que é, pela infinita multiplicidade do imaginário” (BLANCHOT, 2005, p. 140).

Ler não é, para Blanchot, obter comunicação da obra. “É ‘fazer’ com que a obra se comunique e, para entregar uma imagem faltosa, é ser um dos dois polos entre os quais jorra, por mútua atração e repulsa, a violência esclarecedora da comunicação” (BLANCHOT, 1980, p. 198–199). Kleiman define tal procedimento como uma chegada ao esqueleto do sentido.

Perceber a estrutura do texto é chegar até o esqueleto, que basicamente é o mesmo para cada tipo textual. Processar o texto é perceber o exterior, as diferenças individuais superficiais; perceber a intenção, ou melhor, atribuir uma intenção ao

autor, é chegar ao íntimo, à personalidade através da interação (KLEIMAN, 2002, p. 92).

É o coração malicioso de toda narrativa que interessa a Blanchot. Em um jornal de literatura, entrega-se uma descida ao sentido por meio de páginas que estão fincadas, presentes, num determinado período que varia de acordo com a chegada do leitor ao seu interior de papel.

A presencialidade, em um periódico literário, comunica a uma comunidade de participantes, ecoa um certo conjunto de valores, de intenções. Temos o anseio do novo cânone respirando em cada página. É a economia da literatura produzindo potência no tempo.

Às vezes nos fazem estranhas perguntas; esta, por exemplo: “Quais são as tendências da literatura atual?” Ou então: “Para onde vai a literatura?” Sim, pergunta espantosa, mas o mais espantoso é que, se há uma resposta, esta é fácil: a literatura vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento (BLANCHOT, 2005, p. 285).

Os questionamentos de Blanchot estão também ligados ao ato de uma performatividade literária e de uma performatividade crítica ou em crise (DERRIDA, 1992). Assim, é importante lembrarmos, ao tratar de arte, da experiência, que este é um fenômeno que escapa à ideia de passado ou futuro (da literatura).

A essência da literatura escapa a toda determinação essencial, a qualquer afirmação que a estabilize ou mesmo que a realize. É ela, a literatura, declara Castello (2017), algo que nunca pode ser encontrada para ser reinventada: “Os leitores, sim, deveriam assinar os livros, e não os escritores” (CASTELLO citado em *RASCUNHO*, 2017, p. 4). É um princípio também válido para leitores de periódicos de literatura.

A literatura não prescinde da própria existência, pois seu jogo de dissimulação, de ficcionalizar o que “existe”, é acima das projeções historiográficas e

jornalísticas de início, meio e fim — a literatura como forma de romper todas as linearidades, de transcender o ordinário. A obra-prima dada por encerrada hoje não será notícia ou evento. Ao mesmo tempo, não esqueçamos de considerar os operadores da linguagem e de constatar que em todo texto literário há uma intencionalidade, que está nos portões da literatura.

Derrida (1992) alega que um discurso filosófico, jornalístico ou científico pode ser lido de forma “não transcendente”. A priori, não há nada que seja literário em si, a literatura não pode ser encontrada em sua essência, como um cofre no porão. Ou seja, é possível ler tudo como literatura e nada como literatura, cabendo ao leitor trazer o seu cabedal para identificar o instrumental do jogo literário. É uma experiência, portanto, dialógica: autor-leitor ou periódico-assinante. Temos um rendimento interpretativo em que o poder estaria com o espectador, não com o jogador.

Derrida é, na linguagem futebolística, muito feliz ao definir que um texto é poético-literário quando, “por meio de um tipo de negociação original, não anula o sentido ou a referência” (DERRIDA, 1992, p. 69). Jogo, condição, dissimulação, intencionalidade. Não é possível que um texto científico seja apreendido de igual forma que um texto literário. E como saber o que, em um texto, é literário? Eis um jogo que apresenta suas portas sem necessariamente dar as chaves.

Ademais: ao fazermos uso de perspectivas teóricas que nos confirmam, nos confrontam ou nos anulam, aqui, da nossa posição privilegiada de quem avalia e vai costurando um texto teórico sobre outros textos teóricos, corremos ainda mais o risco de cair em dogmatismos, em joguetes, em charlatanismos.

Inúmeros manuais são assim: ocupam os professores e tranquilizam os estudantes. Mas esclarecem um lado muito acessório da teoria. Ou até mesmo a deformam, pervertem-na; porque o que a caracteriza, na verdade, é justamente o contrário do ecletismo, é seu engajamento, sua *vis polemica*, assim como os impasses a que esta

última a leva sem que ela se dê conta. Os teóricos dão a impressão, muitas vezes, de fazer críticas muito sensatas contra as posições de seus adversários, mas visto que estes, confortados por sua boa consciência de sempre, não renunciam e continuam a matraquear, os teóricos se põem também eles a falar alto, defendem suas próprias teses, ou antíteses, até o absurdo, e, assim, anulam-se a si mesmos diante de seus rivais encantados de se verem justificados pela extravagância da posição adversária. Basta deixar falar um teórico ou contentar-se em interrompê-lo de vez em quando com um “Ah!” um pouco debochado, para vê-lo desmoronar diante dos nossos olhos! (COMPAGNON, 1999, p. 16).

“Permanência das perguntas, contradição e fragilidade das respostas” (COMPAGNON, 1999, p. 18). O teórico francês se preocupa com a forma como a teoria busca fechar os sentidos, estabelecer muros confiáveis: isso de querer trazer para si o valor geral.

De acordo com Compagnon, Platão e Aristóteles não estavam formulando teoria literária como disciplina, e sim como interesse amplo pelo pensamento da literatura. O objeto da teoria da literatura são os discursos sobre a literatura. “A teoria da literatura não é a polícia das letras, mas de certa forma sua epistemologia” (COMPAGNON, 1999, p. 20).

Compagnon aponta para um diálogo de surdos que existe no campo da literatura: “A crítica literária enuncia proposições do tipo ‘A é mais belo que B’, enquanto a história literária afirma: ‘C deriva de D’. Aquela visa a avaliar o texto, esta a explicá-lo” (COMPAGNON, 1999, p. 23). Se substituirmos os termos ou as escolas literárias por religiões, chegaríamos a um mesmo denominador: a teoria como auto de fé. “Perguntar-me-ão: qual é a sua teoria? Responderei: nenhuma” (COMPAGNON, 1999, p. 23). Assim, corre-se o risco de entrar em um texto literário ou no estudo de um texto literário com os feriados santos de preferência.

Para a presente pesquisa, as ideias de Compagnon são fundamentais por dois fatores: 1) não partir do particular para o geral com indícios forçados e 2) um

periódico de literatura é invadido por inúmeros discursos; comprar uma única via é quase caminho certo para o abismo teórico. “A teoria não é o método, a técnica, o mexerico. Ao contrário, o objetivo é tornar-se desconfiado de todas as receitas, desfazer-se delas pela reflexão” (COMPAGNON, 1999, p. 25). Só tomaremos cuidado para não desconsiderar os operadores da linguagem, como se o texto surgisse por um processo de imantação.

A provocação continua. Como saber que a literatura é literatura? *Quando é literatura?* Trata-se de entender que as épocas foram dando suas verdades sobre o que é e o que não é literatura. A partir do século 19, com a fuga das escolas aristotélicas e a predominância dos valores românticos, tivemos uma nova forma de entender o cânone que forma o ente literatura. “Passa-se, assim, de uma definição de literatura do ponto de vista dos escritores (as obras a imitar) a uma definição de literatura do ponto de vista dos professores (os homens dignos de admiração)” (COMPAGNON, 1999, p. 31).

O termo literatura tem, pois, uma extensão mais ou menos vasta segundo os autores, dos clássicos escolares à história em quadrinhos, e é difícil justificar sua ampliação contemporânea. O critério de valor que inclui tal texto não é, em si mesmo, literário nem teórico, mas ético, social e ideológico, de qualquer forma extraliterário. Pode-se, entretanto, definir literariamente a literatura? (COMPAGNON, 1999, p. 34).

Não. A literatura pode ser avaliada, desde a Antiguidade até a contemporaneidade, por escolas, teorias, métodos, abordagens, mas nada temos como garantia de que em algum lugar ela *está*. “A literatura pode estar de acordo com a sociedade, mas também em desacordo; pode acompanhar o movimento, mas também precedê-lo” (COMPAGNON, 1999, p. 34).

Da ideia de estranhamento à literariedade, tudo pode ser assentido ou refutado: “a literatura é uma inevitável petição de princípio. *Literatura é literatura*,

aquilo que as autoridades (os professores, os editores) incluem na literatura (COMPAGNON, 1999, p. 46).

“Mudam os tempos, mudam-se as vontades” (CAMÕES, 1912, p. 48). Na prática, não é possível defender a evolução da literatura. “Como todas as artes, a literatura evolui: evolução cíclica com as voltas estritamente determinadas que se complicam com as diversas modificações trazidas pela marcha do tempo e pelas revoluções dos meios” (MOREÁS citado em TELES, 1987, p. 62). Não é bem assim: a matéria literária não obedece a ciclos da biologia. Os saltos de uma geração para outra não são precisos. Não podemos averiguar cientificamente se Mario Bortolotto é uma evolução de Menotti Del Picchia ou se Coelho Neto e Paulo Coelho são as mesmas pessoas, nem definir a hora derradeira do Arcadismo.

Não existiria, assim, um periódico que seria melhor por trazer o novo em detrimento ao passadista, com melhores alarmes de revolta. “Por isso, conhecer profundamente a tradição literária é absolutamente necessário a qualquer escritor, sob pena de se passar pelo ridículo de se reinventar a roda” (KIEFER, 2010, p. 33): o mesmo vale para jornais de literatura. Podemos considerar cinco diretrizes acerca de um periódico impresso de literatura:

- a) Um periódico impresso de literatura está solto no tempo, embora a ele responda em forma de edições regulares. “Ele [o tempo] zomba/Do quanto eu chorei/Porque sabe passar/E eu não sei” (BLANC, 2005, s/p).
- b) Um periódico impresso de literatura resguarda um acordo singular com o tempo. Não nasce periódico, torna-se, conquista o status de periódico. A periodicidade nos livra temporariamente da inexistência, mesmo que somente exista concretamente a partir do momento em que o primeiro leitor abrir a sua primeira página ou tocar em suas camadas.

- c) Um periódico impresso de literatura estabelece um jogo que se entrecruza com a natureza dos jornais de notícias e também com a natureza da literatura. A sua “verdade” demanda que tudo o que ele contém pode ser a verdade do estatuto do jornalismo e a mentira do estatuto da literatura.
- d) Um periódico impresso de literatura exige, por suspeição, uma dose de desconfiança e um voto de fé, um contrato. Pode comportar em seu seio duas comunidades interpretativas: escritores e jornalistas.
- e) O jornal de literatura é uma mãe que trabalha em jornada dupla.

Derrida expande a questão do que é um periódico impresso de literatura ao relembrar a performatividade do leitor, que pode escolher jogar o jogo, estabelecer seu próprio acordo, em uma distância segura dos produtores. “Um leitor não é um consumidor, um espectador, um visitante, nem tampouco um ‘receptor’” (DERRIDA, 1990, p. 76).

O leitor tem o livre-arbítrio para considerar o impresso de literatura que tem em mãos como um propagador da mensagem que lhe convir. O leitor pode assinar um periódico mensal por um semestre e lê-lo todos em uma época do calendário, como um anuário, como uma hemeroteca particular. Também pode tocá-lo e simplesmente não reconhecer a face que se apresenta. Emocionar-se com textos que se conectam com a sua experiência de vida, ignorar o que considera como hermético.

O jornal é móvel e estático. Pode estar empilhado ao lado de um computador de um saguão de hotel do centro de Jaraguá do Sul, assim como num sarau de poetas de Olarias, bairro periférico de Ponta Grossa, dobrado em suas entranhas. A extinção pelo esquecimento assusta o jornal, mesmo que, por deixar rastros na materialidade, seja mais difícil sofrer um *damnatio memoriae*, o apagamento completo da memória. Jornal impresso é dispositivo. *Nada mais efêmero do que os suportes duráveis.*

“O culto da página escrita, e mais tarde do livro, é tão antigo quanto a escrita. Os romanos já queriam possuir rolos e colecioná-los” (ECO, 2010, p. 16). Publicação impressa é experiência presencial. Barthes (2007) assevera que o sentido de uma obra (ou dum texto) não pode fazer-se sozinho; o autor nunca produz mais do que presunções de sentido, formas. É o mundo que preenche os sentidos, as formas. E quando as formas e os sentidos se apresentam na “vida real”, a experiência pode ser mais intensa, memoriosa. “Aliás, esta é uma tendência da nossa época: colecionar o que a tecnologia pelega para descartar” (ECO, 2010, p. 16).

Este é provavelmente um dos problemas mais espinhosos de nossa civilização. De um lado, inventamos diversos instrumentos para salvaguardar a memória, todas as formas de registros, de possibilidades de transportar o saber — é provavelmente uma vantagem considerável em relação à época em que era necessário recorrer a mnemotécnicas, a técnicas para lembrar, pura e simplesmente porque não era possível ter à sua disposição tudo que convinha saber. Os homens então só podiam confiar em sua memória. Por outro lado, independentemente da natureza precíval desses instrumentos, que de fato constitui problema, também devemos reconhecer que não somos imparciais diante dos objetos culturais que produzimos. Para citar apenas mais um exemplo, os originais das grandes criações dos quadrinhos: são terrivelmente caros porque muito raros (uma página de Alex Raymond está custando uma fortuna). Mas por que são tão raros? Pura e simplesmente porque os jornais que as publicavam, uma vez reproduzidas as pranchas, as jogavam no lixo (ECO, 2010, p. 13–14).

A literatura (ou um jornal de literatura, por que não?) está na “vida real” como a “vida real” está na literatura: tudo é simulacro — e os filósofos franceses da segunda metade do século 20, capazes de balançar o estatuto da existência do Eu, não nos deixam mentir sozinhos.

Em suma, o jornal de literatura, como uma obra literária, pode ser: subversivo e conservador; institucional e contrainstitucional; bom e ruim; solar ou lunar; inventivo ou reiterativo, um jornal de literatura *tem mais recordações do que há em mil anos*,

neve como carne, gelo como coração. Pode costurar vozes em confronto. Não há solidez de princípios.

Não há nenhuma essência ou existência garantida da literatura. Procedendo-se a análise de todos os elementos de uma obra literária, nunca se encontrará a própria literatura, somente alguns traços que ela compartilha ou toma emprestado, e que se pode encontrar noutros lugares também, noutros textos, seja uma questão de língua, de significações ou de referentes (“subjativos” ou “objetivos”). E mesmo a convenção que permite a uma comunidade chegar a um acordo sobre o status literário desse ou daquele fenômeno permanece precária, instável e sempre sujeita a revisão (DERRIDA, 1990, p. 115).

Mesmo que a matéria-prima seja a literatura (sem início, meio e fim), todo periódico de literatura tem ancestrais e descendentes fincados na memória jornalística e na trajetória da sociedade em que está inserido. E é nessa genealogia, precisamente, que reside a necessidade do fim: para o nascimento do sempre novo.

O destino de cada impresso, o que a presente pesquisa busca contar a partir de escolhas editoriais, estéticas e literárias, pode também nos dizer que nunca existirá o fim-em-si para os periódicos de literatura? Será que a trajetória de todos os periódicos de literatura do Paraná é apenas a biografia de um periódico totalizante?

“Jornalismo e literatura são práticas discursivas verbais que mantêm um falso contencioso baseado no prestígio de uma e outra atividade que, apesar dos elementos comuns, mantêm técnicas diferenciadas” (MEDEL, 2002, p. 16). Intuímos que “o prazer da caça, como lembrava Montaigne, não é a captura, e o modelo de leitor, como vimos, é o caçador” (COMPAGNON, 1999, p. 46). “Neste mundo faltam tantas coisas que, se faltasse mais uma, não haveria lugar pra ela” (FERNANDEZ citado em ECO, 2005, p. 46).

3. SELEÇÃO EDITORIAL E ESTÉTICA

O jornal é justamente um recipiente que, por sua natureza, pode acolher todo e qualquer conteúdo, e, por isso, a ciência jornalística tem mais (!) a ver com a forma desse recipiente e com a configuração que ele dá ao respectivo conteúdo do que com o próprio conteúdo em suas inúmeras outras relações, que são tratadas por outras ciências. Em suma, o conteúdo do jornal só entra em cogitação para nós na medida em que ele se torna justamente conteúdo de jornal. A ciência jornalística trata daquilo que é adequado ou consoante com o jornal no jornal.

Erich Everth em *O poder cultural desconhecido*.

Qual é o jogo de um periódico impresso de literatura?

“O leitor-modelo é alguém que está ansioso para jogar” (ECO, 1994, p. 16).

Pensemos em um periódico impresso localizado em 2020 e que tivesse, na capa, um cavalo em preto-e-branco, reproduzido a partir de uma xilogravura. Na contracapa, outro cavalo, agora colorido, pintado para ser o mais fidedigno a um cavalo na natureza. Sabemos, consecutivamente, que o primeiro cavalo é Rocinante, de *Dom Quixote*, em xilogravura de Gustave Doré. Sabemos? O outro cavalo foi pintado no Paint, célebre software para desenhos e edições, por uma criança curiosa, capaz de perguntar se um cavalo é um skate de patas. Em que jogo representativo, estético, está metido o periódico impresso localizado em 2020 ou no fim do século 19 diante de perspectivas estéticas que variam de acordo com as tecnologias disponíveis?

Bem, antes de tudo, precisamos definir o que é jogo. De acordo com Huizinga (2007), “o jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas,

mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo” (HUIZINGA, 2007, p. 33). O jogo da literatura acontece via linguagem, demandando uma espécie de liberdade vigiada, uma instância de controle.

De acordo com Iser (1996, p. 110–111), os jogos no universo textual operam em categorias: “**agôn**, jogo de conflitos; **alea**, jogo baseado na sorte e no imprevisível; **mimicry**, jogo de imitação; e, por fim, **ilinx**, fundamentalmente um jogo de carnavalização, que resulta numa subversão contínua” (ISER, 1996, p. 110–111, grifos nossos).

Em linhas gerais, **agôn** corresponde aos conflitos; **alea** representa o poder do acaso; **mimicry** é a adequação e o engano; **ilinx**, por sua vez, é a subversão e a inversão. Em um texto literário, tais categorias podem se mesclar, se combinar, se disfarçar e executar estratégias diferenciadas.

Donde se conclui que o texto enquanto jogo é uma contínua transformação de todas as suas posições. No movimento básico do jogo, quando jogo livre e jogo instrumental se invertem, tudo o que a sua interconexão abarca está sujeito a transformar-se em outra coisa. Os jogos do texto submetem todas as posições a diferentes permutações. O **agôn** se organiza enquanto conflito. A **alea** as dispersa na imprevisibilidade. A **mimicry** as duplica mediante disfarces. O **ilinx** as subverte constantemente transformando-as em algo distinto (ISER, 1999, p. 115, grifos nossos).

Com as cartas dadas, cabe ao olhar do leitor o ato de se afundar no mundo do texto. É este operador que pode recombina infinitamente o texto, sem nunca esgotar suas possibilidades. “Esta pode ser a razão pela qual dispomos de tantas interpretações de um único texto literário” (ISER, 1999, p. 143).

Cada leitor tem liberdade para definir a quais componentes do texto quer dar protagonismo ou secundarizar. Não há prescrições de conduta por parte do autor, nem direção fechada de absorção. No jogo que um periódico de literatura executa é tarefa

difícil isolar escolhas: é um produto que deseja ser tanto do mundo do jornalismo quanto da literatura, logo, também da arte; ao mesmo tempo, determinadas cartas são apresentadas e o jogo começa. “A ciência é uma coletânea de verdades, a arte, um conjunto de regras ou instruções para a conduta. A linguagem da ciência é: isto é e isto não é; isto acontece ou isto não acontece. A linguagem da arte é: faça isto, evite aquilo” (MILL citado em GROTH, 2006, p. 205). A linguagem de um jornal de literatura é ele mesmo sob a natureza dos campos que o atravessam.

Um jornal tem uma porta de entrada e uma porta de saída. Um invólucro reveste o texto, uma membrana cuja superfície não é o papel, mas o que ele contém. “Não estaria o jornal, à sua maneira, embalado em papel?” (MOUILLAUD, 2002, p. 29).

O impresso não é um suporte para o texto, é um dispositivo, algo que ordena e situa. Não deixamos de reconhecer que o discurso do jornal não está apartado do mundo. Acontece que, ao sair de sua condição incógnita, inerte, de texto original e se dirigir ao impresso, o texto passa a ser um novo texto, se reconfigura pelo estatuto do impresso, passando a ter um novo significado, independentemente do período em que foi escrito. O impresso gravita no tempo e no espaço.

[...] um monumento está, sempre, seja como for, “embalado” em um dispositivo; e que este dispõe a seu sentido: o envelope não está indiferente à carta que contém; ele me prepara para esperar um correspondente (ou para interrogar-me a respeito de sua identidade, o que permanece uma espera), para mobilizar esse ou aquele interesse (ou desinteresse), para acordar o *ethos* (favorável ou desfavorável) com o qual vou ler a carta. Em resumo, o dispositivo prepara para o sentido (MOUILLAUD, 2002, p. 30).

A perspectiva de Mouillaud é especialmente intrigante porque foge do constructo da sociologia e até da ciência dos jornais de Groth, e se aproxima da ideia

de Iser sobre as categorias de leitura. O pensador alemão acredita que o jornalismo recebe seu valor de outros valores, exerce influência e é influenciado. A sociologia, por sua avenida, traz os efeitos do social para o campo jornalístico. Iser caminha na direção da brincadeira, da imitação, a literatura como uma forma peculiar de conhecimento da realidade — e mesmo a notícia, supostamente sob a égide do real, está propondo um jogo interpretativo, de imitação.

Braga (2002) propõe uma integração entre partes e estruturas para um melhor entendimento do que é a natureza de um jornal. Ele separa em dois eixos principais: discurso e contexto, partindo de sua pesquisa sobre o periódico cultural *O Pasquim* (1969–1991):

NO DISCURSO Os textos, os desenhos, as fotos do jornal; a estrutura dos tipos de artigos etc., que “conformam” as matérias (textos, fotos, desenhos); ou, dito de outro modo, as estruturas produzidas pela realização destas matérias; as estruturas de integração entre estes diversos tipos de matérias, que as organizam (ou seja, estruturas que são produzidas por sua integração) e que dão forma ao jornal (BRAGA citado em MOUILLAUD; PORTO, 2002, p. 330).

NO CONTEXTO os acontecimentos que, na empresa ou na sociedade, servem de referência ao jornal para a criação de suas representações de contexto; a imprensa alternativa contemporânea ao semanário *O Pasquim*; a imprensa brasileira em geral; o contexto social, enquanto jogo de forças do poder político e da economia (dominação e trabalho) (BRAGA citado em MOUILLAUD; PORTO, 2002, p. 330).

Groth, indo em direção à realidade de sentido, alega que jornais e revistas são obras culturais — “o termo ‘cultura’ é entendido aqui em termos abrangentes, como o conjunto de criações humanas de sentido que está em constante crescimento e mutação” (GROTH, 2006, p. 187). “É preciso, pois, considerar essas publicações e seu conteúdo no espaço da recepção, já que é neste universo que as mensagens adquirem sentido” (BARBOSA, 2008, p. 55). Sim, é neste espaço que adquirem

sentido. Todavia, as entradas de Iser podem atuar no leitor de todos os tempos, já que os jornais permanecem ao seu modo. Cada leitor que abre o jornal traz consigo um mundo particular. E um jornal pode seguir oferecendo sentido muitos anos após o seu fim.

Braga assevera que os dados e os elementos que formam um jornal ou uma revista convergem em muitas frentes. Ao não deixar que uma hipótese ou uma abordagem predomine, evita-se o reducionismo, aumentam-se as possibilidades de compreensão. É um conjunto de perspectivas. Mouillaud, veremos, está interessado nas artérias.

[...] descrevemos os dispositivos como sendo matrizes (muito mais do que suportes) em que se vinham escrever os textos. Neste sentido, o dispositivo (livro, jornal, canção, disco, filme etc.) existe antes do texto, ele o precede, comanda sua duração (a duração de uma canção ou de um filme é um *a priori* de sua produção) e a extensão (um romance se inscreve entre um número mínimo e máximo de páginas que, evidentemente, variam o jogo da história) (MOUILLAUD, 2002, p. 33).

O texto e o dispositivo jornal estão conectados, dependentes um do outro. Um jornal não pode canibalizar o texto que se ressignifica, mesmo podendo ser um rizoma do texto ou almejando ser a sequoia que observa do alto a densidade da floresta. O texto não pode destruir a nova casa que o recebe, uma casa com persianas de antigas madeiras. O leitor surge como um mediador de um texto num território novo.

Do latim *territorium*, a palavra “território” deriva de terra, que, por sua vez, é um conceito oriundo da ideia de pedaço de terra apropriado: “*territorium* deu origem às palavras *terroir* e *territoire*, este último representando o “prolongamento do corpo do príncipe, aquilo sobre o qual o príncipe reina, incluindo a terra e seus habitantes” (ALBAGLI, 2004, p. 26).

Terroir está mais ligado ao conceito de especificidade do solo. Observa-se o uso corriqueiro do termo para designar as características de uma determinada uva ou de um grão de café em um determinado terreno, como umidade, precipitação de luz e altitude. É o *terroir* que concebe certos valores a priori. Teria, por aproximação, Curitiba um *terroir* para a produção de jornais de literatura?

Albagli defende que o território não se reduz apenas à sua dimensão material ou concreta, sendo “também, ‘um campo de forças, uma teia ou rede de relações sociais’ que se projetam no espaço” (ALBAGLI, 2004, p. 26). O território é

[...] construído historicamente, remetendo a diferentes contextos e escalas: a casa, o escritório, o bairro, a cidade, a região, a nação, o planeta. Daí que o território seja objeto de análise sob diferentes perspectivas — geográfica, antropológico-cultural, sociológica, econômica, jurídico-política, bioecológica —, que o percebem, cada qual, segundo suas abordagens específicas. O território assume ainda significados distintos em cada formação socioespacial (ALBAGLI, 2004, p. 26).

O território do jornal é também o espaço de cruzamentos, de balanços de propriedade e de localização. Se o território é privilégio dos humanos, o editor de um jornal age como uma espécie de agente estatal, um seletor algo autoritário ao promover a inclusão naturalmente excluindo. “O conceito de territorialidade refere-se, então, às relações entre um indivíduo ou grupo social e seu meio de referência, manifestando-se nas várias escalas geográficas” (ALBAGLI, 2004, p. 28).

Mesmo que resista, o território do jornal expressa um sentimento de pertencimento e “um modo de agir no âmbito de um dado espaço geográfico” (ALBAGLI, 2004, p. 28). O território do nome-de-jornal, enquanto país de si, pede para ser um país autônomo na mesma medida em que está em conexão com outros territórios de evocação artística.

“A territorialidade, como atributo humano, é primariamente condicionada por normas sociais e valores culturais, que variam de sociedade para sociedade, de um período para outro” (ALBAGLI, 2004, p. 29). No caso dos jornais de literatura, o *terroir* pode determinar uma certa propensão, um conjunto de condições ideais. Não significa que Curitiba, sede dos quatro periódicos da presente pesquisa, tenha um *terroir* a priori, mas que, ao longo da história cultural do Paraná, observam-se condições de produção regulares em Curitiba.

Importa rapidamente salientar que o nome da capital, cujo significado quer dizer “cidade onde têm muitos pinheiros”, é a única, entre as capitais, com nome específico de árvore, assim como Brasil, e com lastro histórico de confusão em relação à grafia. Ermelino de Leão (1968) aponta ao menos 13 formas de escrever Curitiba, de Coré-etuba a Coritiba.

Como a definição de território é similar à ideia de dispositivo (que pode se confundir com suporte, como sustentação para algo, assim como *terroir* não é o gosto), Mouillaud estabelece uma espécie de cartilha de defesa do jornal como dispositivo, reiterando o caráter de território pleno do jornal.

- 1) os dispositivos são os lugares materiais ou imateriais nos quais se inscrevem (necessariamente) os textos (despachos de agências, jornal, livro, rádio, televisão etc.).
- 2) chamamos de “texto” qualquer forma de linguagem, icônica, sonora, gestual etc. de inscrição.
- 3) o dispositivo tem uma forma que é sua especificidade, em particular, modo de estruturação do espaço e do tempo.
- 4) o dispositivo não é um “suporte”, mas uma “matriz” que põe suas formas aos textos (uma conversação “informal” se inscreve nas formas da conversação, como variante de um paradigma).
- 5) os dispositivos se encaixam uns nos outros. O jornal se inscreve no dispositivo geral da informação e contém, ele próprio, dispositivos que lhe são subordinados (o sistema dos títulos, por exemplo).
- 6) os próprios dispositivos pertencem a lugares institucionais: um anfiteatro de universidade não é apenas uma cena espacial, um subconjunto da instituição universitária. Os dispositivos e as instituições têm uma relativa autonomia entre si (um lugar institucional pode ser o mesmo com dispositivos

diferentes, e um dispositivo pode funcionar em diferentes lugares). Entretanto, o dispositivo e o lugar são indissociáveis do sentido no qual só se atualizam um pelo outro. 7) considerados do ponto de vista genético, o dispositivo e o texto se precedem, determinam-se de maneira alternada (o dispositivo pode parecer como uma sedimentação do texto, e o texto, como uma variante do dispositivo, por exemplo, um número do jornal diário e sua coleção) (MOUILLAUD, 2002, p. 34–35).

Os dispositivos não são apenas aparelhos tecnológicos de natureza material: “Dispositivo não é o suporte inerte do **enunciado**, mas um local onde o enunciado toma forma” (MOUILLAUD, 2002, p. 85, grifos nossos). O texto, quando sai de seu ponto de partida, não aterrissa no impresso. O texto se reforma.

Assim como um quadro, a obra artística jornal ou revista impressa tem um espaço geográfico, uma delimitação de território, um mapa: “aparentemente, a moldura é posterior ao quadro, mas o quadro procede de um enquadramento implícito que precedeu a moldura ou pega ao mesmo tempo um corte e uma focalização: um corte” (MOUILLAUD, 2002, p. 61).

As páginas externas de um impresso (capa e contracapa) são as páginas sensíveis, que tocam o mundo, o portal de boas-vindas de uma cidade encravada de palavras. Groth defende a investigação do objeto *a partir de todos os lados*: “as criações culturais também podem se desenvolver, se desdobrar; isto é, *elas têm uma história*” (GROTH, 2006, p. 191). Mouillaud também quer os *lados extras*. Interessante: se o jornal é uma moldura, este corpus artístico de palavras precisa, para cumprir seu estatuto, de um leitor-cartógrafo com uma certa sensibilidade.

O olho do leitor de jornal tem a mesma liberdade: percorre os títulos, não se importando com qual informação seja a primeira ou a última; da experiência do habitante (que tem a prática do território) ao leitor de jornal (que o varre com olhar), existe uma solução de continuidade e uma conversão do olhar. Enquanto no território do habitante é o centro de onde parte a perspectiva, logo o jornal exige do leitor que ele se coloque sobre o signo de uma totalidade em que seu lugar é um lugar entre

outros. Em teoria, o olho do leitor é permutável com quaisquer outros olhos. Do leitor, poder-se-ia dizer que ele é “posto no mundo” pelo jornal (seja qual for a escala, planeta ou vilarejo) na medida em que é referido a uma totalidade que o envolve (MOUILLAUD, 2002, p. 70).

O jornal puxa o leitor para o seu vilarejo de páginas e, assim, inicia sua transferência. Para realizar tal procedimento, Mouillaud alega que os jornais precisam do nome-de-jornal, o primeiro **enunciado** que um jornal oferece ao mundo. É o seu nome de batismo, aquilo que apresenta como um nome que pode substituir outros. “O jornal, para imitar uma forma conhecida, é um ‘um’ que vale qualquer ‘outro’ e vice-versa” (MOUILLAUD, 2002, p. 88).

O nome-de-jornal determina, constitui uma região, como o batismo em que o líder religioso anuncia o novo membro da comunidade, almeja criar o costume. “O homem caminha só na estação/Vindo de todo trem de todo lugar/Chega na banca e olha o jornal/Tira do bolso o último cigarro/Ri da notícia antes de ler” (RAMIL, 1995, s/p). Quando o narrador de Ramil pergunta: “Que lugar é esse?” (RAMIL, 1995, s/p), o nome-de-jornal se anunciaria — até sem pedir. “O nome-de-jornal não é objeto da leitura, torna-se seu envelope” (MOUILLAUD, 2002, p. 87). O nome-de-jornal não quer ser trem de todo lugar.

O nome-de-jornal almeja construir uma imagem de si pelo discurso, logo, um *ethos*. O seu meio de persuasão é a ambição que jorra de suas páginas, é o seu caráter. O nome-de-jornal toma decisões, interfere, exclui, determina, mas quer ser reconhecido como moderado ou virtuoso.

Busca-se um pacto com o leitor. Para entendermos melhor a importância do nome-de-jornal, podemos observar rapidamente um exemplo de pacto quebrado (ou, no mínimo, ambíguo): a *Circuladô*, revista de estética e de literatura da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. Até janeiro de 2020, o periódico de circulação anual

teve dez edições. No lançamento, o periódico se chamava *Transluminuras*, em homenagem a Haroldo de Campos.

Transluminura é a palavra com que Haroldo de Campos nomeia a operação de releitura/reescritura de outros autores em seus próprios livros de poemas ou, nas palavras do autor, o “conjunto de textos ‘reimaginados’ (ainda mais do que transcriados) em português”. Em *A educação dos cinco sentidos* (1985), a seção “*Transluminuras*” inclui transcrições de e/ou diálogos com poetas desde Heráclito até Giuseppe Ungaretti. Suas “*Novas Transluminuras*”, em *Crisantempo* (1998), circunscrevem poetas da antiguidade clássica. E no livro póstumo *Entre-milênios* (2009), a odisseia homérica e outros périplos estão no centro das “*Terceiras Transluminuras*”. Esse, portanto, o nome escolhido para uma revista que se propõe a abordar, nos desdobramentos da obra haroldiana, o diálogo entre diferentes poéticas e da poesia com outros discursos (MELLO citado em *TRANSLUMINURAS*, 2013, p. 7).

A partir da segunda edição, a então *Transluminuras* passa a se chamar *Circuladô*. E como podemos perceber que é uma continuidade de um nome-de-jornal anterior? A nova revista inicia pela edição 2, como se tivesse feito um novo registro em cartório, se arrependido do nome de batismo. E segue buscando a referência de parto em Haroldo de Campos.

A revista *Transluminuras*, que teve seu primeiro número publicado no site da Casa das Rosas no final de 2013, passou por uma reformulação. Apesar dos méritos inegáveis do primeiro número, avaliamos a necessidade de repensar e reformular o perfil e o propósito da publicação. Pensamos que ela deveria buscar leitores e interlocutores num público de perfil mais aberto e diverso, e não apenas ou preferencialmente no especialista. A partir da definição deste novo perfil para a revista e de uma estrutura dividida em seções capazes de diversificar os temas tratados, avaliamos a conveniência de alterar, também, sua denominação: assim, ela passa a se chamar *Circuladô*. O nome estava lá em Haroldo e o Caetano musicou; além disso, mantém o conceito básico de translação e diálogo entre diferentes códigos e culturas — presente no nome anterior — e apresenta a revista como um

veículo que pretende fazer as ideias e inquietações criativas circularem (MENDONÇA citado em *CIRCULADÔ*, 2014, p. 7).

Ou seja, entende-se que o filho segue o mesmo, já que os pais continuam investindo na paternidade. Pode um jornal se rebatizar? Sim, mas é uma quebra de estatuto com aquele primeiro leitor que abriu sua pele e intencionou criar uma relação de intimidade. Como fazer para confiar em um nome-de-jornal que desiste de si e se desfilia de sua nomeação originária? Caso de menor impacto é o de *O Dezenove de Dezembro*, que, um ano depois de sua fundação, em 1854, passou a se chamar *Dezenove de Dezembro*, suprimindo o artigo. Curioso observar que a publicação era chamada carinhosamente de *O Dezenove*.

“Historicamente, e junto com o livro, o jornal representou o primeiro objeto de série” (MOUILLAUD, 2002, p. 87). Ser periódico é ser filiado a uma tradição do número 1, do batismo que serve de referência, um retorno ao original, ao cordão umbilical. Mesmo que cada jornal seja singular em sua emanação, ele promove retornos ao coração do nome-de-jornal: “a leitura pode-se apossar do jornal, fazendo um retorno em seus **enunciados** (por exemplo, sob a forma de cartas do leitor)” (MOUILLAUD, 2002, p. 87, grifos nossos).

Ao se periodizar, um bem cultural em forma de papel se transforma em coleção, em que cada número atua de modo autônomo. “O nome-de-jornal é, desta forma, um local de passagem entre o exemplar e o jornal, entre sua leitura privada e sua leitura pública” (MOUILLAUD, 2002, p. 87). Não é o número isolado que confere sua identidade. “O nome-de-jornal é um nome único que pode ser disseminado” (MOUILLAUD, 2002, p. 89).

Onde está a assinatura, a autoria? O nome-de-jornal fala, grita, tem sentimentos, humores. A assinatura é inconfundível, designa, torna-se, por direito, um

nome próprio. “O nome-de-jornal empresta seu olho ao leitor para ver o mundo” (MOUILLAUD, 2002, p. 97). O leitor é o perito em grafologia do nome-de-jornal.

Para observarmos melhor este jogo interno em que o nome-de-jornal propõe ao leitor que o observe como a um cubo mágico de cores ainda misturadas, precisamos entender melhor os mecanismos, as seções, o esqueleto de um jornal, saber como essa superfície é ocupada. Quais são as cores mais importantes?

Geralmente, um jornal ou uma revista impressa possuem um rosto, a capa, definida em formatos que variam pelo tamanho, pelo papel, pela cor e pelos elementos distribuídos neste rosto. É a primeira interface de contato. Mas, antes de dissecar esse peculiar animal lúdico (não ludita), precisamos entender quem é o tipo de leitor que abre um jornal de literatura, para quem se destina um jornal, quem é o público em potencial que se prepara em direção a esta superfície.

3.1 TIPOS DE LEITORES

O Manual de Redação da *Folha de S. Paulo* (2002) define assim o leitor: “É quem sustenta, em última análise, o jornal. Leitor primário é aquele que o compra. Leitor secundário é aquele que tem acesso ao jornal, embora não tenha o hábito de comprá-lo” (FOLHA DE S. PAULO, 2002, p. 45). Este leitor-consumidor não nos interessa agora.

Nelson de Oliveira, na edição de agosto de 2017 do *Rascunho*, galhofa: existem três tipos peculiares de leitores. O primeiro é o sábio, o segundo é o erudito e o terceiro é o descompromissado: “Obviamente, descompromissados existem em maior quantidade do que todos os eruditos e sábios reunidos” (OLIVEIRA citado em RASCUNHO, 2017, p. 11).

Pois ora: alega Oliveira que a segunda categoria, a dos eruditos, é formada por especialistas, pelo leitor profissional, pelos acadêmicos. São pessoas que sabem

jogar somente o jogo que elas conhecem — o especialista que passou a vida inteira verticalizado e estudando apenas Santo Agostinho é uma imagem aproximada. Em contrapartida, Oliveira define os escritores como deuses, semideuses e humanos.

Deuses seriam os inventores, aqueles que criaram novas formas de se expressar, os não-hegemônicos: “Obviamente, deuses são raríssimos. E seu talento original, excetuando-se pouquíssimas exceções, só é reconhecido pelas gerações posteriores” (OLIVEIRA citado em *RASCUNHO*, 2017, p. 11); semideuses seriam os aperfeiçoadores geralmente assimilados: “Publicam pelas melhores editoras, ganham prêmios, são traduzidos etc. Apesar de ser menos intensa que a obra de um deus, a obra de um semideus também sobrevive à morte do autor” (OLIVEIRA citado em *RASCUNHO*, 2017, p. 11); humanos, em linhas gerais, seriam os talentosos com senso de mercado e prestigiados pelo *status quo*.

Lucia Santaella, por sua vez, arrisca dividir o perfil do leitor em três tipos: o meditativo (contemplativo), o fragmentado (dinâmico) e o virtual (apressado). Como se verá, a pesquisadora decompõe o leitor em arquétipos alinhados ao espírito do tempo das mudanças tecnológicas.

O primeiro é o leitor contemplativo, meditativo da era pré-industrial, o leitor da era do livro e da imagem expositiva. Esse tipo de leitor nasce no Renascimento e perdura hegemonicamente até meados do século XIX. O segundo é o leitor do mundo em movimento, dinâmico, mundo híbrido, de misturas sógnicas, um leitor filho da Revolução Industrial e do aparecimento dos grandes centros urbanos, o homem na multidão. Esse leitor, que nasce com a explosão do jornal e com o universo reprodutivo da fotografia e cinema, atravessa não só a era industrial, mas mantém suas características básicas quando se dá o advento da revolução eletrônica, era do apogeu da televisão. O terceiro tipo de leitor é aquele que começa a emergir nos novos espaços incorpóreos da virtualidade (SANTAELLA, 2011, p. 1).

No horizonte de Santaella, o leitor fragmentado seria o leitor de jornal de notícias. O leitor de periódico de literatura seria um leitor em uma condição *sui generis*, um leitor intermediário, que não chega a ser um leitor da leviandade do jornal de notícias e não é também o leitor científico. É um leitor especializado, mas não necessariamente um *scholar*, um estudioso profundo. “Que faz do texto o leitor quando lê? E o que é que o texto lhe faz? A leitura é ativa ou passiva? Mais ativa que passiva? Ou mais passiva que ativa?” (COMPAGNON, 1999, p. 146).

Tais questionamentos importam para a presente pesquisa. É uma busca pública dos jornais de literatura empoderar o leitor, dar-lhe presencialidade ou apenas um senso razoável de participação? Não estariam os periódicos de literatura pregando para um leitorado de convertidos?

Alguns periódicos de circulação nacional contam com um comitê de leitores, espécie de conselheiros, que são reunidos regularmente para dar retornos críticos sobre o conteúdo cotidiano. O Manual de Redação da *Folha de S. Paulo* faz uso de uma interessante expressão: “mandato do leitor”. (Sabemos que amantes nem sempre são bons conselheiros.)

Se o jornal não corresponde a suas exigências, o leitor suspende o mandato, rompendo o contrato de assinatura ou interrompendo a aquisição habitual nas bancas. A força de um jornal repousa na solidez e na quantidade de mandatos que lhe são delegados (FOLHA DE S. PAULO, 2001, p. 46).

Um dos princípios editoriais e mercadológicos que a *Folha* vende é o pluralismo. “Numa sociedade complexa, todo fato se presta a interpretações múltiplas, quando não antagônicas. O leitor da *Folha* deve ter assegurado seu direito de acesso a todas elas” (FOLHA DE S. PAULO, 2001, p. 47). A *Folha* não deveria ceder a nenhum tipo de pressão. “Seu compromisso deve ser apenas com o leitor: é ele quem

garante a independência do jornal” (*FOLHA DE S. PAULO*, 2001, p. 47). Também busca o periódico prezar pela transparência a partir de três espaços representativos:

Manter uma seção diária, em espaço nobre, para o registro de seus próprios erros e omissões. Editar as cartas dos leitores que contenham críticas ao jornal com o mesmo destaque das que trazem elogios. Colocar seus documentos internos (manual, projeto editorial) à disposição dos leitores (*FOLHA DE S. PAULO*, 2001, p. 49).

Para dar conta de entender quem é o leitor que adentra o texto, Eco (2004) faz uso de arquétipos, como o leitor-empírico, o leitor-modelo, o autor-modelo e o autor-empírico. Todas as categorias estabelecem contratos singulares com o texto.

O autor promove um jogo e pede ao leitor um conjunto de competências, que também venha a ser um operador. “Por conseguinte, preverá um Leitor-Modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente” (ECO, 2004, p. 39).

O texto clama pela cooperação do leitor, seja ele um leitor de primeiro nível, que apenas queira saber de aspectos gerais e dos acabamentos de uma história, ou um leitor de segundo nível, disposto a percorrer o bosque da narração em todas as nuances do trajeto.

Gerar um texto significa preparar uma estratégia que pedirá compartilhamento por parte dos futuros envolvidos. O texto seria uma “máquina preguiçosa” que necessita de um operador com o mínimo de disposição: “eu falaria de leitores-modelo não só em relação a textos que estão abertos a múltiplos pontos de vista, mas também àqueles que prevêem um leitor mais obediente” (ECO, 1994, p. 23). “É importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto” (TODOROV, 2004, p. 38–39). Cabe ao leitor a “tarefa cooperativa” de se inserir na malha do tempo preparada pelo escritor

(ou editor). “A máscara do autor-implícito (modelo) deve ser percebida por esse leitor-modelo, pois é condição para que a intencionalidade que preside à elaboração estética seja compreendida” (SILVA, 2009, p. 29).

[...] eu chamo de leitor-modelo — uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar. Um texto que começa com “Era uma vez” envia um sinal que lhe permite de imediato selecionar seu próprio leitor-modelo, o qual deve ser uma criança ou pelo menos uma pessoa disposta a aceitar algo que extrapola o sensato e o razoável (ECO, 1994, p. 15).

“O significado é uma relação entre o interpretante do emissor e o interpretante do receptor; é uma função dos respectivos ‘repertórios’, confrontados na prática efetiva dos signos” (PIGNATARI, 1993, p. 30). Pignatari usa como exemplo uma balconista de loja que lê “Eu sou para você como um girassol” (PIGNATARI, 1993, p. 79) e reconhece a mensagem; todos os códigos estão a seu alcance. Se a frase fosse “Eu sou para você como um heliotrópio” (PIGNATARI, 1993, p. 79), sendo heliotrópio o nome sofisticado (ou técnico) do girassol e, não constando no repertório de quem lê, “não há projeção, a participação é bloqueada, a mensagem não se comunica” (PIGNATARI, 1993, p. 79).

O leitor-modelo de uma história não é o leitor empírico. O leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo texto (ECO, 1994, p. 14).

O repertório não é apenas um depósito de dados. O interpretante reelabora constantemente os códigos, participa do processo seletivo da informação, *educa* o texto ao seu olhar, seja diante de uma bula ou de uma manchete de jornal. De acordo

com Jouve (2002), o leitor, antes de ter uma realidade histórica (individual ou coletiva), é um destinatário implícito para o qual o discurso se dirige.

Essa imagem do leitor definida pelo texto não somente é instituída pelo gênero ao qual a obra pertence (um romance policial pressupõe um leitor-detetive, um conto filosófico um leitor crítico), mas também pela enunciação particular de cada obra (a *Crítica da razão pura*, apenas pelo seu vocabulário — técnico especializado —, não se dirige ao mesmo público que *Chapeuzinho Vermelho*) (JOUVE, 2002, p. 37).

Jouve defende também quatro categorias em que o par autor-leitor é convidado a jogar: “a verossimilhança, a seqüência das ações, a lógica simbólica e a significação geral da obra” (JOUVE, 2002, p. 62–63). Assim, acredita Jouve, o próprio texto programa a sua recepção. Estará o jornal de literatura, em um determinado lugar, instituído, ofertando a sua natureza para um leitor pronto?

Eco delibera que o “autor-modelo é uma voz que nos fala afetosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer ao seu lado” (ECO, 1994, p. 21). O autor-modelo de um jornal de literatura não almejaria o hermetismo como propósito, também quer o diálogo, a conversa, o entendimento mútuo.

E qual é o leitor-modelo de um jornal de literatura? Podemos estabelecer as primeiras conjunções, partindo da premissa daqueles que adquirem o jornal, em 2020, para lê-lo, não de quem não consegue ler ou adquire o jornal por fatores de ordem, muitas vezes, corporativa (exemplo: o escritor que compra jornal para desgostar de quem foi publicado ou para fazer *lobby* com o editor, na busca futura por espaço na publicação). Acerca do leitor de jornal de literatura podemos delinear sete premissas:

- a) o leitor de jornal de literatura não é o leitor de um texto que começa com “Era uma vez”;
- b) o leitor de jornal de literatura busca um contrato diferenciado com o tempo cotidiano, até mesmo fugindo do tempo noticioso, quer se diferenciar;

- c) o leitor de jornal de literatura sabe dos protocolos, das distribuições internas e quer boas histórias;
- d) o leitor de jornal de literatura confere ao jornal de literatura um estatuto similar ao estatuto do livro;
- e) o leitor de jornal de literatura é um leitor proficiente e potencialmente escritor;
- f) o leitor de jornal de literatura já gosta e quer gostar;
- g) o leitor de jornal de literatura está preparado para jogar.

O conceito de leitor-modelo de Eco não se desassemelha do conceito de leitor-ideal de Iser. Ambos operam sob premissas similares, com variações determinantes. Enquanto o leitor-modelo de Eco é uma projeção de um conjunto de competências mútuas, o leitor-ideal de Iser, dentro do processo de interação central entre a estrutura da obra e seu receptor, é o leitor perfeito, com o mesmo código que o autor, destinatário pensado com esmero pelo remetente. É por essa distinção que o conceito de leitor-ideal é mais aplicável à presente pesquisa do que os arquétipos de Eco.

Em Barbosa, a figura do editor é fundamental para entendermos como opera a relação jornal-leitor-ideal. “A disposição na página, a ilustração, os cortes produzidos na narrativa, a tipologia empregada, a diagramação, tudo indica um leitor e uma forma de leitura. A leitura se faz também pela apreensão de um outro sentido: a visão” (BARBOSA, 2008, p. 55). De fato, reconhece Barbosa, “existe, pois, um protocolo de leitura que esses dispositivos textuais tendem a impor”.

Toda escrita inscreve nos textos convenções sociais e literárias que permitem uma espécie de pré-compreensão, e as formas narrativas escolhidas provocam efeitos de leituras quase que obrigatórios. Esses protocolos induzem a maneiras de ler. Um texto entrecortado, com o uso de expressões correntes, reproduzindo fragmentos de um cotidiano familiar, faz supor um leitor que procura naquelas páginas a emoção, a

sensação de veracidade, ainda que entremeada por um mundo de sonho” (BARBOSA, 2008, p. 65).

Barbosa defende que “Cada ação narrativa, por sua vez, instaura o mundo das coisas contadas, o reino do ‘como se’” (BARBOSA, 2008, p. 65). O mundo das coisas contadas é sempre do reino do “como se”, uma espécie de projeção que cruza com o mundo do leitor, “fazendo com que o ato de leitura se torne médium decisivo, através do qual se produz a transferência da estrutura da configuração narrativa à sua refiguração e a transformação da ação humana passada ou futura” (BARBOSA, 2008, p. 65).

A experiência da leitura recolhe elementos da tradição, do cabedal cultural, das representações, das visões de mundo anteriores ao texto. “Esta é uma das razões pelas quais as histórias contadas parecem pertencer à memória de alguém que ‘fala’ no e pelo texto” (BARBOSA, 2008, p. 65).

Eco alega que podemos compreender a interpretação de um texto como um complexo. Se debatem, ali dentro, a intenção do autor (*intentio auctoris*), a intenção do leitor (*intentio lectoris*) e a intenção do texto (*intentio operis*). “Um texto é um universo aberto em que o intérprete pode descobrir infinitas interconexões” (ECO, 2005, p. 45).

A intenção do autor é muito difícil de saber e “frequentemente irrelevante para a interpretação de um texto” (ECO, 2005, p. 29). Todo texto é uma aposta interpretativa por parte de quem o assimila: aquilo que o leitor acredita que o texto diz. A intenção do texto, por sua vez, é abstrata e permeada pelo repertório do *intentio lectoris*: “A única forma [de observar a intenção do texto] é checá-la com o texto enquanto um todo coerente” (ECO, 2005, p. 76).

Eco enfatiza que, para entender o ato de ler, devemos considerar todos os elementos que compõem a leitura, “embora seja improvável que um leitor sozinho possa dominar todos eles” (ECO, 2005, p. 80). Assim, conclui que existiria um curso incontrolável de interpretações disponíveis ou a serem inventadas: o texto como uma presença confortável, “o ponto ao qual nos agarramos” (ECO, 2005, p. 104), o texto como um mandrião de destinos. “Para atravessar o mundo, as pessoas precisam ter mapas do mundo” (LIPPMANN, 2008, p. 31).

Iser está disposto a demonstrar que o leitor-ideal é forjado antes de o texto chegar ao leitor-ideal, que toda obra literária oferece rastros que já são previstos no momento de confecção do texto. Enquanto Eco valida o leitor como processador de sentidos, Iser nos direciona a um processo de conclusão.

3.2 GÊNEROS E ATORES DO JORNAL

A membrana de um jornal inicia pela capa. “O teor ou taxa de informação é uma propriedade ou potencial dos sinais e está intimamente ligado à idéia de seleção, escolha e discriminação” (PIGNATARI, 1993, p. 16). Os jornais contemporâneos contêm chamadas de texto, curtas, no primeiro rosto, que empurram o leitor para as páginas que trazem a promessa efetivada.

Jornais têm editorial, a opinião do nome-de-jornal, por onde irá escoimar de ser igual a outros jornais. É onde se reafirmam posições ideológicas e o tempo se agarra. Geralmente, os jornais de notícias evitam a ironia e o sarcasmo em suas tomadas noticiosas, o que não significa que esse comportamento atinja todos os espaços do jornal. Varia de acordo com o *ethos* da publicação. *A Folha* sempre teve articulistas irônicos, reforçando discursos aparentemente ambíguos. Um jornal de

notícias mais popularesco, como *O Dia*, dispensa espaços opinativos, mas trafega em manchetes repletas de trocadilhos.

Os jornais de literatura seriam, supostamente, mais alegóricos ou panfletários. Índice importante: o *Rascunho*, maior jornal de literatura do Brasil, com o slogan “O JORNAL DE LITERATURA DO BRASIL”, não tem editorial. Se isso não se concretiza como um índice importante em *Joaquim*, em um jornal circulando no século 21, a ausência de editorial aparenta mais indigência do que desimportância do protocolo.

Linha editorial é o prisma através do qual a empresa jornalística enxerga o mundo. Ela exprime seus valores, aponta seus interesses e indícios na construção de sua mensagem. Interessante como Weber relembra o caráter dúbio de uma empresa jornalística, com interesses privados e alegadas diretrizes públicas:

[...] a imprensa é necessariamente uma empresa capitalista e privada e que, ao mesmo tempo, ocupa uma posição totalmente peculiar, já que, ao contrário de qualquer outra empresa, tem dois tipos completamente diferentes de “clientes”: os primeiros são os compradores de jornal e esses se compõem ou de uma massa maioritária de assinantes ou de uma massa maioritária de compradores individuais — uma diferença cujas consequências imprimem na imprensa de diferentes países um caráter decisivamente diferente —; outros são os anunciantes. É certamente importante, ao perguntar-se, por exemplo, se um jornal terá muitos anunciantes, saber se tem muitos assinantes e, em menor medida, também o inverso (WEBER, 2006, p. 37).

Weber também define que, por ter natureza de papel, é mais difícil ao jornal ter gradativamente mais anunciantes, aumentar páginas. “Como não podem aumentar o preço dos anúncios o suficiente para que esses cubram os gastos de uma tiragem cada vez maior, os jornais perdem o interesse de aumentar a tiragem” (WEBER, 2006, p. 37–38).

“A opinião da empresa está presente tanto nos editoriais e notas editoriais quanto na seleção, distribuição e tratamento que o veículo dá às informações, interpretações e às próprias opiniões de terceiros” (PENA, 2005, p. 185). Por isso, os jornais também se preocupam com o que chamam de “encampação”: quando uma opinião aparece como informação, como em declarações não explicitadas pelo periódico.

Os periódicos criam mecanismos de projeção: estratégias subliminares para expressar a opinião do nome-de-jornal. Um exemplo é a nota da redação, utilizada para esclarecimentos, comentários e pequenos comunicados. Muitos periódicos respondem determinadas cartas de leitores ou trazem reclamações para dentro de suas páginas.

Dentro da redação, temos a figura do redator: “é o jornalista responsável por executar tarefas de finalização da edição: leitura das reportagens, elaboração dos títulos, legendas e textos de apoio” (*FOLHA DE S. PAULO*, 2001, p. 116).

Alguns periódicos contam com o cargo de ombudsman: “é o representante dos interesses do leitor na estrutura do jornal” (*FOLHA DE S. PAULO*, 2001, p. 114). O ocupante do cargo media reclamações dos leitores, aponta livremente erros e acertos do periódico e tem mandato variável. A direção de redação e o *publisher* podem ou não responder ao ombudsman ou encaminhar para resolução os problemas apontados pelo cargo. O contrato entre o ombudsman e o periódico geralmente prevê que o texto do ombudsman não sofra edição prévia, sob risco de ser identificado como censura. Também se aplicam cláusulas de estabilidade trabalhista ao jornalista após o fim do mandato como ombudsman.

Exceto nos jornais *RelevO* e *Grimpa*, periódico editado pelos jornalistas Ben-Hur Demeneck e Rafael Schoenherr entre 2005 e 2006, em Ponta Grossa (PR), não

aparecem ombudsman nos periódicos literários aqui mencionados. Atualmente, no Brasil, entre todos os jornais ou revistas impressas, apenas o *RelevO*, *O Povo*, de Fortaleza, e a *Folha de S. Paulo* (pioneira na instituição do cargo, em 1989) têm o cargo. “A *Folha* procura manter relação transparente com seus leitores. Isso se expressa na instituição do ombudsman, no reconhecimento de seus erros e omissões e na disposição para corrigi-los” (*FOLHA DE S. PAULO*, 2002, p. 49).

No espaço intitulado expediente, temos informações técnicas sobre quem faz e quando foi feito o periódico. Há uma hierarquia, que começa da informação sobre quem é o *dono* do periódico e vai até cargos de assistência administrativa. São sinais que orientam o leitor. “Editorial é a opinião do jornal. Geralmente, há uma equipe de articulistas que se encarrega de produzir os textos sobre assuntos polêmicos do dia” (PENA, 2005, p. 29).

Dessa forma, há jogos específicos, com desempenho próprio. E são esses jogos com regras próprias que proporcionam a liberdade dentro do instrumental. A linguagem não proporciona liberdade infinita, ruptura total com regras. Mas permite que cada jogo em particular goze de certa liberdade proporcionada por ela, como instrumento (SILVA, 2009, p. 89).

Para Hans Robert Jauss, criador da Estética da Recepção, “qualquer obra de arte literária só será afetiva, só será re-criada ou ‘concretizada’, quando o leitor a legitimar como tal” (JAUSS citado em KIEFER, 2010, p. 94). Jauss alega ser necessário descobrir qual o “horizonte de expectativas” que envolve a obra.

O jogo do “horizonte de expectativas” é jogado em parceria, contrato firmado de lado a lado: existe a responsabilidade do leitor no tabuleiro de sentidos, assim como a intencionalidade do autor ao formular o seu leitor-ideal.

Abaixo, enumeraremos rapidamente alguns agentes internos do jornal de literatura. Entender tais presencialidades auxilia no entendimento do “horizonte de expectativas” de Jauss e naquilo que Iser define como “repertório”:

1. *Resenhista*: é o operador de um juízo de valor, um “entendido”. A resenha é uma prática “que exige do produtor conhecimento sobre o assunto, para estabelecer comparações, além de maturidade intelectual, para fazer avaliações e emitir juízos de valor” (MEDEIROS, 2000, p. 137). Destinado a um tipo específico de leitor-ideal, o texto do resenhista está interessado em alargar o entendimento acerca do objeto cultural resenhado.

2. *Colunista*: é o usuário de um espaço fixo assinado por um jornalista titular ou pessoa do meio cultural. O espaço é denominado coluna em virtude da diagramação original dos textos não-noticiosos que tinham espaço predeterminado no jornal.

3. *Leitor*: é a figura que geralmente aparece no jornal na forma de carta do leitor. A carta do leitor “é uma narrativa pessoal em forma de correspondência para o jornal. Os veículos, geralmente, têm uma seção para cartas dos leitores” (PENA, 2005, p. 29). Podemos, atualmente, entender como carta o e-mail enviado ao endereço oficial do periódico ou até mesmo depoimentos nas redes sociais que marcam o periódico, tal qual uma confissão pública que sai de uma plataforma e viaja rumo ao dispositivo.

4. *Opinionista*: é quem se posiciona com regularidade acerca do noticiário e dos principais fatos da contemporaneidade. “O jornalismo de opinião não se preocupa com a objetividade nem tem como foco principal a busca de notícias” (PENA, 2005, p. 186).

5. *Entrevistador*: é quem media a relação entre o jornal e a fonte. “A finalidade de caracterizar um texto jornalístico como entrevistado [sic] é permitir que o leitor

conheça opiniões, idéias, pensamentos e observações [...] de pessoa que tem algo a dizer” (FOLHA DE S. PAULO, 2001, p. 40).

6. *Comentarista*: é quem analisa fatos ou situações do cotidiano do jornal. O comentário “estabelece conexões e sugere desdobramentos através da opinião de uma pessoa que pode pertencer ou não ao jornal. Neste gênero, não há juízo de valor ou intenção doutrinária” (PENA, 2005, p. 29).

7. *Articulista*: produz artigos com o intento de expressar suas formas de enxergar o mundo. O artigo “é a forma pela qual um texto interpreta, julga ou explica uma ideia atual de especial transcendência” (PENA, 2005, p. 29).

8. *Cronista*: praticante de um gênero híbrido, o cronista convive com diversas teorizações acerca da natureza de seu território. Para Pena, a crônica “é uma narrativa com estratégias literárias, segundo José Marques, mediadora entre os fatos do cotidiano e a psicologia coletiva” (PENA, 2005, p. 29). Em Coutinho, o conceito de crônica como gênero literário inicia-se apenas com o folhetim. “O cronista literário deixa, assim de ser o intérprete da visão das classes dominantes, para ser o porta-voz dos sentimentos do homem comum” (COUTINHO, 2006, p. 45), algo como o registro não-oficial da vida. De acordo com Amâncio (1991), em uma manifesta petição de princípio, a crônica, oficialmente, não existe. “Mas, como ocorre com bruxas, há sempre alguém disposto a testemunhar que já a viu — e nas mais diferentes formas” (AMÂNCIO, 1991, p. 9). Pode aparecer na forma de comentário sobre a cena política ou como recorte da infância.

Ontem, disfarçou-se em digressões sobre o cotidiano. Amanhã, será poema em prosa. Às vezes, exhibe-se como trecho de algum romance que vai consumindo o autor ao longo de muitas madrugadas. Assume ainda características de ensaio, ou de experimentação estilística. Pode ser brincalhona, amarga, profunda, superficial, atrevida. Tentativas de enquadrá-la com rigor em algum gênero não parecem recomendáveis (AMÂNCIO, 1991, p. 9).

A limitação intelectual de Amâncio evidencia as inúmeras dificuldades de se entender a crônica e o cronista. Beltrão (2002) defende que, em sua origem, a crônica, era um gênero histórico. Com nova roupagem, “englobou à narração o comentário; deixou de parte o rigor temporal (o que atua) e se define como forma de expressão do jornalista-escritor para transmitir ao leitor seu juízo sobre fatos, ideias e estados psicológicos pessoais e coletivos” (BELTRÃO, 1980, p. 67). Em Sato (2002), a crônica pode

[...] dar abrigo a emoções e a fatos inventados ou recuperados pela memória parece ser a grande arma da crônica na captura do interesse do leitor, convidando-o para um tipo diferente de mergulho no real, mais ameno e prazeroso, quiçá mais profundo. Para o leitor, a crônica funcionaria como descanso, pois, a partir de um evento qualquer, em linguagem que tende para a ambiguidade, para a plurivocidade, o cronista tece um texto que pode atingir a categoria de ficção pura ou confrontar diferentes tempos para fazer uma construção metonímica da imagem do presente por meio de pequenos incidentes (SATO, 2002, p. 34).

“O banal torna-se belo como rastro do verdadeiro” (RANCIÈRE, 2005, p. 46–47). Em expoentes como Rubem Braga, a crônica apresenta toda a sua maleabilidade e liberdade para transitar por diversos discursos. Permite ao cronista estabelecer pactos próprios, a um passo da notícia e a outro do sonho, sendo um texto singularmente escorregadio, lírico e profano.

Um jornal de literatura ainda apresenta a performance de gêneros da literatura, como a poesia, o conto, trechos de romances e o relato de viagem. Em tempo: um elemento que diferiria substancialmente o jornalismo de notícias do jornalismo literário é o “nariz-de-cera”, forma como são chamados os parágrafos que retardam o início da notícia. Como um jornal de literatura não tem compromisso com as notícias, embora possa contê-las, é possível estabelecer outros jogos, outras intrigas, outros arranjos, e o “nariz-de-cera”, em sua portentosa lógica da lentidão, se

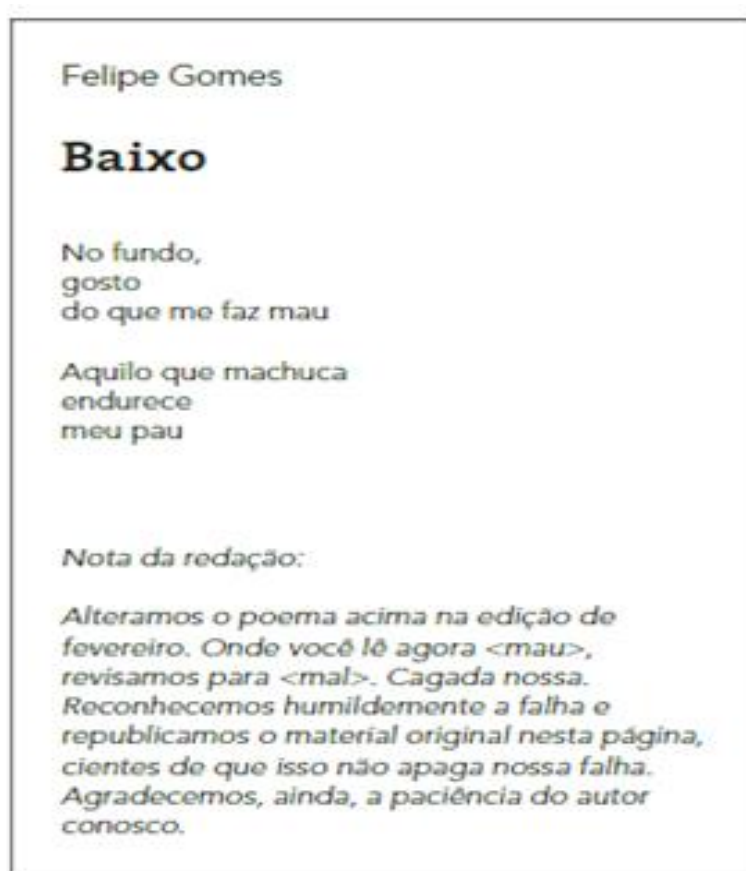
naturaliza ou se desconfigura. O leitor de literatura se prepara em direção ao ato de *olhar* a literatura, de contemplá-la, enquanto o leitor de notícias enxerga através do texto, querendo esmerilhar as informações.

Outro cargo que merece maior desdobramento é o de revisor. Se os jornais de notícias optam atualmente por não ter um cargo oficial de revisor, contando com a premissa de que o jornalista, autor de uma matéria, domina as normas gramaticais básicas, assim como o seu editor, periódicos literários adotam o cargo em diversos casos, entendendo que é mais um agente de conferência para textos com potencial ambíguo. E corrigir o ambíguo pode ser exatamente o que destrói um texto literário.

De fato, o revisor sofre do mal de apenas ser visto quando não acerta. Na edição de agosto de 2019 do *RelevO*, a ensaísta Emmanuelle Rosa, que, inclusive, teve seu nome grafado com um M a menos, originando uma Nota da Redação na edição seguinte, define bem o dilema:

Muito se diz sobre o revisor ser, antes de tudo, um leitor. Eu, tal como provavelmente todo revisor, digo que poderia ser melhor. O revisor é, antes de tudo, um leitor, e, depois de tudo, um releitor. [...] Rubem Alves (2009), ao escrever “Sobre Gramáticos e Revisores”, considerou ser “terrível viver o tempo todo sob a tirania das leis dos gramáticos e sob a tirania do texto do autor a que eles têm de se submeter, sem dar sua contribuição pessoal”. De certa forma, estava certo. Ao menos por aqui — fugindo de generalizações em relação aos revisores —, principalmente quanto a se abster da contribuição pessoal, afinal, são profissionais movidos ao poder ser melhor. [...] Sant’Ana e Gonçalves (2010) foram pontuais ao ressaltar que a visibilidade do trabalho dos revisores somente ocorre quando há falhas, visto que, “quando a publicação sai impecável, ninguém se lembra de que o revisor contribui para esse resultado, juntamente com inúmeros profissionais, como editores, copidesques, preparadores textuais, revisores técnicos, diagramadores, ilustradores, entre outros”. Pobres revisores face a tão condenável imagem social: quando inexatos, expostos; quando exatos, ocultos (ROSA citado em *RELEVO*, 2019, p. 6–7).

Figura 3: Poema de Felipe Gomes na edição de agosto de 2019 do *RelevO*



Fonte: Jornal *RelevO*

Tal como Rubem Alves previra sobre revisores, “sua concentração nos detalhes é de tal ordem que, por vezes, o sentido do texto, aquilo que o escritor está dizendo, lhes escapa”. Se não isto, o revisor estava apenas munido daquilo que aqui considerei como uma ligeira obsessão pelo “poderia ser melhor” (ROSA citado em *RELEVO*, 2019, p. 7).

Ainda dentro da miríade de atores e de superfícies, temos o jornal e a sua lógica de fechamento, o *deadline*. A disciplina em relação aos prazos de fechamento

é importante para que não ocorra uma reação em cadeia, com atrasos que repercutam na esfera dos prestadores de serviço e, conseqüentemente, dos assinantes, com potencial de interferência no fluxo de caixa.

As teorias classificatórias de gênero jornalístico são objeto de constante debate no meio acadêmico. Por se tratarem de espaços que recebem influências ou estão em contato com outras formas de expressão, seria mais adequado pensarmos em gêneros mistos do que em gêneros puros.

Cada gênero que se manifesta no jornal de literatura é como uma moldura menor do nome-de-jornal, que vai orientando o leitor espacialmente por suas decisões ou terminando por deixá-lo perdido, cubo mágico incolor. São múltiplos gêneros em múltiplas vozes, criando redes de resistências e de reiterações dentro do periódico. E, a priori, são as vozes do passado de um jornal que surgem no presente do leitor.

As obras culturais são produtos do espírito e carregam valores subjetivos e fins específicos. Ao observarmos a disposição dos gêneros jornalísticos em um jornal de literatura, verificamos as instâncias de intencionalidades, o horizonte de expectativas, as disposições de superfície e o modelo de leitor-ideal que o periódico almeja.

No último capítulo, iremos notar como *O Cenaculo*, *Ilustração Paranaense*, *Joaquim* e *Nicolau* operam dentro do complexo jogo da literatura e do jornalismo. Antes, percorreremos rapidamente a trilha de pesquisas que foram referenciais para a compreensão plena dos resultados atingidos. “O passado tinha um futuro” (RICOEUR citado em BARBOSA, 2008, p. 246).

4. PESQUISANDO AS PESQUISAS SOBRE QUATRO PERIÓDICOS LITERÁRIOS PARANAENSES

Aos vinte e sete anos, Artaud envia alguns poemas a uma revista. O diretor dessa revista os recusa polidamente. Artaud tenta então explicar por que ele insiste nesses poemas defeituosos: é que ele sofre de tal abandono de pensamento que não pode negligenciar as formas, mesmo que insignificantes, conquistadas a partir dessa inexistência central. O que valem os poemas assim obtidos? Segue-se uma troca de cartas, e Jacques Riviere, o diretor da revista, propõe-lhe subitamente publicar as cartas escritas em torno desses poemas não publicáveis (mas agora parcialmente admitidos, para serem publicados como exemplos e testemunho). Artaud aceita, com a condição de não falsear a realidade.

Maurice Blanchot em *O livro por vir*

O presente capítulo apresentará pesquisas consideradas importantes sobre os quatro periódicos aqui selecionados: *O Cenaculo*, *Ilustração Paranaense*, *Joaquim e Nicolau*.

Se, de modo sucinto, fortuna crítica é o conjunto de críticas ou estudos sobre um determinado tema ou autor, um recorte de trabalhos de interesse busca estabelecer um ponto de partida e identificar contribuições ao redor do objeto de pesquisa, até para evitar longas repetições.

Parte-se do conceito de fortuna como riqueza, da ocorrência de algo, da materialidade, da apresentação. Selecionar, por sua vez, um conjunto de textos é reconhecer a limitação dos braços e, nessa perspectiva, esmiuçar o maior grupo possível de indícios que colaborem para a pesquisa.

Não há, naturalmente, a pretensão de esgotar os temas aqui mensurados a partir dos estudiosos assimilados, mas tão-somente mostrar que os jornais têm sido estudados sob diversas perspectivas e podem, cada qual à sua maneira, contribuir para os intentos desta dissertação.

Para cada periódico, foi escolhido um grupo de cinco estudos. Considerou-se, como critério de seleção, as pesquisas que mais contribuíram para o desenvolvimento do presente trabalho, o que não significa que outras pesquisas não tenham sido consultadas.

Nos estudos aqui listados, veremos como determinados jornais possuem pesquisas mais vastas, caso de *Joaquim*, periódico que tem como sombra e clarão a figura de Dalton Trevisan (1925), objeto de centenas de estudos acadêmicos. Outros, como o *Nicolau*, apesar de mais recente e da magnitude de seu propósito editorial, carecem de estudos mais abrangentes, embora iniciativas como a edição fac-símile da Biblioteca Pública do Paraná (BPP), de 2014, possam auxiliar na propagação de conteúdo e despertar a curiosidade de mais pesquisadores.

4.1 O CENACULO

A literatura paranaense do fim do século 19 e do início do século 20 despertou a atenção de muitos pesquisadores. Os motivos são variados: 1) a entrada do Paraná em um processo de modernização, industrialização e ampliação de sua malha urbana; os escritores e jornalistas como espelhamento desenvolvimentista, ocupando espaços na esfera pública, com atuação política acentuada; 2) indícios de formação de cenas literárias com os grupos imbricados aos românticos, parnasianos e simbolistas; odes ao ocultismo; 3) imigração, aumento da população e intercâmbios culturais; 4) certas passagens pitorescas, como a consagração curitibana de Emiliano Pernetta como

Príncipe dos Poetas Paranaenses, no Passeio Público, em 1911. Nota: no funeral de Dario Vellozo, morto em 28 de setembro de 1937, aos 67 anos, “por desejo do poeta, foi sepultado em um caixão extremamente simples, feito de madeira do Paraná” (MELLO, 2008, p. 41).

O *Cândido*, periódico impresso mensal da Biblioteca Pública do Paraná (BPP), em agosto de 2016, fez um especial de aniversário de seus cinco anos de circulação. Ali aproveitou para realizar um balanço (quase superficial) dos momentos mais importantes da história literária paranaense.

Após uma breve passagem pelo “mito fundante” O *Dezenove de Dezembro*, primeiro periódico do novo Paraná, a publicação entrevistou Cassiana Lacerda Carollo. Buscou-se saber a importância do Simbolismo no Paraná. A conversa reforçou a centralidade de O *Cenaculo*, espécie de porta de entrada para influências que serão observáveis com mais evidência em outros jornais. Carollo também aparece nas páginas de *Nicolau*, repercutindo a centralidade de Dario Vellozo, figura-chave do periódico, além de outros momentos literários do Paraná.

Em O *Cenaculo: história e literatura na república curitibana*, Eliana Djubatie aprofunda as relações entre história e literatura a partir do periódico fundado por Dario Vellozo, Júlio Pernetta, Antônio Braga e Silveira Netto. O material aborda os antecedentes literários do Simbolismo no Paraná e aposta nos fatores estéticos e nas preocupações do grupo em estabelecer novas posições identitárias. É perceptível que se busca em O *Cenaculo* o estandarte simbolista que a materialidade das suas edições não apresenta.

Esses moços do Paraná... – Livre circulação da palavra nos albores da República, de Sílvia Gomes Bento de Mello, embora não retrate diretamente O *Cenaculo*, entrega um impressionante balanço sobre os fundamentos da prática da

escrita no Paraná, em clara alusão à inexperiência versejada por Lupicínio Rodrigues, em “Esses Moços”.

Além do caráter gestacional do Paraná e de seus praticantes de literatura, “Saibam que deixam o céu por ser escuro/E vão ao inferno à procura de luz” (RODRIGUES, 1948), o estudo ressalta ainda mais a dificuldade das mulheres intelectuais de se inserir na vida cultural paranaense da época. Temos uma primeira cena, por assim dizer, e a presença feminina é irrisória.

Mello detalha a formação do cenário político e social do Simbolismo, além de informações criteriosas acerca dos personagens mais influentes do período. Também é discutido o cotidiano das livrarias, das tipografias, da produção do jornalismo engajado e a formação do grupo Os Cenaculistas, que originou o mais conhecido jornal impresso do período.

Em *O impresso como estratégia de intervenção social: educação e história na perspectiva de Dario Vellozo (1885-1937)*, Ernando Brito Gonçalves Junior perpassa os bastidores das revistas literárias paranaenses a partir de Dario Vellozo, figura importante na propagação de ideias e na confecção dos periódicos locais, atuante em 15 periódicos. O livro também discute textos do autor espalhados por *O Cenaculo*, *Club Curitybano*, *Azul* e a *Escola*, além de entender as revistas do período como mecanismos de intervenção social e de educação pela imprensa.

Sonho e invenção do Paraná: geração simbolista e a construção da identidade regional, Maria Tarcisa Silva Bega, é uma das leituras mais referenciais sobre o período de atuação de *O Cenaculo*. A pesquisa se propõe a fazer um pioneiro balanço estético e social do Simbolismo. Mesmo que não retrate *O Cenaculo* em pormenores, justamente por o projeto estético do periódico ser mais complexo do que mero

reprodutor do Simbolismo, retrata com largura a busca do grupo por uma identidade anticlerical e livre de preceitos fechados.

Todas as pesquisas, de certo modo, reforçam a importância do Simbolismo entre os literatos do período, mas não podem autenticar *O Cenaculo* como o jornal que melhor representou o Simbolismo. Apresenta-se um peculiar balanço estético do Paraná do fim da década de 1890.

4.2 ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE

A *Ilustração Paranaense* carrega os pesquisadores até seu âmago por dois motivos principais: 1) a importância difusora que arroga para si no movimento chamado de Paranismo; 2) o apuro gráfico e as realizações artísticas de seus principais colaboradores, com destaque para o icônico homem vitruviano das araucárias, de João Turin.

Luis Afonso Salturi, com diversas contribuições acadêmicas sobre a história das artes e da literatura no Paraná, defende, em *O Movimento Paranista e a revista Ilustração Paranaense*, o caráter centralizador do jornal-proposta. A pesquisa enfoca, em caráter de sumário, o papel artístico-aglutinador do veículo, um propagador central das ideias e das obras dos representantes do Movimento Paranista. Não é pouco: o estudo levanta a existência de outros trinta periódicos no período.

Em *O design gráfico na revista Ilustração Paranaense (1927–1930/33): uma aproximação coerente*, Ronaldo de Oliveira Corrêa e Carla Cristina Vasconcelos Batista abordam aspectos relacionados ao design do periódico. Por questão metodológica, a pesquisa foca somente na plasticidade das capas, indo em direção à iconografia.

Tipografia como identidade cultural na revista Ilustração Paranaense, por sua vez, de Laércio Carlos Ribeiro dos Santos Maus e Priscila Lena Farias, avança um pouco mais nos aspectos micro e mesotipográficos ao ressaltar como os elementos tipográficos não se limitam às capas e dão suporte interno ao conteúdo, como recursos gráficos de significação, integrando imagem e texto.

Em *Cem anos de Imprensa no Paraná (1854–1954)*, Oswaldo Pilotto dedica um brevíssimo capítulo à *Ilustração Paranaense*, enaltecendo a importância do periódico e a sua relação com o editor da publicação, o fotógrafo e jornalista João Baptista Groff.

Para além da consagração do espírito paranista, o estudo de Pilotto oferece, de fato, bons indícios da importância dos periódicos como balanço estético na trajetória das artes do Paraná, mas não executa uma reflexão mais profunda sobre esse papel dos jornais, nem entrega dados mais substanciais. O efeito é de sumário, o que não deixa de ser respeitável.

Geraldo Leão Veiga de Camargo, em *Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná. 1853–1953*, também busca um viés panorâmico, observando o surgimento da iconografia identitária do pinhão e do pinheiro, amplamente explorada em *Ilustração Paranaense*. O capítulo “*Ilustração Paranaense: o pedágio para a assimilação*” é pedagógico ao traçar o passo a passo da ideação do Paranismo, que vai amadurecendo seu propósito identitário a cada edição até um esgotamento da proposta.

De modo geral, os trabalhos reiteram o capricho gráfico do periódico e a ambição estética, que, se não se realiza como permanência literária, pode-se dizer que se manifesta de um modo incontornável: impossível passar pela trajetória artística do Paraná sem encontrar a *Ilustração Paranaense*.

4.3 JOAQUIM

A revista *Joaquim*, editada por Dalton Trevisan (1925), é, sem dúvida, o periódico paranaense com o maior número de estudos. As pesquisas passam, sobretudo, pela atuação de Dalton Trevisan, que, pouco tempo depois do fim do periódico, se ausenta quase completamente da *vida pública* literária. Também afeta os pesquisadores o espírito contestador da publicação, que chegava para assolar os fantasmas do Simbolismo e do Paranismo, dando a entender que o Paraná, então, tinha uma história esquecível e que precisava de uma nova fundação.

A pesquisa *Introdução à literatura paranaense*, de Marilda Samways, publicada em 1988, dá grande espaço ao legado da revista *Joaquim*, até considerando o periódico como uma espécie de Meridiano de Greenwich da literatura paranaense. Em *Pode a literatura paranaense ser dividida em pedaços?*, em que versa sobre o livro de Samways, o pesquisador Marco Aurélio de Souza define a pesquisa com precisão:

[...] sua introdução à literatura paranaense é, sob muitos aspectos, uma ode ao trabalho realizado na revista *Joaquim* por Dalton Trevisan, vista como o centro da história literária do estado e o acontecimento definidor de sua periodização histórica. Daí que, numa visão de conjunto de seu livro, encontremos volume muito maior dedicado à revista de Trevisan do que a todo o resto da história literária do Paraná (SOUZA, 2016, p. 332).

É um artigo sintomático, embora não dê, mesmo assim, para desconsiderar a importância dos estudos de Samways. É uma das primeiras a definir certas categorias para a história da literatura paranaense. De suas estradas acidentadas partem boas perspectivas.

Em *Dalton contra o Paranismo*, Luiz Carlos Oliveira conta os bastidores da formação de Dalton Trevisan, da sua revista *Tingüí* ao poderio ofensivo da *Joaquim*,

esmiuçada número a número, de aspectos literários a estéticos. A dissertação de 2005 originou o livro *Dalton Trevisan (en)contra o Paranismo*, lançado em 2009, pela Travessa dos Editores, integrando a coleção A Capital, voltada à história cultural de Curitiba.

A curitibana Travessa dos Editores foi criada em 1994, por Fábio Campana. Também publicou, em 2007, o estojo *Bolero's Bar e Diário Vagau*, a reedição em dois volumes do primeiro livro de Wilson Bueno, editor da *Nicolau*. Ainda na coleção A Capital, mas agora pela editora Kafka, foi publicado, em 2013, *O silêncio do Vampiro – o discurso jornalístico sobre Dalton Trevisan*, do jornalista Luiz Andrioli. O estudo concentra-se nas aparições públicas de Trevisan pós-*Joaquim*.

A pesquisa de Oliveira levanta momentos marcantes da trajetória do periódico, não deixando de analisar aspectos estéticos e, principalmente, as contendas que Dalton Trevisan promoveu ao longo de 21 edições. De certo modo, os dois livros da coleção A Capital se completam e auxiliam no entendimento das escolhas profissionais do escritor.

Tatiana Marchette escreve, na apresentação do livro de 2009, que “o estudo de Luiz Cláudio sobre a *Joaquim* amplifica as possibilidades de se conhecer a cidade de Curitiba justamente por falar da cultura nacional a partir de um movimento regional” (MARCHETTI citado em OLIVEIRA, 2009, s/p). A obra posiciona com parcimônia os objetivos e os métodos de Trevisan, que mantinha o periódico em um ambiente hostil e de fortes ares provincianos. Já se lia James Joyce, mas ainda se cultuava Emiliano Pernetá.

No ensaio *A reinvenção da província: a revista Joaquim e o espaço de estréia*, de Dalton Trevisan, Miguel Sanches Neto faz uma turnê de fôlego pelos bastidores da figura pública Dalton Trevisan, entrecruzando com a importância da revista.

Entenderemos, ali, os contextos e as minúcias que fizeram Trevisan ocupar a esfera pública como mecanismo de legitimação, o que Sanches Neto chama de táticas de aceitação. Dalton, por via de uma revista, derruba as marcas-líderes, ergue seu ideal literário e se ergue juntamente. É a província almejando a universalidade.

Em uma frente dupla, o estudo também aponta para o surgimento das novas revistas do pós-Segunda Guerra e ressalta a luz dos novos movimentos artísticos, menos identificados com nacionalismos e regionalismos. Ao fim, Sanches Neto compila diversos textos de afronta da revista de Trevisan, como “MINHA CIDADE”, que abre com “Curitiba, que não tem pinheiros, esta Curitiba eu canto” (JOAQUIM, 1947, p. 18). Do período, *Joaquim* é a única revista paranaense a constar no livro-mapa *Revistas de Invenção: 100 revistas de cultura do modernismo ao século XXI*, organizado por Sergio Cohn.

Natalia Romanovski, em *Um grupo abstrato: cultura, geração e ambições modernas na revista Joaquim*, exhibe um panorama cultural, social e histórico da *Joaquim*, posicionando Dalton em seu tempo e contexto. Importante notar como a pesquisadora capta a miríade de posições e estratégias que compunham o periódico, justificando, em certa medida, o espírito mais arejado da publicação e, ao mesmo tempo, o seu teor bombástico.

Os trabalhos aqui analisados não conseguem se descolar da figura de Dalton Trevisan — e não por limitação teórica, pois é muito difícil observar a *Joaquim*, assim como sua empreitada literária anterior, a *Tingüi*, sem considerar o *publisher* centralizador e criador. As pesquisas apresentam indícios da utilização da *Joaquim* como plataforma de ascensão da carreira do escritor-*publisher*, um acionista e agido pelo periódico, como bem assevera Sanches Neto.

4.4 NICOLAU

A revista *Nicolau* foi um marco da imprensa literária brasileira. Cinco fatores avultam em sua existência: 1) a imensa capilaridade da distribuição; 2) a aglutinação dos mais importantes nomes da cultura paranaense e brasileira do período, resultando num projeto estético supostamente pluralista; 3) a figura mítica e controversa de Wilson Bueno e 4) os descaminhos políticos que levaram ao fim da publicação; 5) ser financiado com dinheiro estatal (nosso dinheiro) e guardar em seu eixo elementos de um periódico iconoclasta.

Em *Literatura paranaense e formação de sistema literário nos cinco primeiros números de Nicolau* (1987), Marco Aurélio de Souza aborda as primeiras edições do periódico e a construção de sua identidade, tanto no aspecto das polêmicas iniciais como da definição de sua regularidade: o jornal durou 60 edições. Souza já aponta ali os indícios da força do grupo que formava a *Nicolau*, de Paulo Leminski à geração de experimentalistas paranaenses menos reconhecidos nacionalmente, como Jamil Snege, sem perder de vista o contato com as referências locais e internacionais.

Em maio de 2014, o *Cândido* produziu uma edição resgatando a trajetória da *Nicolau*. Com projeto gráfico especial, reportagem de Ben-Hur Demeneck, depoimento de Rodrigo Garcia Lopes e levantamento dos principais momentos do periódico, o especial conta bastidores logísticos e editoriais. “A efemeridade inerente ao jornal impresso nunca acompanhou o *Nicolau*” (*CÂNDIDO*, 2014, p. 2), defende o editorial do jornal da BPP.

São 14 páginas em que sabemos de procedimentos e de integrantes da equipe do periódico. A edição foi uma comemoração impressa do lançamento do fac-símile da Imprensa Oficial do Paraná, com os 60 volumes da revista editada até o número 55 por Wilson Bueno.

Um trabalho de fôlego invejável são as quase mil páginas de Maria Lúcia Vieira: *O Nicolau, um jornal cultural*. Vieira disseca as seções do periódico, descreve as características, narra as prévias contextuais e o ambiente artístico do jornal da Secretaria de Cultura do Paraná, enfim, entrega um grande esqueleto onomástico do que é o jornal e do que ele se propôs materialmente.

A despeito da entrada de Vieira, é expressiva a não existência de maior volume de estudos que deem uma melhor dimensão da importância da *Nicolau* nos cenários paranaense e brasileiro. É como se a sombra de Dalton Trevisan ainda estivesse ecoando, empurrando os pesquisadores para longe da publicação editada por Wilson Bueno em 55 das 60 edições.

Em um breve balanço, os estudos sobre os quatro periódicos identificam momentos de centralização e de eco para além de Curitiba, sede produtiva, um anseio por ser visto e repercutido nas praças maiores, a velha dicotomia centro x periferia. Levantar uma fortuna crítica, mesmo que sucinta, para o presente trabalho, é essencial ao entendimento dos rumos da pesquisa. Muitos pesquisadores se debruçaram sobre o fenômeno jornal de literatura no Paraná sob diversos ângulos de aproximação.

As pesquisas oscilam em volume e em profundidade entre os quatro periódicos da presente pesquisa, principalmente no caso de *Joaquim*. O mito precede o periódico. Merece também, como apontamos há pouco, maior reflexão a ausência de estudos mais enfáticos acerca da revista *Nicolau*, periódico mais recente do presente estudo e, indubitavelmente, um dos mais importantes do fim do século 20, reunindo uma geração de escritores que hoje flertam com o cânone literário brasileiro.

5. QUATRO JORNAIS LITERÁRIOS PARANAENSES: SELEÇÃO EDITORIAL, ESTÉTICA E LITERÁRIA

Solicito uma graça que receio não me seja concedida: a de não julgar, pela leitura de um momento, um trabalho de vinte anos; aprovar ou condenar o livro inteiro e não algumas frases.

Montesquieu em *O espaço literário*

Pignatari arremata: “A idéia de informação está sempre ligada à idéia de seleção e escolha” (PIGNATARI, 1993, p. 40). Como já reiteramos anteriormente, um jornal de literatura opera sua seleção editorial, estética e literária dentro de um jogo que necessita do leitor para se completar. “Informação é o de que necessitamos quando devemos fazer uma escolha” (MILLER citado em PIGNATARI, 1993, p. 40).

A presente pesquisa observará, à frente, quatro jornais espalhados do fim do século 19 até a década de 90 do século 20: sabe-se que não há como deixar completamente de ser um leitor de 2020 diante de tigres de papel, em alguns casos, mais de 120 anos afastados do tempo atual.

Um leitor sem cadeira para sentar é um leitor desconfortável. Para Pignatari, “a comunicação pressupõe a existência de um repertório e de um código comuns a transmissor e receptor. Todo signo novo, externo ao código, é ‘ininteligível” (PIGNATARI, 1993, p. 53). Buscaremos, neste capítulo, aproximar os periódicos das ambições da pesquisa, buscando não impor anacronismos de leitura, nem deixar de observar em quais contextos foram realizadas determinadas escolhas.

Se “Tudo, na grande arte, é uma luta pela comunicação” (PIGNATARI, 1993, p. 57), um jornal de literatura, obra cultural pedindo interpretações, está clamando por

um leitor-modelo, está pronto para jogar, para apresentar sua performance na direção do diálogo, mesmo que este leitor-modelo ainda não tenha nascido.

Um jornal nasce com a idade do espírito de seus redatores. Idade do espírito, digo, porque embora seja tão íntima a ligação entre a matéria e o espírito, que alguns fazem depender este daquele, há homens cuja alma se amolda às rugas do corpo, como há moços cujo espírito envelhece prematuramente. A *Gazeta de Notícias* tem vinte e... tantos anos (*Gazeta de Notícias*, 1875, p. 1).

Levantaremos o máximo possível de entradas para lermos os quatro jornais da presente pesquisa (*O Cenaculo*, *Ilustração Paranaense*, *Joaquim e Nicolau*) a partir de momentos considerados fundamentais para o entendimento da proposta de cada nome-de-jornal. Em todos os casos, elaboraremos um percurso contextual.

Os critérios para seleção dos principais momentos de cada periódico obedecem aos seguintes encaminhamentos:

1. Critério editorial: como se apresenta a proposta de rompimento ou de reiteração do periódico em relação ao contexto de sua existência?
2. Critério econômico: como se exibiram os aspectos financeiros da proposta do nome-de-jornal? Quais fatores permitiram a fundação ou causaram a falência de cada publicação?
3. Critério estético: qual o balanço estético que cada periódico buscou exercer?
4. Critério dialógico: como se manifestava a relação entre produtores e leitores?
5. Critério afetivo: com quem as publicações se juntavam? Quem atacavam e quem defendiam?

De fato, muitos critérios se bifurcam, pois um campo de observação não está apartado de outros. “A revista sempre exerceu um papel essencial na cultura e no

pensamento brasileiro” (COHN, 2011, p. 11). Assim, os critérios podem aparecer de modo não linear, se entrecruzando com aspectos sociais, políticos e culturais.

Também observaremos as aplicações de quatro das cinco categorias propostas pela presente pesquisa. Temos em nossa trajetória local o que defenderemos como **periódicos inaugurais**, jornais de notícias com espaço inédito para o literário (*O Dezenove de Dezembro*); **periódicos de ponta**, sumários de balanços estéticos específicos (*O Cenaculo*); **periódicos regionalistas**, que apresentaram buscas por uma identidade regional (*Ilustração Paranaense*); **periódicos de conflito**, que promoveram rupturas com o cânone estabelecido (*Joaquim*), e **periódicos sintetizadores**, que agruparam grupos, promoveram balanços mais amplos e tiveram forte influência no período de atuação (*Nicolau*).

Como o *Dezenove* não nos interessa para os próximos passos em virtude de estar em uma categoria menos híbrida — o literário como espaço à margem, não como constituição — e não constar como objeto direto, veremos como cada periódico literário se encaixa nas categorias especialmente mencionadas.

5.1 O CENACULO

5.1.1 Primeiras notas para um Paraná mental: o nome-de-jornal

No princípio, recordemos, era mato.

O Paraná de meados do século 19 era marcado pela precariedade na circulação de informações. “Não havia imprensa na região antes da emancipação. O número de analfabetos era muito elevado e a educação não era interessante para escravos e homens pobres livres” (OLIVEIRA, 2000, p. 106).

De acordo com Rocha Pombo (POMBO, 1980, p. 75), Curitiba não tinha mais do que duzentas casas; ruas, oito ou dez. “Os seus habitantes tomavam conhecimento das determinações de órgãos oficiais, pelos editais afixados às portas da Câmara e da Igreja, ou por apregoações” (PILOTTO, 1976, p. 7). Não existiam prédios públicos, iluminação pública, sequer farmácias. “A matriz ainda era a primitiva e se achava tão arruinada que foi preciso consertá-la para as festas de 19 de dezembro. Não se pode calcular em mais de 6.000 habitantes a população de Curitiba naquela época” (POMBO, 1980, p. 75). “Apenas em 1876 foi fundada a primeira livraria de Curitiba, a Pêndula Meridional, por Luís Coelho, um dentista carioca que se estabelecera no Paraná. Não vendia apenas livros, mas também jóias, relógios, perfumes” (MELLO, 2008, p. 57).

Poucas bibliotecas, poucos livros, poucos escritores, poucos leitores, poucas livrarias: “apesar de Curitiba possuir estabelecimentos que vendiam livros já nos anos de 1860, é apenas na década de 1890 que as livrarias passarão a constituir ambientes eminentemente voltados à venda de livros” (MELLO, 2008, p. 56). Enquanto Mallarmé dizia na França que “Tudo, no mundo, existe para culminar num livro” (MALLARMÉ citado em COMPAGNON, 1999, p. 138), o Paraná ainda precisava de livros, de livrarias, de leitores, de escolas para ensinar as pessoas a ler, se duvidar, até de oxigênio. Não havia escala.

A Universidade do Paraná foi fundada apenas em 1912. Sem ironia, foi denominada como Universidade do Mate, por Ruy Wachowicz, em virtude de sua origem especialmente elitista. A instituição tornou-se federal apenas em 1950. Ainda: distante dos principais centros culturais do Brasil, Curitiba está a mais de 400 quilômetros da capital paulista; mais de 800 quilômetros da baía de Guanabara. Ser

intelectual e sofrer da tristeza do monge, isolado e contemplativo, era um fardo inevitável (dos ricos).

Quatro décadas depois e *O Cenaculo* se inseriu em um Paraná mental (expressão cunhada pela escritora e jornalista Mariana Coelho para o seu livro homônimo de 1908, em referência a *O Brasil mental* (1898), do português Sampaio Bruno) bem mais pujante do que o carreiro em forma de província de 1853, com forte espírito de “progressismo”. “Os jornais curitibanos do final do século mencionam, orgulhosamente, o *surgimento* de uma nova cidade: novos espaços, novas configurações urbanas iam se constituindo na capital paranaense” (MELLO, 2008, p. 52).

O Cenaculo surgiu no início da era republicana, em abril de 1895, em Curitiba. Era impresso pela Typographia da Companhia Impressora Paranaense, depois apenas denominada Impressora Paranaense. A sede localizava-se na Rua Riachuelo, número 19. Curitiba *corre mais que uma vela, mais depressa*.

De acordo com Schadeck (2016), o positivismo era a filosofia dos republicanos. “Com a República, homens como Ermelino de Leão e Romario Martins iniciaram a criação de uma imagem do Paraná próspero. A moral, a história, a arte e a política eram estudadas cientificamente pelos grupos curitibanos” (SCHADECK, 2016, s/p). Martins era tão abnegado que “elaborou leis, dentre elas, a da criação da Bandeira e do Brasão do Estado do Paraná e a da proposição da data de 29 de março para o aniversário da cidade de Curitiba” (SALTURI, 2014, p. 146).

A literatura paranaense, no fim do século 19, foi cunhada pelo intercâmbio com autores estrangeiros, principalmente franceses. Coube ao poeta de Cerro Azul Jean Itiberé (1870–1953) a “missão” de trazer a Curitiba as boas novas da produção europeia das décadas de 70, 80 e 90 do século 19. O pai de Itiberé era músico amador

e professor, mas o virtuose irmão Brasília Itiberê da Cunha se formou em Direito e começou a exercer a carreira de diplomata. Em 1880, quando tinha dez anos, Jean foi levado para a Bélgica, onde estudou por quase 12 anos, custeado pelo irmão.

O Paraná sofria em seu isolamento quase surdo e vivia de espasmos bibliográficos. Existiam apenas três livrarias na região central da capital: a Livraria Econômica, o Atelier Novo Mundo e a Livraria Popular. Não haveria nem motivo para conceber um cenário diferente, dadas as condições de insalubridade da vida literária local.

Embora Marilda Binder Samways defenda o nome de Fernando Amaro de Miranda (1831–1857) como pioneiro da literatura paranaense, Wilson Martins, citando Salvador Correia Coelho (1820–?), com seus *Passeios à minha terra*, de 1860, e Julia da Costa (1844–1911), com *Flores dispersas*, de 1867, descarta-os em prol de Domingos Nascimento (1863–1905), que lançou em 1883 *Revoadas*, que “já se inscreve no processo de um momento histórico a partir daí ininterrupto” (RUFFATO, 2014, p. 11).

“A província do Paraná, desmembrada da de São Paulo em 1853, teve, em seus primórdios, uma acanhada vida cultural” (RUFFATO, 2014, p. 11). Considerando-se, antecipadamente, os perigos conceituais de dividir a história em caixotinhos, Samways indica seis diferentes momentos da literatura paranaense:

1) os precursores e pioneiros (1853–1895); 2) naturalistas, parnasianos e simbolistas (1895–1922); 3) modernistas, futuristas e os novos (1922–1939); 4) a obra de Rodrigo Júnior (1939–1945); 5) o advento de *Joaquim* (1945–1948) e 6) os modernísimos (1949 em diante) (SAMWAYS, 1988, p. 12).

A autora, por limitação temporal, não situou a Geração de 80, dos experimentalistas paranaenses, a revista *Nicolau* ou mesmo o momento de transição do século 20 para o 21, quando novos agentes passaram a transitar na geografia literária paranaense. E permanecem, a cada novo movimento centrípeto, os jornais

literários. De fato, Samways parece, inclusive, acreditar que, após o advento de *Joaquim*, a literatura paranaense poderia dar-se por teto da Capela Sistina, acabada. Não seria, assim, nenhuma perda para o mundo encerrar a linha do tempo literário local.

Souza (2016), a partir de indícios de Ruffato (2014), realiza uma periodização mais dilatada: 1) os primórdios parnasianos e simbolistas, ancorados em periódicos como *O Cenaculo*; 2) a virada modernista da *Joaquim* e de Dalton Trevisan; 3) a geração mimeógrafo e a literatura marginal dos anos 1970, impulsionadas pela Editora Cooperativa de Escritores; 4) a geração do jornal *Nicolau*, nos anos de 1980 e, por fim, 5) a efervescência contemporânea da literatura paranaense, com a proliferação de pequenas editoras e novos periódicos, como o *Rascunho* e o *Cândido*.

É uma tentativa de síntese mais completa. Nesta perspectiva, *O Cenaculo* ressurge, embora seja apressado considerá-lo um farol simbolista, como veremos adiante. Em seis momentos-chave, Souza cita cinco periódicos, reconhecendo em tais instituições um potencial de aglutinação, de baluartes.

Não é fácil se deparar com um periódico de mais de 120 anos, afastados que estamos do tempo de sua produção. Como não estamos no fluxo contínuo de sua periodicidade, observamos o interior das edições como se observa um livro, com uma certa impessoalidade.

Voltando ao século 19, no âmbito econômico, o Paraná enriqueceu a partir do ciclo da erva-mate e do beneficiamento de madeira. Foram construídas estradas, erguidas indústrias — o processo de produção do mate exigiu maior proximidade dos centros urbanos. Para um pobre, furava-se o abismo social da pobreza, basicamente, de seis formas: não sendo mulher, pela produção específica de erva-mate, pela

produção em grandes terras, pelo tropeirismo, pela formação superior e nascendo de novo como descendente de famílias históricas.

Curitiba se desenvolveu, começando a justificar a centralidade política. “O periodismo local ganhava fôlego, com significativa proliferação de novos títulos. Por outro lado, livros, jornais e revistas de outras regiões chegavam ao Paraná de maneira mais fácil que em décadas anteriores e essas leituras agiam no espírito da mocidade” (MELLO, 2008, p. 52).

Intelectuais locais praticaram maior intercâmbio com praças mais efervescentes, como Rio de Janeiro e São Paulo. Alguns exerceram o turismo literário na França e na Bélgica, sendo vencidos pela maldição da fuga do profeta, criando raízes em aragens bem distantes.

Deste modo, a criação de um circuito cultural de poetas e editores, geralmente abastados, mas não pelos soldos da literatura, surgiu no esteio de uma capital um pouco mais expansiva, derretendo-se pelas vanguardas e em busca de uma *cena*. Aumentavam-se as ambições com a maior capacidade financeira. O novo passou a ser objeto de cobiça, o novo como representação de pertencimento.

Intensificaram-se as atividades gráficas no Paraná, assim como as vendas e os meios de distribuição de livros, jornais e revistas. Muitas revistas literárias foram produzidas e tivemos, então, em posição destacada, *O Cenaculo*, revista literária mensal que circulou de abril de 1895 até abril de 1897. O projeto do periódico iniciou ainda em 1893, a partir de um grupo de estudos batizado como O Cenaculo. Os denominados cenaculistas tornaram-se responsáveis pela publicação de vários periódicos, embasados por uma forte noção de progresso e de formação.

Segundo Maria do Sameiro Figueiro da Silva, bibliotecária e técnica em Documentação II da Fundação Biblioteca Nacional, o grupo demorou dois anos para

ser formado. “Colaboraram nesta publicação não só poetas brasileiros como também poetas portugueses, franceses e italianos, todos com um só propósito: divulgar a poesia simbolista” (SILVA, 2018, s/p). A conclusão é precipitada, embora o espírito universalista esteja correto.

“O grupo, influenciado pelo neocatolicismo, pelo esoterismo, pelo ocultismo, reivindicava a autonomia literária, a poesia a serviço do belo e contra a comercialização de folhetim” (DJUBATIE, 2016, p. 199). Como se nota, era um programa ideológico bem peculiar, projeto de partilha de uma nova sensibilidade com tonalidades esotéricas e apelo ao sentimento cívico. Estamos defronte a literatos dispostos a trazer novos ares para o incipiente mercado editorial local, mas não exatamente a bandeira do Simbolismo.

Organizada em tomos anuais, dividia-se em fascículos que correspondiam aos meses. A publicação se apresenta em quatro tomos. O tomo 1, que forma um primeiro volume físico, corresponde ao primeiro ano da revista e foi composto por 9 fascículos. O volume tem uma média de 280 páginas e oferece, na falsa folha de rosto, uma dedicatória à Biblioteca Nacional assinada por Andrade Muricy, com data de 1920. Os segundo e terceiro tomos, correspondem ao segundo ano, 1896, e foram encadernados em dois volumes. O quarto e último tomo, correspondendo ao terceiro ano, foi publicado em 1897. Todos os volumes, denominados pelos editores como tomos, apresentam um índice nas últimas páginas de cada volume. No verso da página que antecede a folha de rosto, aparece o seguinte: “Dogma: o sentimento pelo sentimento. Divisa: A Moral — por princípio, a Sinceridade — por norma, o Aperfeiçoamento — por fim”. Cada exemplar apresenta uma página ilustrada com o busto de um personagem referenciado naquele fascículo (COSTA, 2019, s/p).

Vellozo e Silveira Neto encampavam a elaboração gráfica. Vellozo era tipógrafo e Neto, artista plástico. Mais do que tipógrafo, Vellozo era rico mesmo, filho de Cyro Persiano de Almeida Vellozo (1843–1908), abastado comerciante carioca que se mudou para Curitiba e entrou na vida política. Cyro Vellozo era o prefeito de Curitiba

enquanto o filho *briosamente* editava *O Cenaculo*. Neto, por sua vez, em 1891, prestou concurso para a Fazenda Federal, onde começou a trabalhar. Viajou para diversos lugares com o soldo do contribuinte.

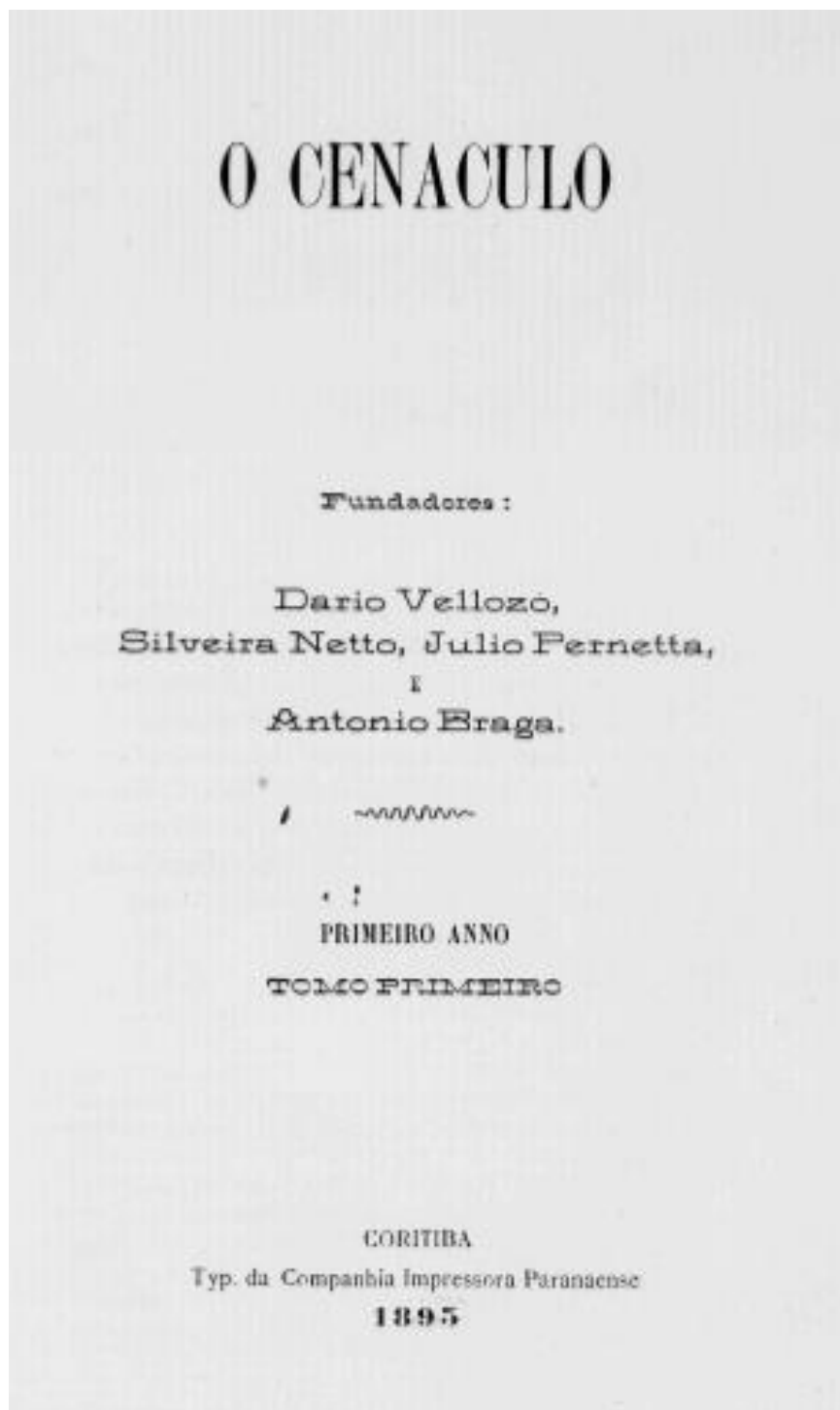
Entre os principais colaboradores, destacavam-se Alfredo Munhoz, Chichorro Júnior, Emilio de Menezes, Jean Itiberê, Leôncio Correia, Justiniano de Mello, Nestor de Castro, Rocha Pombo, Victor do Amaral e Romário Martins, um clã de colaboradores oriundos das mais tradicionais famílias paranaenses e que emitiu sinais de poder por diversos campos da sociedade paranaense do fim de século 19 e começo de século 20, muitos também com atuação na esfera política.

A distribuição do periódico era dirigida, cabendo a Vellozo grande parte da logística dos exemplares. A primeira edição circulou em abril de 1895 e a última em abril de 1897. O caráter incipiente da indústria gráfica de 1895 justifica a capa inaugural, sem maiores projeções artísticas, com aspecto de folha de rosto de livro. Tinha-se um projeto com denotação sumarial, o título da revista encampando o cabeçalho e o nome dos editores com muito destaque, em posição central. A aura é de ficha catalográfica.

Também merece ser observado o emprego do termo TOMO PRIMEIRO para a apresentação da revista. Em suma, são duas as possibilidades de sentido. Primeiramente, como divisão editorial de uma obra por um autor ou editor, correspondendo a um volume do trabalho impresso. No sentido figurado, tomo é tudo aquilo que tem importância, vulto, destaque, o que passa por uma seleção profunda. Tomo confere um ideal de exclusividade, de capricho, de escolhas desaceleradas e especiais.

O conceito de tomo é fundamental para o entendimento seriado de *O Cenaculo*. Ao não zerar suas páginas de uma edição para a outra, em sua primeira temporada, temos a impressão de que estamos diante de um jornal único, da primeira

Figura 4: Capa da primeira edição de *O Cenaculo*



Fonte: Biblioteca Nacional Digital

edição até a edição 9, de 280 páginas. “A identificação supõe um retorno ao original. O modelo é a garantia da identidade e seu guardião” (MOUILLAUD, 2002, p. 87).

Mouillaud observa que “o nome-de-jornal diz e não diz nada além de uma proposta mínima: todos os títulos fazem parte deste jornal, ou então, na medida em que o nome-de-jornal funciona como uma referência ao mundo (um dado dia)” (MOUILLAUD, 2002, p. 89). A referência que *O Cenaculo* buscou era o livro, de difícil impressão local, quase miraculoso.

O livro-jornal se repetiu em outros jornais e revistas do período, como a *Azul* (1900) e, um pouco depois, a *Escola* (1906–1921). *A Penna* (1897), um periódico contemporâneo de *O Cenaculo*, editado por Julio Pernetta e Romario Martins, por exemplo, chamou as temporadas de volume.

A revista literária é, a princípio, não hierárquica; ela oferece, horizontalmente, múltiplos **enunciados**, nem sempre passíveis de unificação ou convergência, porém, certamente rearticuláveis, em redes aleatórias, numa leitura de conjunto realizada a *posteriori* (ANTELO, 1997, p. 1, grifos nossos).

O contrato unificador que se busca estabelecer é oriundo do livro, mas na sequenciação do calendário do jornalismo. Temos, desta forma, um imenso alfarrábio compilatório, lançado em etapas, em fascículos, como um folhetim: o que continua é o nome-de-jornal. “Quando reproposto como um livro, teria o jornal propriedades literárias que não podemos ver em nossa leitura diária dele” (GOLDSMITH citado em BOSCO, 2019, p. 28).

Aliás, pouco sabemos do nome-de-jornal a partir da capa: se é um jornal de notícias, de ideias, de reclames, de amenidades. “O nome-de-jornal não é objeto da leitura, torna-se seu envelope” (MOUILLAUD, 2002, p. 87). O que a primeira página do periódico realmente embala é o nome dos seus editores. São eles (Dario Vellozo, Silveira Netto, Julio Pernetta e Antonio Braga) que afiançam a nova proposta editorial.

Ao esmiuçar a primeira membrana de *O Cenaculo*, percebemos um convite, um pedido de atenção a partir do que representam os editores no cenário cultural do período. É uma narrativa a pedir confiança. “A narrativa é movimento em direção a um ponto, não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que parece não haver, de antemão e fora desse movimento, nenhuma espécie de realidade” (BLANCHOT, 2005, p. 8). Este destino pode ser circular no caso de um periódico cravado numa região majoritariamente analfabeta. A realidade é uma, a expectativa é de uma nova sensibilidade.

Importante: esta leitura espacial confere aos nomes dos editores um protagonismo intencional. “Mas, que é um nome?/Se outro nome tivesse a rosa, em vez de rosa,/Deixaria de ser por isso perfumosa?” (SHAKESPEARE, 1940, p. 73–74). E o primeiro nome é de Dario Vellozo.

Vellozo nasceu no Rio de Janeiro em 26 de novembro de 1869. Aos 14 anos, mudou-se para Curitiba. Foi professor de História no Ginásio Paranaense. Também diretor ou redator das revistas *Ramo de Acácia*, *A Esphyngue*, *O Electra* e *A República*. Antes de dirigir *O Cenaculo*, Vellozo teve participação ativa na fundação da revista *Club Curitybano* (1890–1912), do clube recreativo homônimo, fundado em 1881, e que teve como primeiro presidente o Barão do Serro Azul — e esta informação não é descartável. Ah, as dores de ouro.

Mantida por assinantes, era um dos poucos casos de periódico que não dependia das parcas vendas avulsas. Era distribuído gratuitamente aos sócios. A primeira edição saiu em 16 de janeiro de 1890 e tinha circulação quinzenal.

A revista do *Club Curitybano* foi um ensaio para a defesa sequencial do Simbolismo no Paraná, principalmente nos periódicos menores. O Simbolismo surgiu como movimento literário na França no século 19, com ênfase no subjetivo, no

alegórico, naquilo que está desafiando a lógica — Emiliano Pernetá foi quem apresentou Charles Baudelaire aos literatos locais.

Localmente, ao contrário da capital federal, o Simbolismo fixava-se como corrente literária forte pós-romantismo. Combateu o Parnasianismo e assumiu um lugar de destaque na emergente literatura do Paraná. Os simbolistas e anticlericais pregavam a volta de uma expressão romântica com um perfil mais naturalista, tentando uma nova visão que ao mesmo tempo em que tinha inspiração internacional, buscava uma atitude nacionalista. No entanto, como o cosmopolitismo da capital era avassalador, necessitava-se criar uma expressão local. O intelectual, o escritor paranaense então tratou de estar presente nos embates políticos e sociais locais e nacionais (OLIVEIRA, 2009, p. 31).

O poema “Correspondências”, de Charles Baudelaire, escrito em 1857, é considerado o marco inicial do Simbolismo na França. “A Natureza é um templo vivo em que os pilares/Deixam filtrar não raro insólitos enredos” (BAUDELAIRE, 2012, p. 93). É a união do ser humano com a natureza por meio de sinestésias: “Todo o Mundo natural corresponde ao Mundo espiritual” (GOMES, 1994, p. 38). O que vemos no Paraná de fim do século 19 eram ecos das influências francesas misturados a uma tentativa de significação local.

No contexto gráfico, tivemos, a partir da década de 1880, a chegada em Curitiba do prelo mecânico, o que agilizou (um pouco) a produção de impressos variados, visualmente muito distantes dos referenciais estéticos da metade do século 20 em diante. Ainda no novo caldo urbano, um fator precisava ser considerado e elevado: a emergência significativa dos imigrantes a partir dos programas de povoamento das novas terras.

A importância política da imigração no Paraná é de duas ordens: a primeira pelo povoamento do território, diversificação das atividades econômicas e decisiva contribuição à urbanização, fatores que cooperaram para o crescimento das receitas públicas; a segunda, de se formar no Paraná, como de resto na região Sul como um

todo, a primeira classe média do país (composta por pequenos proprietários rurais, artesãos e comerciantes), segmento que, pela sua simples presença, concorre para a democratização da propriedade e do poder (MAGALHÃES, 2017, p. 32).

Como sonhava ser praia, como sonhava ser Sol, Curitiba assistiu ao fenômeno da mobilidade social desses novos-ricos. “Os processos culturais, como outros fenômenos sociais, se dão sempre do centro para as margens” (KIEFER, 2010, p. 70). O centro econômico e político, infere Kiefer, define os padrões de consumo dos bens simbólicos.

“Os principais jornais da cidade se constituem como empresas visando ao lucro, ainda que sobrevivam fundamentalmente das benesses do poder público. A venda avulsa é extremamente restrita e a publicidade apenas engatinha” (BARBOSA, 2008, p. 48). É o Rio de Janeiro do início do século 20, mas poderia ser Curitiba do fim do século 19 ou do fim dos anos 10 do século 21. “Rio da Bossa Nova/Rio do Carnaval/ Tudo se renova/Mas, pra mim, tá tudo igual” (VILLARES, 2003, s/p.).

Muitos intelectuais paranaenses saíam dos cafés do Centro da capital — a Livraria Ghignone foi inaugurada apenas em 1921 — e subiam até o Rio de Janeiro para apresentar seus trabalhos e divulgar seus jornais, em um intercâmbio inédito.

Morar no Rio era a oportunidade de conviver em um meio de grande efervescência cultural, privando do contato com artistas de várias partes do país, que lá residiam e com grande volume de livros e periódicos que vinham sendo publicados ou passavam de mão em mão entre os intelectuais ou ainda poderiam ser acessados em bibliotecas. Era uma maneira de vivenciar, enfim, uma movimentação ímpar de ideias, tendências e estilos que corriam nas tipografias, nas livrarias, nos cafés (MELLO, 2008, p. 36).

De modo geral, sustenta Kiefer (2010), pequenas cidades não são capazes de produzir filmes, livros, discos, peças de teatro ou músicas capazes de se impor como tradição cultural, como referência para o restante da sociedade. O senso comum

Figura 5: Capa da edição de 15 de novembro de 1890 do *Club Curitybano*



Fonte: Revista Club Curitybano

emana dos grandes centros urbanos, que se traveste de novidade ao chegar em locais menores.

Os leitores, quando existiam, eram um compilado de eleitos. A maioria da população, reiteramos, era analfabeta e o novo ideário migratório não aconteceu sem ruídos. O trânsito de intelectuais paranaenses por outros circuitos literários fazia do Paraná uma certa referência cultural, reconhecido pelas praças maiores como centro literário, gerador de discussões ou, no mínimo, um produtor contumaz. Mas qual centro? Um pequeno centro, um centro de poucas vozes, um centro de elite cultural, majoritariamente branca, masculina, com bons sobrenomes e que não precisava viver de literatura, sob a ilusão do urbano.

Numerosos e efêmeros, os jornais curitibanos do final do século se locupletavam diante de uma nova cidade: surgiam novos espaços, aproximava-se a ideia de uma urbe. Castro e Paranaguá, antes referências econômicas regionais, perdiam prestígio e as elites começavam a se estabelecer permanentemente na capital — saindo, então, de férias para o Rio de Janeiro ou para Paris.

O início da sociedade de migração transformou o Paraná. De 62.248 habitantes em 1854, o Paraná pula para 249.491 em 1890 (RIBEIRO, 1985). De acordo com o historiador Reinaldo Benedito Nishikawa (2014), no período de 1854 a 1903, chegaram ao país 540.156 portugueses, 1.778.350 italianos, 212.069 espanhóis, 80.342 alemães e 264.587 de outras etnias. O que isso quer dizer? Maior circulação de grupos, maior circulação de ideias, maior possibilidade de implantar tendências, além da tensão com os estabelecidos, preocupados com a possível perda de espaço social.

Adendo: a nova classe de ricos começou a trazer espólios das viagens. Escritores, músicos e artistas diversos se intercambiaram com as novidades estéticas

européias — especialmente o Simbolismo francês, como dito anteriormente. O *Cenaculo* juntou-se a um quase surto de revistas literárias paranaenses de 1880 a 1921 com uma certa alma simbolista ou flertando com a influência direta ou indireta.

Quem viu a Curitiba acanhada e sonolenta, de 1853, não reconhece a Curitiba suntuosa de hoje, com as grandes avenidas e boulevards, as amplas ruas alegres, as suas praças, os seus jardins, os seus edifícios magníficos. A cidade é iluminada a luz elétrica. [...] O movimento da cidade é extraordinário, e a vida de Curitiba é já a vida afanosa de um grande centro. Existem para mais de trinta sociedades, clubes e instituições de ordem popular. Contam-se seis colégios particulares, cinco livrarias, nove tipografias, muitas de primeira ordem, e uma litografia (POMBO citado em MELLO, 2008, p. 54).

Oliveira (2015) investiga a formação da sociedade paranaense a partir da consolidação dos núcleos familiares, observando formas de trabalho, propriedades e patrimônios familiares, rendas, valores, culturas e identidades. Seria possível encontrar em cada família “as suas formas de existência material, as suas relações sociais de produção, a relação com as forças produtivas, as suas trajetórias sociais, o tipo de *status* social, o *locus* e a posição de classe na estrutura social (OLIVEIRA, 2015, p. 5).

O Paraná de 1853–1930, de acordo com Oliveira, não seria mais do que a configuração de 50 famílias históricas que se estruturaram a partir do período colonial. “O projeto de poder e de domínio das grandes famílias históricas atravessa os séculos” (OLIVEIRA, 2000, s/p).

Existem várias possibilidades conceituais no tratamento dos “grupos superiores” da sociedade. Utiliza-se o conceito de *elites* (Carvalho: 1980, Love: 1982, Wirth: 1982, Levine: 1980, Ferreira: 1989, Miceli:1991); o de *oligarquia* (Carone: 1978, Eul-Soo Pang: 1979, Lewin: 1993, Gurjão: 1994); o de *estamento* (Faoro: 1991); o de *aristocracia* (Gilberto Freire: 1963); o de *camada senhorial* (Fernando Henrique Cardoso: 1977); o de *senhoriato* (Nestor Duarte: 1939); o de *classes burguesas*

(Florestan Fernandes: 1981) ou o de *classe dominante* (Gorender: 1985, Chilcote: 1991, Doria: 1994, Marta Zorzal e Silva, 1995) (OLIVEIRA, 2000, p. 8).

Os *publishers* que animavam a vida literária paranaense do fim do século 19 eram oriundos de famílias estabelecidas. Alternavam-se em periódicos sem nem precisar trocar a camisa. Logo que fechava um, abria-se outro. Romario Martins, Dario Vellozo, Julio Pernetta e Emiliano Pernetta apareceram no corpo editorial de inúmeros periódicos. Os nomes-de-jornal mudavam, mas seus feitores permaneceram regulares.

Segundo Carollo (2016), as revistas foram o principal meio de circulação da nova dicção, do ideário, enfim, da vontade de ser. “Essas revistas eram artesanais, altamente requintadas, mas com tiragem pequena e distribuição dirigida” (CAROLLO citado em *CÂNDIDO*, 2016, p. 24).

Mascates de um Paraná embrionário, os escritores, no derredor de publicações como *O Cenaculo*, exerciam todos os processos de uma publicação, da seleção à produção de textos e posterior distribuição. Sem impressoras digitais ou máquinas off-set atuais, sobrava para os editores a árdua tarefa de quase manufaturar seus periódicos.

A participação efetiva no processo de realização dos periódicos mostrava-se também como o caminho mais promissor para a profissionalização do escritor. Era o jornalismo que mais propiciava o reconhecimento do trabalho desses moços, além de favorecer que seus nomes fossem conhecidos, essencial para que pudessem vender seus próprios livros ou outras publicações que levassem seus nomes ou ainda fossem convidados a escrever em um novo periódico. Afinal, quem pretendia viver da escrita precisava ter leitores, compradores para suas obras. Assim, ao lograrem viver de suas próprias penas, aqueceram o processo embrionário de profissionalização do escritor, apontando para a maneira como a história da cultura escrita passou pelo estabelecimento e o fortalecimento da imprensa. Vivenciaram, contudo, as dificuldades inerentes tanto à consolidação da imprensa no Paraná

quanto ao desafio de viver dela: as dificuldades de se consolidar um público leitor, de venda dos periódicos, de dar sequência à numeração das publicações que lançavam (MELLO, 2008, p. 146–147).

Na esteira de diversos periódicos da época, alguns de regularidade comprometida, *O Cenaculo* arrogou posição privilegiada sobre os demais, tanto por reunir o principal eixo de autores paranaenses da época, como por sua razoável longevidade, embora tenha sido assolado por contradições oriundas de seu projeto ideológico amplo, praticamente reformando o nada.

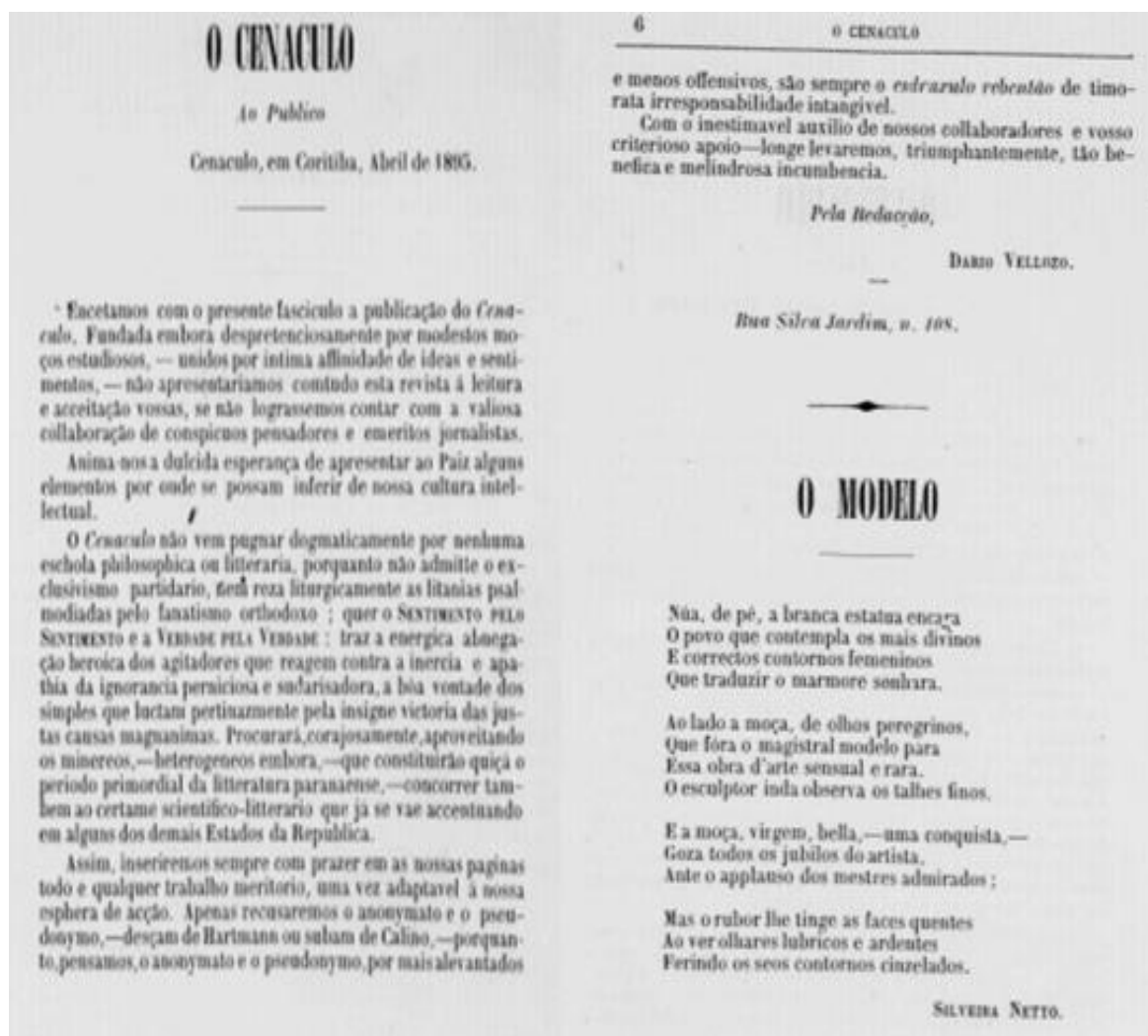
Diante do positivismo dos intelectuais curitibanos frente ao Simbolismo de Mallarmé ou Baudelaire, algumas notas certamente escaparam, fazendo do caminho a seguir um percurso de oscilações, como a natureza humana.

5.1.2 Monsieur: o leitor-ideal

O Cenaculo teve como fundadores os literatos paranaenses Dario Vellozo (1869–1937). Como a maior parte dos autos de fé cultural, a revista curitibana quis arrogar para si o mesmo estatuto da independência editorial do jornalismo.

O Cenaculo não vem pugnar dogmaticamente por nenhuma escola filosófica ou literária, porquanto não admite o exclusivismo partidário, nem reza liturgicamente as litânias salmodiadas pelo fanatismo ortodoxo; [...] traz a abnegação heróica dos agitadores que reagem contra a inércia e a apatia da ignorância perniciosa e sudarisadora, a boa vontade dos simples que lutam pertinazmente pela insigne vitória das justas causas magnânimas (*O CENACULO*, 1895, p. 5).

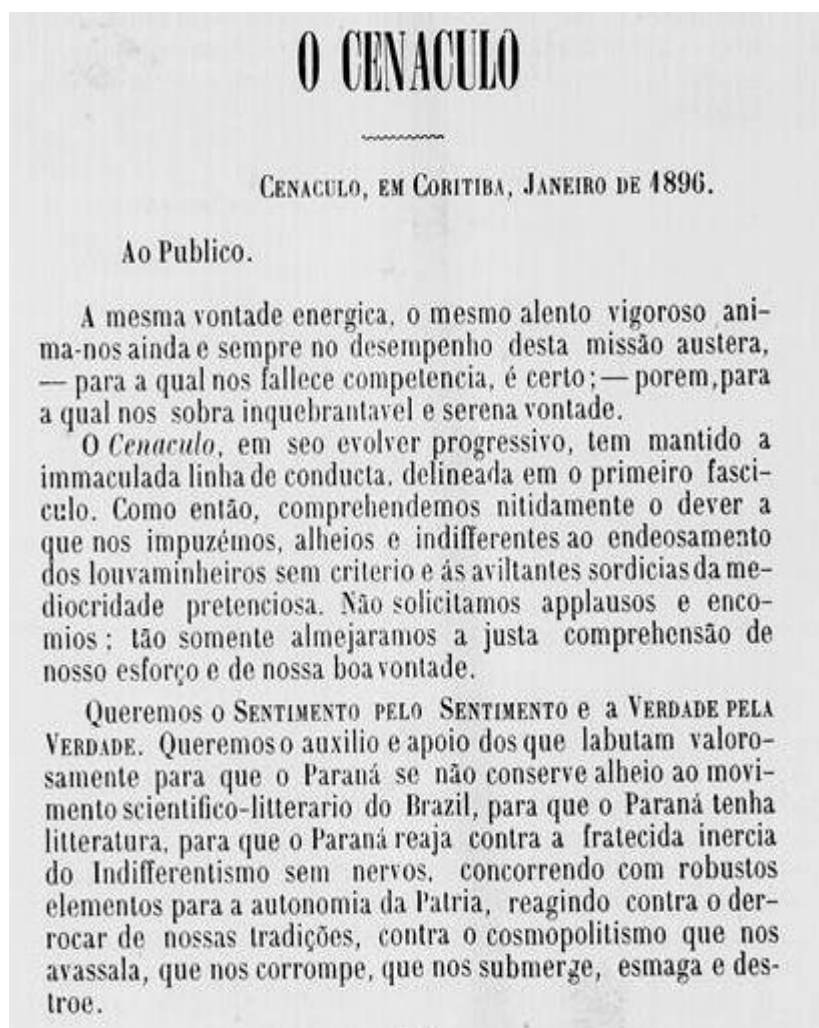
Não quis ser atrelada a uma corrente: quis “o sentimento pelo sentimento, a verdade pela verdade”, como se fosse possível atingir a essência de tais perspectivas. Foi o Positivismo em seu melhor ângulo. De crenças que se fazia a perspectiva de um futuro melhor.

Figura 6: Primeira e segunda página do editorial da primeira edição de *O Cenaculo*

FONTE: Biblioteca Nacional Digital

Encetamos com o presente fascículo a publicação do *Cenaculo*. Fundada embora desprezenciosamente por modestos moços estudiosos, — unidos por intima afinidade de ideias e sentimentos, — não apresentaríamos comtudo esta revista á leitura e acceitação vossas, se não lograssemos contar com a valiosa collaboração de conspícuos pensadores e eméritos jornalistas (*O CENACULO*, 1895, p. 5).

Com quatro tomos e 25 edições (ou fascículos), *O Cenaculo* trouxe três momentos de forte marcação de princípios editoriais. 1896 teve dois tomos, um para cada semestre, com o segundo tomo do ano sem marcação editorial, como se os princípios editoriais estivessem determinados pela passagem de ano.

Figura 7: *O Cenaculo* por Dario Vellozo

Fonte: Biblioteca Nacional Digital

Na edição de janeiro de 1896, Dario Vellozo apresentou o projeto estético do segundo ano de *O Cenaculo* reforçando as diretrizes do primeiro editorial: “Queremos o auxilio e apoio dos que labutam valorosamente para que o Paraná não se conserve alheio ao movimento scientifico-literario do Brazil” (*O CENACULO*, 1896, p. 4).

Queremos o SENTIMENTO PELO SENTIMENTO e a VERDADE PELA VERDADE. Queremos o auxilio e apoio dos que labutam valorosamente para que o Paraná se não conserve alheio ao movimento scientifico-litterario do Brazil, para que o Paraná tenha litteratura, para que o Paraná reaja contra a fratecida inércia do indifferentismo sem nervos, concorrendo com robustos elementos para a autonomia da Patria, reagindo contra o derrocar de nossas tradições, contra o cosmopolitismo que nos

avassala, que nos corrompe, que nos submerge, esmaga e destroe (*O CENACULO*, 1895, p. 5).

O avigoro da busca do “sentimento pelo sentimento e a verdade pela verdade” deu continuidade ao espírito positivista e reforçou o estigma de ser um periódico do Paraná, de não querer ser alheio, aqui, a auspícios cariocas. Queria-se o mundo das ideias na solidez da vida concreta.

O *Cenaculo* bandeirava para uma sociedade mui bem estabelecida, não somente às Belas Letras, o que nos possibilitará delinear com mais clareza qual era o leitor-ideal da publicação: alguém que partilhava do espírito de renovação, alguém letrado, alguém fluente em francês, alguém na direção de querer aprovação de praças maiores, alguém de “boa família”.

“Cada texto apresenta uma proposta que almeja dominar, apagar ou distorcer outras propostas de sentido” (REIS, 1992, p. 70). Somou-se à busca editorial da verdade pela verdade, também, um entendimento implícito do afastamento do Paraná dos grandes círculos culturais do Brasil, a revista como um intermédio entre o pujante e o mísero. A revista precisava ir até leitores de fora do círculo de produção, nem que cada exemplar tivesse que ser levado pessoalmente ao leitor-ideal de fora do Paraná, o que acontecia com frequência, escritores que viajavam como emissários e voltavam com vanguardas.

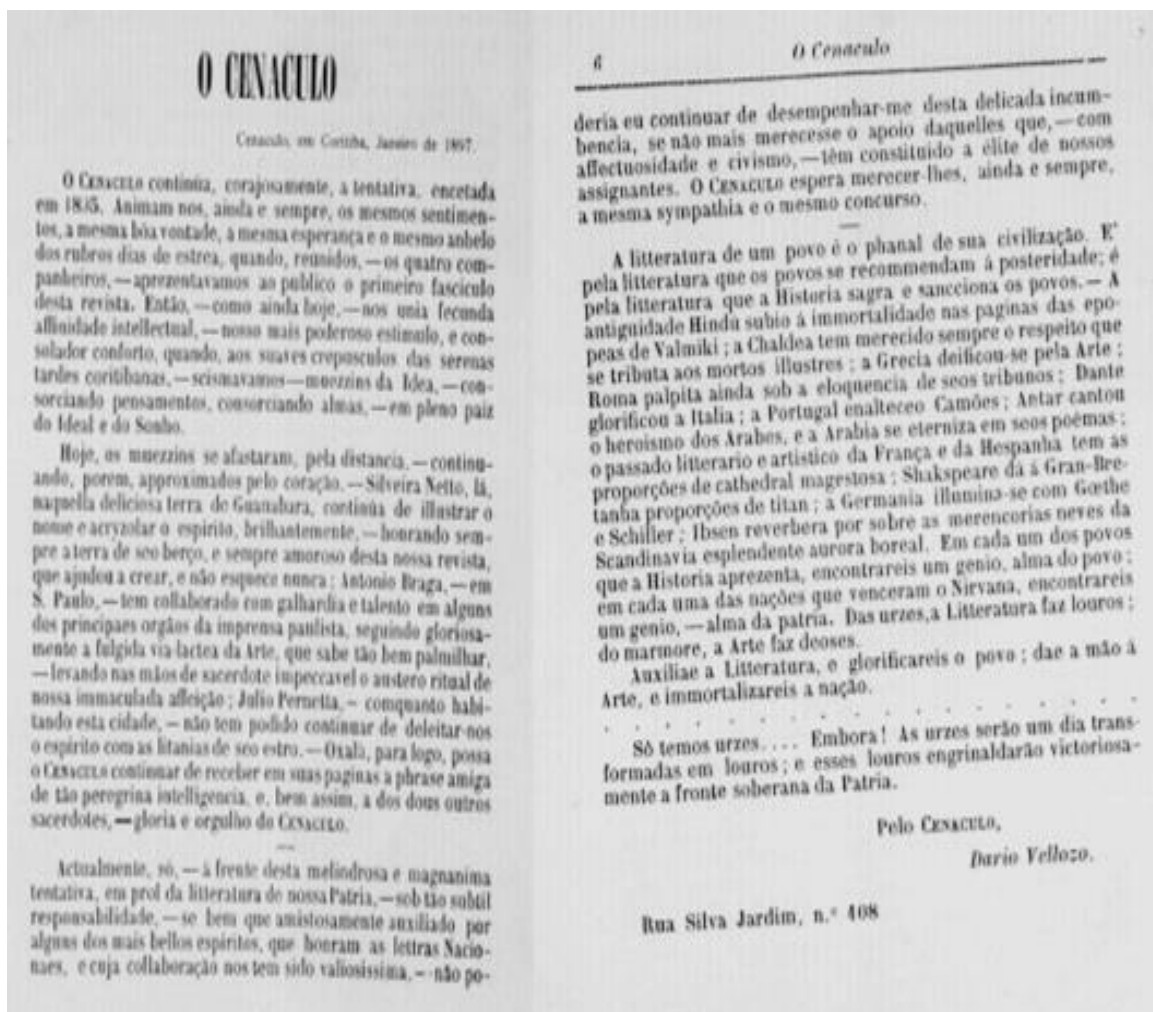
Aqui, no contexto introdutório do periódico, vimos a procura de *O Cenaculo* por se tornar um *insider* do que seria a nova literatura paranaense. “Não pretendemos continuar a literatura indianista, nos moldes vazados por Domingos de Magalhães e José de Alencar; procuraremos interpretar o Índio, elucidá-lo” (*O CENACULO*, 1996, p. 5). Ou seja, *O Cenaculo* reconheceu que não estava a começar do zero a sua

lapada conceitual. Queria ser contra algo, contudo, os referenciais indianistas eram de fora de suas fronteiras. Os modelos externos torturavam o cânone local ausente.

Os três editoriais, com cercanias de prefácio, foram assinados por Dario Vellozo. Na abertura do terceiro ano, percebe-se um desgaste na proposta logo a partir da primeira linha: “*O Cenaculo* continua, corajosamente, a tentativa encetada em 1895” (*O CENACULO*, 1897, p. 5). Continuar, tentar, seguir corajoso: todos elementos de um certo cansaço, de um certo estatuto prestes a se balançar.

Com apenas Vellozo como diretor, foi perceptível a centralização (no que o termo carrega de mais complicado). Para um periódico, a falta de divisão de tarefas, motivada pela saída dos demais editores, cada qual para um novo caminho, gera desgastes em diversas frentes. Um jornal com um único motivador é um jornal que se esgota, que precipita o suspiro final. Um jornal com engrenagem solitária está prestes a ser obituário, se alguém lembrar. Poucos vão ao enterro de um jornal de literatura.

Schadeck relembra que a revista trazia na capa elementos satanistas pintados por Silveira Neto, como a cruz e a caveira, mas não se tratava de um satanismo à Baudelaire. “No satanismo de nossos simbolistas, o diabo é uma figura escarnecedora, servindo para escandalizar os religiosos. Os positivistas não acreditavam no Mal” (SCHADECK, 2016, s/p). O diabo, para os positivistas, era apenas a representação de uma era teológica, já superada. “Baudelaire, pelo contrário, acreditava no diabo” (SCHADECK, 2016, s/p). Os cenaculistas traziam aspectos do Simbolismo, mas já em outra época, sob auspícios de uma nobreza social intermediada por novas correntes filosóficas.

Figura 8: O segundo ano de *O Cenaculo* por Dario Vellozo

Fonte: Biblioteca Nacional Digital

O projeto editorial de *O Cenaculo* transitou entre o novo e o reformador a partir de um modelo dependente do que liam os poucos literatos locais. Buscou-se uma cartografia moral que posicionasse o Paraná na ponta-de-lança do mapa cultural brasileiro. É um falso interesse por integração, são notas clubísticas. Sempre simulando iluminação, o tom era pedagógico, de quem sobe no caixotinho para lecionar aos mortais ao rés-do-chão. “Inseridos, portanto, em um espaço simbólico funcionalmente móvel, os periódicos literários apresentam-se, aporeticamente, como mediadores de conflitos culturais entre o novo e o institucionalizado” (ANTELO, 1997, p. 4).

Todo periódico “é uma voz experiente diante de um público profano” (ANTELO, 1997, p. 4). *O Cenaculo*, em suas escolhas editoriais com anseios de retirar o Paraná de um estado latente de alienação cultural, queria demonstrar ao leitor o que era descartável e o que era *verdadeira literatura*. Periódico de ponta, quer encaminhar, quer conduzir.

Editado por letrados com confortável situação financeira, acreditava que quem viajava teria, a priori, mais capacidade para implantar o novo sacerdócio. Quem vislumbrava o moderno poderia dividir suas lanternas. Assim, a jornada começou e a publicação de diversos textos dos editores-escritores proliferou. Era preciso educar-nos, trazer de outras paragens a instrução que nos faltava. Afinal, de que adiantaria ter acesso às melhores bibliotecas privadas e a ótimas oportunidades de estudo se isso não gerasse capital simbólico depois?

Emular a França não era efeito retórico: muitas crises existenciais de escritores brasileiros do século 19 teriam sido poupadas se o escritor brasileiro tivesse nascido na França. Liam-se os franceses, os mais abastados viajavam para a França, tinham o francês como segunda língua, escritores mudavam seus nomes de batismo para se afrancesarem, havia uma hegemonia cultural. Acordava-se, vestia-se, talhava-se o formato dos calçados e dormia-se como os franceses, até em lugares muito quentes. O literato brasileiro típico da época tinha o seu país e, depois, a França.

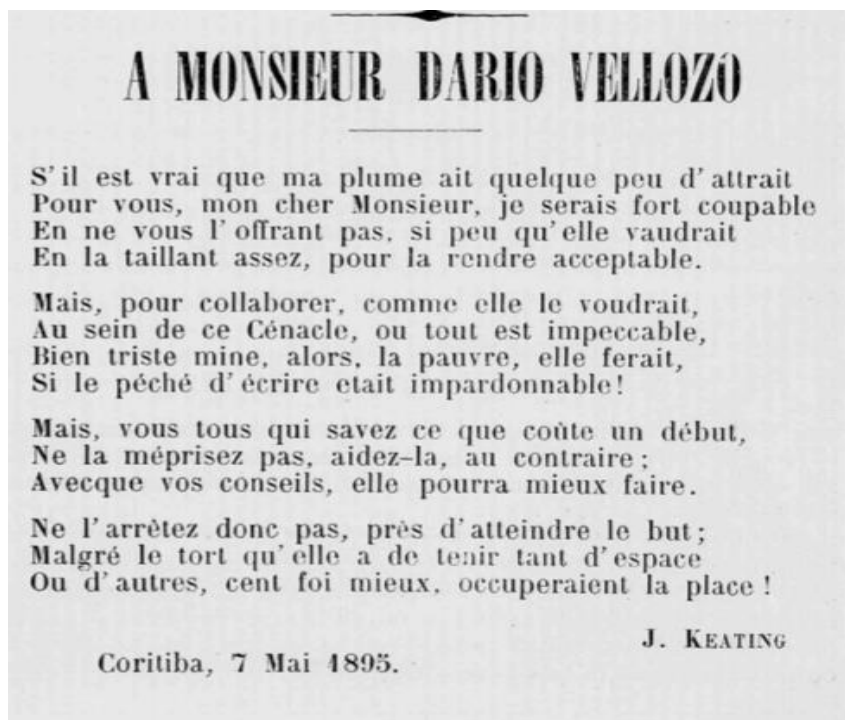
Portanto, não comove observar que *O Cenaculo* publicou poemas completos em francês sem tradução. Afinal, se o leitor-ideal é fluente em francês, pra que traduzir? “O nome-de-jornal é, desta forma, um local de passagem entre o exemplar e o jornal, entre sua leitura privada e sua leitura pública” (MOUILLAUD, 2002, p. 87). Como não existia uma esfera pública consumidora, cabia aos próprios produtores do

periódico serem os leitores-ideais. A casta do periódico enfatizou-nos: queria o entendimento daqueles que dominavam a língua da literatura, Ó estrela de França.

O francesismo exagerado, contudo, ia além da cópia das modas parisienses expostas na Rua do Ouvidor e referia-se, também, à vida rural francesa: um modo de vida caracterizado por uma cultura camponesa rica, menos desequilibrada que a da Itália, menos rústica que a da Espanha e Portugal, mais densa que a da Inglaterra, mais pensante que a da América do Norte. Folhetins, operetas e romances vindos da França difundiam no Império a imagem de um modo de vida rural, conservador e equilibrado, entrelaçado de aldeias e pequenas cidades nas quais o padre e o militar, quando havia casernas, apareciam como personagens de prestígio (ALENCASTRO, 1997, p. 43).

“Tu conheces, leitor, o monstro delicado/— Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!” (BAUDELAIRE, 2012, p. 73). As marcações afrancesadas são tão potentes que *O Cenaculo* publicava poemas inteiros em francês com a naturalidade de um rótulo de vinho, sem a consideração de traduzi-los para um leitor não fluente. Afinal, qual leitor? “Todo leitor acumula um repertório de pré-noções e é munido deste aparato que se acerca de um texto, com o qual seu conjunto de expectativas passará a atritar” (REIS, 1992, p. 65). A expectativa: o leitor-ideal de *O Cenaculo* deveria saber do que se estava *falando*.

Figura 9: J. Keating homenageia “monsieur” Dario Vellozo em *O Cenaculo*



Fonte: Biblioteca Nacional Digital

Kleiman relembra que “O leitor iniciante usa predominantemente o processamento ascendente, ou seja, a decifração da letra ou palavra escrita precede a ativação de conhecimento semântico, ou pragmático, ou enciclopédico” (KLEIMAN, 2002, p. 36). Em busca do leitor proficiente, *O Cenaculo* pedia repertório, uma carteirinha de clube, a utilização de conhecimentos internalizados, uma decodificação natural. O leitor-ideal descendente do periódico apreenderia com facilidade as ideias gerais e principais do texto, realizaria adivinhações: as pistas *estavam ali*.

O Cenaculo entendia que o leitor de seu conteúdo já estava pronto. Como ainda havia a influência carioca nos costumes locais, um periódico cultural do fim do século 19 ainda se via na intermediação entre costumes brasileiros, potencialmente cariocas, e a maneira francesa de enxergar o mundo. “O nosso grau de familiaridade com uma palavra dependerá da freqüência e intimidade de nossa convivência com ela” (KLEIMAN, 2002, p. 71). Portanto, é da intimidade com a França que nascem

nostros anseios literários em forma de periódicos. É da vontade de ser reconhecido pela grande praça carioca que se materializam jornais dos literatos curitibanos.

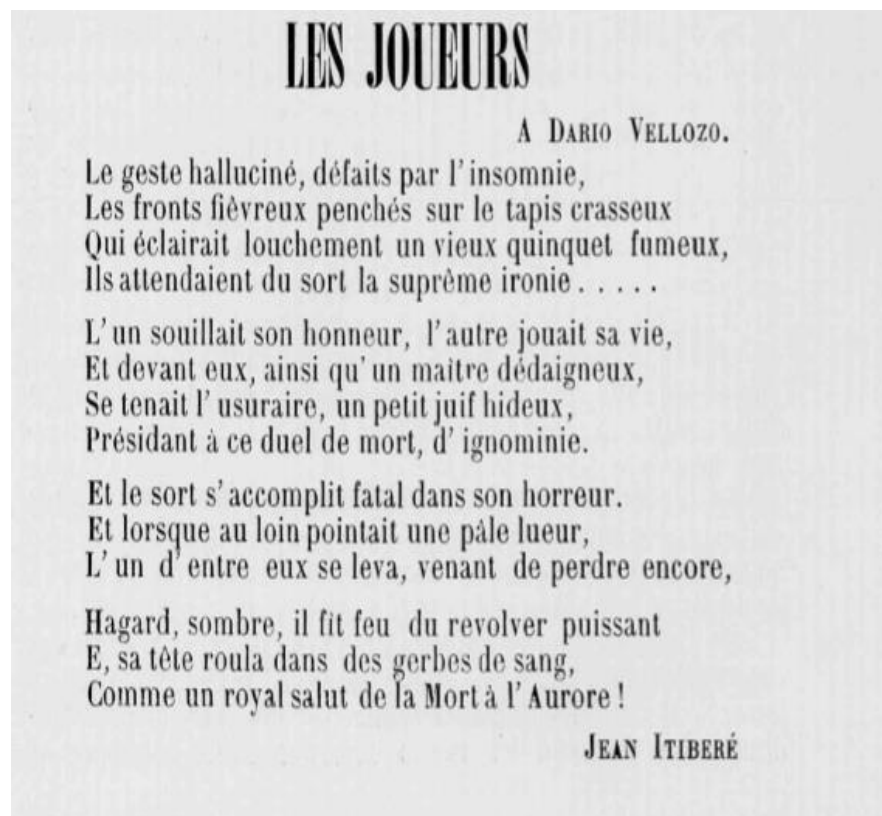
Alencastro enfatiza que é no Rio de Janeiro que se desenrola o “paradoxo fundador” da história nacional brasileira. Ao ser transferida de Portugal, a família real buscou organizar a nova sede e soerguer “um império que pretendia representar a continuidade das monarquias e da cultura europeia na América, dominada pelas repúblicas, a corte do Rio de Janeiro apresentava-se como o polo civilizador da nação” (ALENCASTRO, 1997, p. 10).

A forma como tais influências chegam em praças menores, como Curitiba, chega a soar como pastiche, como viola quebrada. A ideia de familiaridade advém de padrões distantes, de uma vida cultural intensa e não condizente com a lógica local. Quem não fosse capaz de ler em francês obviamente não teria refinamento intelectual suficiente para adentrar o mundo da literatura apresentado pelo periódico paranaense. O *Cenaculo* não queria esse leitor inculto, que não compreendesse suas ambições editoriais, suas trocas de gentilezas em epígrafes e dedicatórias.

O leitor-ideal de Iser grita nas páginas de *O Cenaculo*. O teórico alemão relembra que, para o jogo começar, o jogador precisa ter consciência do jogo a ser jogado: “o leitor se aproxima mais do jogo do texto quanto mais se amplia a consciência de ser jogado pelo texto” (ISER, 1996, p. 330).

O jogador de primeiro nível de Iser em *O Cenaculo* foram os próprios editores, o quarteto que sentou para escolher quem entra e quem sai, e também foram os jogadores de sentido em potencial. Não há como desconsiderar as instâncias de recepção em um Paraná tão iletrado. Almejava-se, também, integrar o cânone cultural ou, no mínimo, o cânone cultural da vanguarda, ser jornal de moços, mesmo que, para chegar a isso, o novo tivesse que se institucionalizar, também virar cânone e alvo.

Figura 10: Jean Itiberé dedica poema em francês para Dario Vellozo em *O Cenaculo*



Fonte: Biblioteca Nacional Digital

Kleiman divide as estratégias do leitor em duas categorias: cognitivas e metacognitivas. “As estratégias metacognitivas seriam aquelas operações (não regras), realizadas com algum objetivo em mente, sobre as quais temos controle consciente, no sentido de sermos capazes de dizer e explicar a nossa ação” (KLEIMAN, 2002, p. 50). Não dá para acreditar que os editores de *O Cenaculo* não sabiam o Paraná mental excludente em que estavam inseridos. A França é modelo, juiz e carrasco. Curitiba é apenas uma jovem capital sem o horizonte do mar. Para quem está dentro do circuito, o que está fora não tem rosto. E Lupicínio Rodrigues tinha razão ao apontar a falta de experiência dos “moços”: “Se eles julgam que há um lindo futuro/Eu também tive nos meus belos dias/Essa mania e muito me custou” (RODRIGUES, 1946, s/p.)

“As estratégias cognitivas da leitura seriam aquelas operações inconscientes do leitor, no sentido de não ter chegado ainda ao nível consciente, que ele realiza para atingir algum objetivo de leitura” (KLEIMAN, 2002, p. 50). Ao mesmo tempo, um jornal de clube, com seus cenaculistas lendo e repercutindo leituras várias, é um jornal que já opera com certas determinações anteriores.

Como enfatizou Groth ao longo da presente pesquisa, ao determinar que um jornal começa na ideia, os textos de um jornal editado por quatro escritores são textos discutidos a priori, possivelmente esgotados em conteúdo antes mesmo de publicados. A publicação é apenas uma manifestação da ideia, uma materialização do gosto, uma convicção de papel.

Os procedimentos cognitivos são também chamados por Kleiman de “automatismos da leitura” (KLEIMAN, 2002, p. 50) e realizados estrategicamente e não através de regras. Um jornal como *O Cenaculo* não opera na modelagem de estratégias metacognitivas e deixa o leitor não capacitado com a língua francesa, por exemplo, ciente de um problema de compreensão, afinal, “Quanto mais o leitor souber sobre o assunto, mais seguras serão suas predições” (KLEIMAN, 2002, p. 56).

“A concepção do leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor” (ISER, 1996, p. 73). E não existiam muitos receptores. Não há um indicativo exato da tiragem de *O Cenaculo*, mas um depoimento de Nestor Victor, quando trabalhou no Diário do Paraná, dá uma noção do tamanho do “mercado” de leitura de impressos no Paraná da década de 90 do século 19.

Quando, já em 1890, dirigi uma folha diária naquela cidade [Curitiba], folha que se podia dizer então bastante lida, nossa tiragem ainda não excedia de 400 exemplares. Desconhecia-se a venda avulsa de jornais na cidade; estes eram exclusivamente distribuídos entre seus assinantes (VICTOR citado em MELLO, 2008, p. 176).

Uma prática comum da época era o envio de exemplar de cortesia à casa do possível assinante. Caso o exemplar não fosse devolvido ao remetente, geralmente a redação do periódico, o destinatário era considerado um novo assinante. Algumas instituições culturais recebiam gratuitamente exemplares para consulta e disseminação de ideias. Pouco público, muitos saraus e chás. *O Cenaculo*: um terno e gravata na noite insuportavelmente calma de um pequeno clube literário curitibano frequentado por ricos.

5.1.3 Sem anúncios, quase sem assinaturas: o espaço literário

Ao longo de 25 edições, *O Cenaculo* não publicou sequer um anúncio e flertou timidamente com um plano de assinaturas. E quem pagava a conta? Sabemos que os cenaculistas não eram exatamente “pobres camponeses”. Abaixo, logo na segunda edição, Rocha Pombo exalta a falta de sabedoria daqueles que não sabem “conformar-se com a sua condição de pobres” (POMBO citado em *O CENACULO*, 1895, p. 33):

Figura 11: Rocha Pombo em *O Cenaculo*

O que faz mal a grande parte dos homens, já se disse, não é a pobreza, nem mesmo a miséria : é antes o não saberem elles conformar-se com a sua condição de pobres. Que ha de mais desejavel, mais grato e edificante na vida que o prazer espiri-
tual ? E esse está ao alcance de todos. E' engano, e engano do-
lorosissimo para tantos suppôr que a posse de riquezas venha
dar-nos aquillo que não temos na nossa alma. A propria gloria,
como é entendida em muitos casos, deslumbra somente aquel-
les de quem foge...

Isto quer dizer que nem os brilhos do ouro, nem a mages-
tade dos thronos, nem a admiração do mundo podem fazer de
Rottschild, de Alexandre da Russia ou de Victor Hugo uma alma
que seja mais *feliz* que a do humilde camponio que vive do seo
labor na doce calma dos lares abençoados.

Fonte: *O Cenaculo*, 1895

Mas ora... não estamos a tratar de anacronismos quando observamos a idealização romântica da pobreza, principalmente por parte de quem não é pobre. Rocha Pombo refletiu com ampla fidelidade o espírito de eleitos da literatura paranaense de sua época. Pombo passava fome? Pombo era miserável? Pombo era marginalizado por sua condição original? Pombo foi esquecido? As respostas não demandam muita sabedoria. Estar na linha de frente dos bens culturais, em um Paraná mental mais isolado do que agregado, era um privilégio reservado para poucos. Por isso ser intelectual: para defender o não intelectual de si mesmo.

Seria Pombo era um homem de seu tempo? Também não, já que, em seu tempo, existiam amplas discussões sobre direitos civis, incluindo o direito à alfabetização e à presença da mulher nos espaços sociais. Pombo era homem de um tempo que perdura: ser literato como qualidade de caráter judicativo, que legitima o julgamento a partir de si, costurando alianças entre eleitos enquanto as esposas ficam em casa. A diversidade é pouca. Excetuando Regina Benitez, em um curto e pouco lisonjeiro período à frente da *Nicolau*, não veremos mulheres editoras na presente marcha, nem nos periódicos contemporâneos aqui citados.

O “humilde camponio” que Pombo retratou como ideal de sabedoria a ser alcançado é um contraponto evidente entre os beletristas (ele e sua turma) e os *outsiders*, no caso, praticamente toda a população brasileira *malnascida* ou os imigrantes. “As revistas foram o principal meio de circulação da nova dicção, do ideário, enfim, da produção dos simbolistas locais” (CAROLLO citado em *CÂNDIDO*, 2016, p. 24). No caso de *O Cenáculo*, a dicção era de um periódico com disposição a encabeçar os principais debates da elite de seu tempo, uma dicção *mui* elaborada.

O Cenáculo [sic] foi mais do que uma revista. Nas reuniões no “Karoim”, de Dario Vellozo, ou na biblioteca do Club Curitibano, contrariamente ao que se imagina, o debate era a defesa dos índios, do anticlericalismo e da maçonaria, portanto a

proposta de novos rumos para a literatura. O interesse pelo simbolismo só irá eclodir em revistas menores e em o *Club Curitibano* [sic] (CAROLLO citado em *CÂNDIDO*, 2016, p. 24).

Importante observar três pontas de uma mesma lógica: ao mesmo tempo em que a revista reuniu os principais nomes da vida pública paranaense (quase todos nomes futuros de rua), não vendia “assignaturas” até o quarto tomo. O exemplar avulso custava quatro mil réis e podia ser adquirido com seus diretores. Não houve sequer um anúncio em todo o periódico. “O diálogo do leitor com a obra consiste cada vez mais em ‘elevar’ à verdade, transformar numa linguagem corrente, em fórmulas eficazes em valores” (BLANCHOT, 1987, p. 230).

A verdade de *O Cenaculo* ainda era para poucos e não se pretendia, de fato, para muitos. Antelo reforça que o espírito das publicações republicanas do fim do século 19, entre o novo e o institucional, tornava os periodistas uma espécie de arautos da transcendência pela arte. Então, “como a função ética ainda domina o julgamento artístico, nessas revistas literárias firma-se de modo pertinaz um sujeito universal de enunciação: o intelectual pedagogo que não só não desdenha mas até consolida sua aura de herói cultural” (ANTELO, 1997, p. 5).

Se “A crítica literária não é mais do que um conjunto de métodos e técnicas para o estudo e a interpretação do fenômeno literário” (COUTINHO, 1980, p. 49), um jornal de literatura, em seu processo seletivo, não é mais do que um conjunto de afetos travestidos de métodos e técnicas. O intelectual pedagogo quer provar sua missão e o periódico de literatura surge, então, como o professor que escreve poesia no quadro antes de fazer a chamada.

Afora o espírito missionário, dificilmente um periódico consegue esconder as questões de infraestrutura. Ciente do risco de desaparecimento, a redação de *O*

Cenaculo, na reta final de sua eucaristia, até buscou evidenciar o departamento de assinaturas ao mesmo tempo em que recuava.

A Redacção compromette-se a não suspender a publicação do CENACULO sem deixar completo o tomo encetado. Em caso de força maior, além da bôa vontade da Redacção, será restituída' aos Srs. Assignantes, pelo Thezoureiro do Cenaculo, a importancia dos fasciculos não publicados. O Cenaculo aceita assignaturas relativas apenas a um semestre (*O CENACULO*, 1897, p. 33).

O novo plano de assinatura permitia a aquisição dos exemplares do semestre mesmo quando a assinatura começasse ao fim do tomo. Ou seja, era uma assinatura com cautela: se o tomo do semestre seguinte não viesse à tona, não haveria a necessidade de promover a restituição aos assinantes. Coincidiu de ter sido a época de maior afogamento editorial de Vellozo? A 25.^a edição terminou com a ênfase do plano de assinaturas, mas os esforços não serão recompensados: não existiu um quinto tomo.

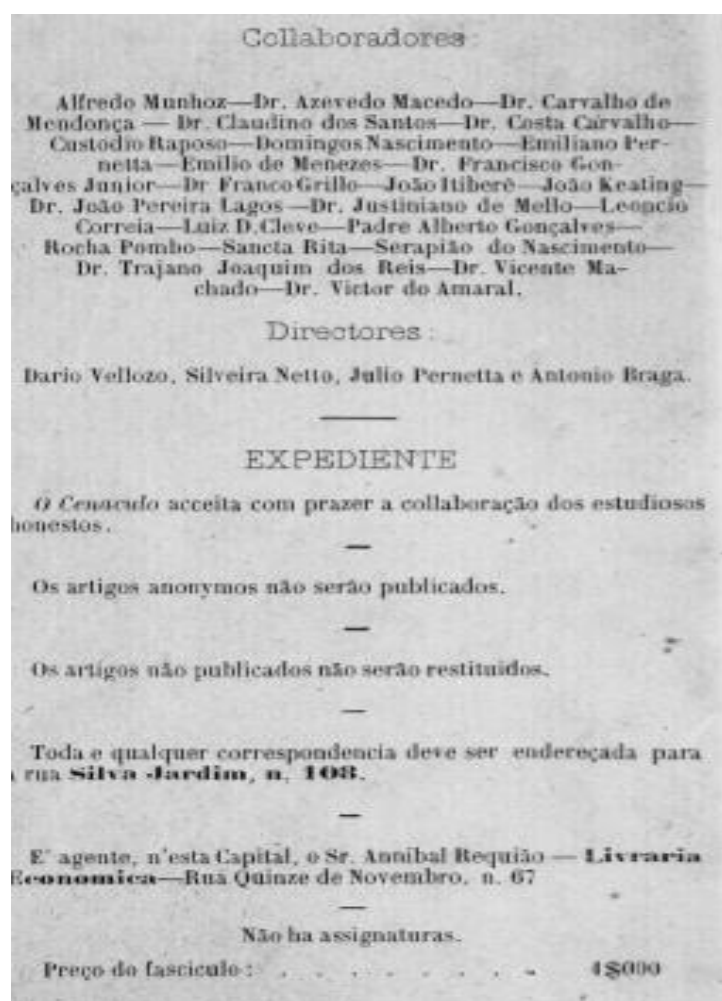
Em *O Cenaculo*, o diálogo foi restrito à escala do querer-letrar e ao propósito de ser um porta-voz da pequena elite da época. Quem lia? Potencialmente, quem escrevia: “a comunicação da obra não está no fato de que ela tornou-se comunicável, pela leitura, a um leitor. A própria obra é comunicação, intimidade em luta entre a exigência de ler e a exigência de escrever” (BLANCHOT, 1987, p. 198). Mas como comunicar sem receptores?

O Cenaculo existiu como projeto editorial de novo já à beira de ser velho, a pregação da não-alienação tinha, como plateia, os convertidos. A entrada que fazemos hoje, em 2020, transforma o periódico apenas no que ele contém, não no seu plano de intenções. Então, quem estabelece a intenção é o leitor, independente das ambições editoriais ou financeiras? As intencionalidades dos cenaculistas transformam o jornal em um modelo de ambições estéreis.

As tiragens eram irrisórias e, considerando o grande número de iletrados — não só em nossa província —, deduz-se que os leitores de qualquer literatura tenham sido parte de uma elite. A vinculação dessa primeira produção ao ambiente dos periódicos faz crer que os leitores-alvo de quem escrevia literatura fossem uma pequena casta de informados, presumivelmente ligados ao grupo de melhor poder aquisitivo ou político (FRANZ citado em *CÂNDIDO*, 2016, p. 21).

Se “A obra extrai luz do obscuro” (BLANCHOT, 1987, p. 239), a revista capitaneada por Vellozo lançou luz a um certo Paraná mental em busca de modelos. E o modelo é de cima para baixo. Lá, da torre de marfim, se pode conjurar ambições estéticas em vez da vida mundana-econômica. O céu como o velho cronotopo do infinito, o chão de pisar.

Figura 12: Contracapa de *O Cenaculo* da segunda edição em 1895



Fonte: Biblioteca Nacional Digital

Naturalmente, é um risco comparar a mecânica de negócios de um periódico de idos dos anos 90 do século 19 com um jornal inserido na lógica contemporânea de financiamento. Todavia, já era comum, no Brasil, jornais sobreviverem de assinaturas e de anunciantes. Não cogitar tais caminhos de financiamento (ou apenas na reta final do projeto editorial) também é um modo que *O Cenaculo* teve para dizer que não precisava desse tipo de aporte. O céu e a terra no seu giro: constantes.

5.1.4 A forja do cânone

“Não vi nada grande na vida senão a crueldade e a tolice” (LÉAUTAUD, 1985 p. 418). Mais do que imprimir páginas de literatura e discutir ideais indigenistas, passadistas ou anticlericais, *O Cenaculo* fez o que todo periódico de literatura faz até hoje: a forja de um cânone em benefício próprio.

Figura 13: Leoncio Correa escreve sobre Emiliano Pernetta em *O Cenaculo*



Fonte: Biblioteca Nacional Digital

Reis alega não ser possível ler um texto de modo a-histórico, apenas como um conjunto de caracteres ligados uns aos outros. O texto, como lugar de interseção de uma complexa teia de códigos culturais, de convenções e de outros textos, vaza socialmente, se alimenta do que é social para performar no social.

O texto quer titulação. “O espaço da leitura é a cultura, entendida esta como conjunto de textos — contexto — de diversa natureza, como dimensão simbólica que superpomos à realidade e que funciona como mediação nas nossas interações com o real” (REIS, 1992, p. 68).

O contexto aqui é a literatura paranaense de fim da década de 90 do século 19. A escala se apresenta da origem até a intenção. Estávamos em um pedaço de terra que mal completava 40 anos de existência. Todos estavam na função de vir-a-ser, em busca das páginas de introdução para um livro ideal. E isso de forjar o cânone para preencher o livro sacro, *O Cenaculo* fez bem. Publicou textos regulares dos editores, dos amigos dos editores, dos amigos dos amigos dos editores, trouxe de fora alguns autores para mostrar aos que estão dentro o potencial seletivo do projeto editorial.

Victor do Amaral, Leoncio Correia e Jean Itiberé apareciam quase naturalmente. Dario Vellozo perfilou Correia, espécie de colunista do periódico. E quem era Leoncio Correia? Era sobrinho de Ildefonso de Camargo Correia, o Barão de Serro Azul, que o patrocinou em diversas empreitadas editoriais. Em uma das tantas contrapartidas, escreveu a biografia do maior produtor de erva-mate do Paraná, em 1942. O jogo de circulação de poder se mostrava translúcido.

Os editores faziam comentários sobre seus próprios trabalhos. Vellozo não se arrogava do prazer de publicar textos que eram dedicados a ele mesmo. Afinal,

qual o benefício de administrar um negócio que não tem nenhum potencial de vestir camisa senão locupletar-se?

Tivemos, em *O Cenaculo*, a peculiar “Galeria Paranaense”, espaço que o periódico dava para contar quem eram as pessoas de vulto em um incipiente Paraná. O espaço retomou uma tradição iniciada com a “Galeria Paranaense” do periódico *A Vida Litteraria*, editado por Jayme Ballão na década de 80 do século 19. O próprio termo galeria desperta alguma animosidade. Muito ligada à ideia arquitetônica de espaço largo e comprido, foi assimilado pelo mundo artístico como o espaço de apreciação de objetos artísticos.

Então, ao batizar alguns como dignos de estar em uma galeria, *O Cenaculo* almejou nos convencer de que, diferentemente de uns, aqueles ali serão apreciados, sobreviverão ao tempo, notáveis porque um jornal de literatura notou. Foi um passo pioneiro na direção da criação de um imaginário. Ao estabelecer cânones, criaram-se os mecanismos de endosso.

Mais: “Lemos sempre por transparência, pois lemos outros textos num texto. O espaço da leitura é a cultura, entendida esta como conjunto de textos — contexto” (REIS, 1992, p. 68). Inserido no arcabouço de seu tempo e com ambições de permanência, o periódico almejou diferenciar-se de outros nomes-de-jornal pela construção de um novo-nosso. “Toda interpretação é feita a partir de uma dada posição social, de classe, institucional. É muito difícil que um saber esteja desvinculado do poder”. Dadas as circunstâncias, fazer circular um jornal de literatura e de ideias é demarcar um território de influência.

Schadeck reforça que existiria, nos periódicos de literatura do Paraná, desde esse surto publicacional do fim do século 19 até os dias atuais, um temperamento

comum. São *publishers* lutando para integrar o *status quo* e, ao ocupar nova posição, determinar as regras do jogo.

A poesia curitibana é um jardim suspenso no abismo. Embora as gerações se revezem em seu tempo de cultivo, a repetição dos erros é fatídica. Os poetas curitibanos formam grupos; criam revistas efêmeras; inventam a realidade por meio do idealismo ou da ideologia; são bajuladores e ressentidos, apresentando um enorme fascínio pelo poder, com estreita relação com políticas totalitárias, populistas e ditatoriais (SCHADECK, 2016, s/p).

Inventariar a presença da literatura paranaense nas páginas de um periódico como *O Cenaculo* é também uma forma de percepção dos diálogos entre o hiperlocal, o local e o universal, além de observação privilegiada dos coeficientes de tensões do meio literário e de critérios de seleção da redação. Os fatores historiográficos também devem ser considerados. Estamos diante de um periódico com a pretensão de ser a boa literatura de seu tempo — ambição e conflito.

O Cenaculo não tinha uma intermediação com o leitorado da forma como concebemos hoje. Em cada fascículo, o periódico trazia uma editoria chamada “Respigas”. Era um misto de sessão de recebidos com avisos de chegada de novos jornais e revistas, além de pequenas notas de lançamentos de livros.

O Cenaculo aproveitava o espaço para defender um tipo de confraternização com outros periódicos *amigos*, comportamento muito usual entre os nativos de tal forma de existência. Ser citado por um jornal de São Paulo ou do Rio de Janeiro era motivo para reproduzir a citação. Citam-nos, logo existimos. Era uma outra forma de ambicionar ser o mediador do cânone, no mesmo espírito de clube literário fechado.

Figura 14: Coluna Respigas de *O Cenaculo*

RESPIGAS

Recebemos durante o anno vigente as seguintes revistas e folhas litterariase noticiosas, cuja visita penhoradissimos agradecemos.

Eis como algumas dellas nos têm recebido :

Da «Folha da Tarde», importante organ da imprensa Rio-Grandense, extrahimos, de uma chronica de Lucio Mendes :

«O Cenaculo» é uma ousadia litteraria, é uma nota rubra de protesto contra a indiferença parva d'essa gentalha pesada e inessivel á picada da Arte. Portanto só pode esperar a admiração e o apoio d'aquelles que sentem vibrar as cordas mais intimas ás scintillantes manifestações do Bello.

Creio que Coritiba ha de dar-lhe boas gottas de sangue, se dinheiro é sangue, para encher as veias d' «O Cenaculo», n'uma plethora de vida, opulenta, util, elegante, fina e longa, como promette ser.

Agora, só tenho a exprimir a satisfação que me produzio essa grande tentativa, pelo desejo de que toda a gente lesse «O Cenaculo».

Muito teriam a lucrar, principalmente n'um ponto — a educação da mulher.

D' «O Guayra», adiantado periodico que se publica em Guarapuava, sob a redacção do Sr. Luiz D. Cleve :

De Coritiba fomos obsequiados com o primeiro fasciculo d' «O Cenaculo» publicação encetada por alguns moços estudiosos e de reconhecido talento : Dario Vellozo, Julio Pernetta, Silveira Netto e Antonio Braga, já assaz recommendados na republica das lettras pelas suas producções litterarias. Traz algumas poesias ; o retrato, acompanhado pela biographia, do benemerito e sympathico cidadão Cyro Velloso ; e ali tambem topamos com um nosso velho conhecido, o primoroso escriptor Justiniano de Mello que honra as lettras paranaenses. Aos distinctos moços, glorias futuras desta terra, pedimos venia para repetir o que dissemos, por occasião de receber o grão de bacharel, ao telentoso moço paranaense, Sebastião Paraná, em Dezembro de 1893... Pela nossa parte temos fé robusta nesta joven phalange que, á frente desta população tão ordeira, tão docil, e de costumes exemplares, conseguirá abrir a vereda que conduz ao bello ideal do povo : a luz e a liberdade.

Fonte: Biblioteca Nacional Digital

Também apareciam menções de outros jornais paranaenses, como *O Guayra*, de Guarapuava. Se a revista não se abria para as cartas de leitores, isso não representou a ausência definitiva de diálogo.

Depois: afirmar que uma obra de arte nega o diálogo porque ela não é aberta, estruturalmente, à participação do outro é compreender mal tudo o que está em jogo num mesmo processo. Toda obra de arte só passa a existir, enquanto sentido (que

é para onde ela se dirige), no momento em que é atualizada pelo outro (BOSCO, 2019, p. 39).

O jogo que o periódico jogou foi evidente: o Outro que nos vê é aquele que nos influencia. Não há um “leitor comum” na proposição mais genérica do termo. O leitor que repercutia *O Cenaculo* era um leitor “qualificado”, com credencial de nobreza intelectual, o que, geralmente, significava nobreza econômica.

Por qualificado podemos entender o leitor-escritor, o jornalista, o editor ou o próprio nome-de-jornal, alguém ou uma instituição que compartilhava de seu capital simbólico adquirido para promover o periódico. O capital simbólico é o que conta: entrar em uma comunidade e ser reconhecido por ela, uma estratégia que a *Joaquim* adotou também, mais de 50 anos depois: “talvez seja preciso lembrar: a leitura é uma felicidade que exige mais inocência e liberdade do que consideração” (BLANCHOT, 2005, p. 129). Pouca felicidade maior poderia ser sentida pelos quatro editores de *O Cenaculo* do que ter o projeto de renovação acolhido pelas praças maiores.

Antelo situa *O Cenaculo* no programa das revistas eufóricas, ícones de uma nova vida burguesa no Brasil, misturando diversas correntes literárias, fazendo da tentativa de universalidade um ponto de partida para o hiperlocal.

São revistas que praticam, em suma, uma literatura feliz porque, fundamentalmente, regionalizam as esferas (o nacional em detrimento do global, o doméstico em benefício do público). Numa aposta programaticamente simbolista, temos porém revistas mais efêmeras e sintomaticamente distantes dos centros urbanos: *Cenáculo* [sic] (1895), *Galáxia* (1897) e *Pallium* [sic] (1900), as três de Curitiba (ANTELO, 1997, p. 6).

Assim, vimos em *O Cenaculo* um despertar para um Paraná em expansão, movimentando peças de um jogo muito mais antigo: a manutenção de espaços. Mesmo que os padrões estéticos viessem da torre de marfim, foram as incipientes

proposições do periódico capitaneado por Vellozo que abriram o caminho para novas publicações e uma discussão sobre o que é ser paranaense.

5.1.5 Coda

O *Cenaculo* durou três anos. Com a sede localizada na Avenida Silva Jardim, número 107, Centro de Curitiba, os cenaculistas se comportavam como uma irmandade, abrindo novos espaços e ambicionando preencher outros da esfera pública. Afinal, as famílias são históricas e se parecem.

A publicação é uma síntese de um tempo de fermentação de escolas, grupos de estudo, livrarias e tipografias, diversos espaços que começavam a dar inédito protagonismo ao fazer literário e à materialidade da palavra. A literatura como missão.

Ao longo de sua trajetória, a revista ofereceu pistas para uma identidade local com anseios de dominação política. “A carreira pública era a grande realização para as primeiras gerações de homens da Província. Sentiam-se com a responsabilidade de construir o Paraná, de fazê-lo forte e soberano” (MELLO, 2008, p. 46). O que Mello chamará, a partir deste contexto, de “sentimento”, podemos chamar de preenchimento bruto de locais de fala.

[...] mesmo aqueles que se dedicaram às letras não perdem de seus horizontes um sentido de responsabilidade, de dever em relação ao Paraná. Acreditavam que as suas atividades intelectuais tinham um compromisso e uma função insubstituível na construção da (o) Província/Estado (MELLO, 2008, p. 46).

É nítido o desconforto de ser pertencente a um Paraná ainda sem corpus cultural ou tradição definida. Procurou-se um rosto estético com pente sociológico. Por ora, foi na França que se desejaram as joias (ou as bijuterias). O espelho mais próximo era o Rio de Janeiro. A publicação fez diversas homenagens e dedicatórias a escritores de fora do Paraná, em sinal inequívoco de busca por abrangência.

Os escritores produziam um tipo de representação de identidade ao pertencerem a um grupo. Tentavam estabelecer um certo dado de modernidade, moldaram instituições de legitimação no campo literário. Buscavam-se os mitos coletivos. Oriundos de uma elite econômica e letrada, tinham ideias um tanto arejadas, *pero no mucho*. Discutia-se o indígena sem o indígena, por exemplo. Oliveira (2000) denomina o fenômeno de metamorfose burguesa: “A classe dominante [do Paraná] engajou-se na luta abolicionista” (OLIVEIRA, 2000, p. 49), por exemplo, para defender posição, não por fatores humanitários.

A publicação não foi simbolista na medida que entendemos a definição de uma corrente, publicizada em manifestos, editoriais ou opiniões internas que pudessem reforçar o nome-de-jornal. *O Cenaculo* não se *afirmou* simbolista em nenhuma edição. O que vimos é uma espécie de gestação do Simbolismo, com elementos que ficaram mais evidentes em outras publicações, principalmente após os anos 1900. Podemos inferir que a revista tinha indícios simbolistas, tendências, sinais.

Após 25 edições, *O Cenaculo* acabou e os integrantes do que podemos chamar de primeira geração de intelectuais curitibanos se espalharam por outros periódicos e fundaram outros jornais, sem necessariamente a ocorrência de um rompimento ideológico. Na época (ou em qualquer outra), periódico descontinuado não era exatamente um marco traumático. Simplesmente se acabava, assim como a força do sol em recorrentes dias nublados da capital paranaense. Com a precariedade do mercado livreiro, sempre foi mais fácil imprimir ideias no papel das rotativas. Antologizar textos soltos como saída para a limitação da escala. Mesmo que fosse mais barato, jornais são mais ágeis do que livros e permitem experiências de produção sem a pressão que o livro gera pelo caráter individualizante de quem o assina.

São manifestas as causas do fim do periódico. A desarticulação do núcleo editorial sobrecarregou Vellozo. Silveira Netto foi transferido para o Rio de Janeiro, Antônio Braga mudou-se para São Paulo em virtude de sua vida acadêmica e Julio Pernetta estava residindo em Antonina. Restava apenas Vellozo na capital. Um jornal pode ser feito com apenas um idealista, mas cada edição é um indício do fim.

O Cenaculo encerrou suas atividades ao final de 1897, deixando como legado uma tentativa de renovação, mas sem maiores contribuições de originalidade. “O mais lírico dos poetas românticos é tributário das escritas, das ideias, das representações, das formas de seu tempo e da tradição” (BOSCO, 2019, p. 24). Modelos gastos antes mesmo de serem largamente usados.

Como ser hoje era ser pertencente, *O Cenaculo* pretendeu as melhores ideias de seu tempo. “O mais revolucionário dos poetas modernistas idem, mesmo recusando a tradição. Não haveria Picasso sem Cézanne” (BOSCO, 2019, p. 24). O saldo cognitivo foi peculiar e, por pretensão e execução, é, sem dúvida, o periódico mais importante do Paraná até então, mesmo o seu formato podendo ser considerado monótono para o leitor dos dias atuais.

Mello relaciona a efemeridade das publicações com a lógica do mercado editorial das décadas finais do século 19. Pouquíssimos periódicos chegavam a um ano de circulação. A vendagem, sem público leitor e comprador, era, portanto, um problema. “Na virada do século, menos de 20% da população curitibana era alfabetizada” (PEREIRA, 2002, p. 59). O quarteto de *O Cenaculo* e seu principal grupo de colaboradores parecia saber disso, já que as tentativas de circulação financeiras foram bem modestas, para não dizer secundárias.

“O que é um livro que não se lê? Algo que ainda não está escrito” (BLANCHOT, 1980, p. 193): o mesmo pode ser entendido para um periódico de

literatura. O que é o “Mal dos sete números”, apontado por Bilac, diante da não-leitura de um número sequer? “Com exceção de Rocha Pombo, autor, entre outros, do romance *No hospício* (1905), quase nenhum deixou livro que se pudesse estudar. São autores que publicaram em revistas” (FRANZ citado em *CÂNDIDO*, 2016, p. 27). Publicar era caro, difícil. E foi de Pombo que partiu, na presente pesquisa, o singelo culto à pobreza.

Observamos, na presente análise de *O Cenaculo*, que o leitor-ideal da publicação teria que ser capacitado para entender o jogo de influências, saber fluentemente outras línguas, participar das discussões sociais de seu tempo. Teria que estar preparado para decodificar rapidamente os propósitos.

Enquanto nome-de-jornal, a revista dependia muito do capital simbólico emprestado de seus editores e almejava parecer-se com a aura do livro, antologizar-se para permanecer. Em suas membranas, o espaço literário surgiu como um lugar de reiteração de uma pequena cúpula com ambições de ultrapassar a província, mesmo que, necessariamente, fosse preciso elevar a localidade. “No Paraná da instalação e consolidação da República, despontava uma mocidade que se atrelava aos circuitos da palavra, acreditando com ela poder delinear as características e as condições necessárias para a prosperidade paranaense” (MELLO, 2008, p. 10).

Assim, podemos entender *O Cenaculo* como um periódico transdisciplinar, de estirpe mais eclética do que propriamente simbolista. Então, *O Cenaculo* não era uma revista simbolista? Sim e não. Com programa ideológico não muito definido, planaram pela publicação diversas notas de outros discursos, como o próprio parnasianismo, o positivismo e o regionalismo. E não vimos no periódico uma defesa explícita de um programa simbolista que já aparecia em outros periódicos contemporâneos, como na revista *Galáxia*, de 1897: “*Galáxia* é a flâmula simbolista sob a qual se virão grupar os

Cids vitoriosos da Idéia, é a hostia de ouro elevada litúrgicamente por inspiradores levitas do Sonho, a magnificientíssima Isis da beleza artística” (*GALÁXIA*, 1897, p. 1).

De modo exagerado, o cearense Brito Broca considera a Curitiba desta época como “o primeiro centro intelectual do país” (BROCA citado em VIEIRA, 1999, p. 3–4). Curitiba não era centro intelectual nem dela mesma. *O Cenaculo* era um clube fechado de literatura em busca de afirmação entre seus membros, isso de conferir corpo aos anseios de preenchimento de espaço, promessa de perpetuação, inauguração dos novos tempos. Ter um clube, neste Brasil tão iletrado, a partir do Paraná, não era pouco. Disputar a narrativa do pouco era o que restava. O leitor-ideal de *O Cenaculo* não era outro senão ele mesmo e os potenciais letrados de praças maiores.

5.2 ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE

5.2.1 Pinheirismo em taças de ouro: o nome-de-jornal

A *Ilustração Paranaense: mensario paranista de arte e actualidades* foi um periódico-síntese, crucial no entendimento futuro dos impressos literários do Paraná. Editada pelo cineasta, fotógrafo e jornalista João Batista Groff (1897–1970) no auge do Paranismo — movimento de exaltação dos valores e atributos do Paraná —, a *Ilustração Paranaense* foi fundada em 23 de novembro de 1927 e teve circulação até novembro de 1930, somando 34 edições.

Groff era filho de imigrantes italianos estimulados a virem ao Brasil pelas políticas migratórias, representante legitimado de um novo jogo de forças em um Paraná bem mais pujante do que aquele da virada do século 19 para o 20. “A chegada das famílias Groff e Chemim [precursores de Groff] ao Brasil pode situar-se no final

do século XIX, quando ocorreu a construção da Estrada de Ferro Paranaguá-Curitiba (1880–1885)” (VIEIRA, 1998, p. 38). As famílias imigrantes instalaram-se em Santa Maria, na região de Piraquara, onde foram trabalhar na construção da Estrada e acabaram, aos poucos, tendo contato com a capital, se estabelecendo e abrindo novos negócios.

Ilustração Paranaense sofreu interrupção de mais de dois anos, retornando em fevereiro de 1933, focando nas exposições industriais que aconteciam no Paraná e em outros estados. Podemos intuir que é o *menos* literário dos quatro periódicos aqui propostos, e por motivos que observaremos mais à frente, além da própria manifestação do nome-de-jornal nos dar pistas de um propósito mais globalizante dentro do regionalismo.

Foi Romario Martins quem teorizou o Paranismo em 1927, o que não significa dizer que a ideia já não existia. Racista notório que dizia ter poucos negros em um Paraná sumamente escravagista, “A população negra e mestiça de negro nunca foi numerosa no Paraná” (MARTINS citado em LEÃO, 2007, p. 50), Martins projetava um lugar branco, desenvolvido, livre de negros, exaltando o clima europeu de Curitiba e a dificuldade de os negros explorados sobreviverem bem em condições adversas:

Em 1890, primeiro recenseamento feito sob o regime republicano e último em que se investigou a tonalidade pigmentária dos brasileiros, a população paranaense era de 249.491 habitantes, sendo 5,17 por cento o coeficiente dos negros, uma das três menores porcentagens dentre as de todos os Estados. (...) Em 14 anos o aumento foi de apenas 1.560 negros e seus mestiços, o que demonstra a pouca proliferação de ambos e a sua curta vida nas altitudes mais elevadas como as nossas, circunstâncias essas motivadas pela pouca resistência dos órgãos respiratórios dos mulatos (MARTINS citado em LEÃO, 2007, p. 50)

Não vale o esforço de contestar Martins. Se a sua etnicidade não abrange o negro paranaense, o seu Paranismo, no plano estético, parecia se voltar, em um

primeiro momento, contra a Semana de Arte Moderna, fugindo dos movimentos universalistas e partindo na direção de anseios regionais. [Assim, poderíamos inferir que o Paraná foi pioneiro no atraso regionalista nacional da década de 30 do século 20.]

O propósito foi mais longe do que isso. O Paranismo era uma resposta ao próprio fim do século 19 e da instabilidade inesperada rondando as famílias históricas. Abolição da escravidão, novas correntes migratórias, os desafios da República, mudanças tecnológicas como a fotografia: o mundo corria depressa e era preciso manter ou recuperar espaços cativos de influência social.

Em um Paraná ainda resolvendo suas questões de divisa e em disputas territoriais com Santa Catarina, São Paulo e Mato Grosso, três poderosos locais resolveram apelar ao espírito mais básico, daquilo que é nosso: eram eles Ermelino Agostinho de Leão (1874–1932), Francisco Negrão (1871–1937) e Romario Martins.

Martins não era um rico de nascença. Seu pai era administrador do Correio Geral do Paraná e morreu quando o filho tinha dez anos. Estudante do Clube Curitibano, conheceu Leão na escola. “Em 1889, com 15 anos incompletos, iniciou seu trabalho como aprendiz de tipógrafo nas oficinas do *Dezenove de Dezembro*” (CARNEIRO, 2013, p. 97). Aos poucos, começou a escrever para diversos periódicos da época e, como não podia deixar de ser, não reclamou de ser considerado o “Príncipe dos Jornalistas do Paraná”.

Em 1898, casou com Benedita Menezes Alves, sobrinha de Emílio de Menezes, ambos integrantes de uma das famílias mais ricas do ciclo da erva-mate do Paraná, “descendentes de tradicionais linhagens da classe dominante paranaenses” (NEGRÃO citado em OLIVEIRA, 2000, p. 149). Apadrinhado por Vicente Machado, iniciou carreira política, foi eleito e “permaneceu como deputado estadual durante dez

legislaturas, entre os anos de 1904 e 1928, tendo sido também vereador e Presidente da Câmara Municipal de Curitiba, chegou a ocupar interinamente o cargo de prefeito, em 1905” (CARNEIRO, 2013, p. 98).

Enquanto Martins infiltrava o Paranismo nas altas esferas, o movimento se tornou perceptível materialmente em obras de pintores como João Turin (1870–1949) por volta de 1923. Para Leão (2007), o movimento “é o resultado de um longo processo de formulação de uma imagem do Paraná posteriormente à sua emancipação política, ocorrida em 1853, e à grande onda imigratória verificada entre 1860 e 1880” (LEÃO, 2007, p. 8).

Ilustração Paranaense é um emblema confuso, um “gênio plástico” sem negros, agora em um Paraná de 685.711 habitantes (RIBEIRO, 1985). Exortava, em sua linha editorial, o crescimento, a industrialização e a urbanização de Curitiba e, supostamente, do Paraná. Com colaboradores como Turin e Alfredo Andersen (1860–1935), a revista trazia as lendas, os mitos e as belezas do Paraná, sempre em busca da aspirada identidade regional. Em uma edição víamos Guaratuba, em outra, Foz do Iguaçu, Araucária, Caiobá... Era uma enorme prateleira idílica.

O afastamento de centros mais pujantes era revisto, reinterpretado. O inverso do isolamento fazia do Paraná um novo Eldorado de oportunidades. Nessa prateleira, também havia espaço para as fotografias de Groff apresentando o imigrante como um constitutivo das novas terras, como se, aos olhos dos idealistas primários do Paranismo, interessasse a ascendência social do imigrante...

Curitiba, no início do século 20, viu o surgimento de novas revistas, como *O Olho da Rua* e *A Carga*, em 1907, com um perfil mais ilustrativo, um certo humor a partir de parques gráficos melhores e com mais capacidade para voos estéticos. Em 1913, surgiu *A Bomba*. Ainda ecoando o Positivismo, observávamos um espírito forte

de anticlericalismo e uma tendência à sátira via charge. Se o Modernismo chegou ao Brasil arrastando tendências das vanguardas europeias, o Paraná ainda ia na busca por essa identidade própria.

O Paraná no final dos anos 1920 era um estado pouco desenvolvido para o oeste, mas a economia baseada na industrialização da erva-mate havia possibilitado o desenvolvimento de Curitiba praticamente no mesmo ritmo das outras capitais do país. Embora moderna e pujante para o momento, a capital do Paraná ainda era um terreno pouco fértil para os que dependiam do gosto ou da vontade de fruição intelectual para viver (LEÃO, 2007, p. 155).

Segundo Antonelli (2013), ao viajar para o Norte do Paraná, em 1906, o poeta Domingos Nascimento mal sabia que se depararia com a expressão que marcou uma geração. “Surpreendeu-se com a forma como os paulistas que lá moravam o chamaram: ‘paranista’” (ANTONELLI, 2013, s/p). Domingos Nascimento contou o neologismo a Martins, que logo repassou o termo aos colegas Turin e Zaco Paraná.

A *Ilustração Paranaense* representou, neste aspecto da identidade ideal, o auge estético do Paranismo, o estertor, a via cultural de um movimento de contornos políticos e que almejava dar ao Paraná uma carteirinha “verdadeira”, deslocada de semblantes para fora de suas divisas, fortemente atrelada ao progresso.

A literatura, a poesia, o teatro, a história, a pintura, a escultura, o desenho, a arquitetura, a música, a moda, todos que produziram nessas áreas destacavam em suas obras temas relacionados a elementos da flora e da fauna considerados representativos da identidade paranaense (ou paranista) (SALTURI, 2014, p. 128).

Foi pinheiro para todo lado, pinha, gralha azul, retorno ao indigenismo (uma tentativa que já se via em *O Cenaculo*). “A sua maneira, Groff se especializava em representar Curitiba como uma cidade moderna. Utilizava como veículo de difusão de

sua imagem a imprensa local e principalmente os álbuns de fotografias” (VIEIRA, 1998, p. 64).

A primeira capa de João Turin na *Ilustração Paranaense* foi logo o bombástico homem vitruviano entrelaçado a um pinheiro, um peculiar anseio do nome-de-jornal, uma articulação completamente surpreendente entre imagem e texto, distribuídos ao longos dos 23 x 32 cm que a revista tinha. “O suporte, tipo de papel, utilizado nessas edições faz recordar o couchê com acabamento vergê e com a gramatura de aproximadamente 180 g/m², embora a fibra não resistisse ao tempo com tendência para trincar, rachando a página” (VASCONCELOS, 2014, p. 7).

No projeto gráfico, podemos observar o título do periódico encabeçando a página, dando corpo, avisando ao leitor-ideal que ele está diante de um novo projeto de formação (ou de reforma). Ao centro, vemos o homem vitruviano de Turin, animando o novo, desejando o belo e o sublime, os cabelos ondulados do homem-pinheiro remetendo à copa dos pinheiros. No rodapé, uma espécie de arabesco de pinhões, como se estivesse a dar uma sustentação de quadro para o novo jornal que pretendia se diferenciar dos demais. Nenhuma informação a mais sobre o tipo de conteúdo. O leitor-ideal, afinal, não é qualquer leitor que a *Ilustração Paranaense* buscava mesmo. Cada edição apresentava capa com cores variáveis sob a base do homem vitruviano dos pinheirais.

Foi uma estratégia de chamamento do leitor-ideal para um projeto que almejava uma reforma estética. “Nos grandes jornais populares, como o *Bild* alemão, a página é uma rapsódia multicolorida de *fait divers*, apertados uns contra os outros, entre os quais perambula o olho do leitor (o dispositivo não comanda apenas a ordem dos enunciados, mas a postura do leitor)” (MOUILLAUD, 2002, p. 32).

Em um contexto mais amplo, o Paraná ainda tinha poucas cidades, o interior ainda estava em desenvolvimento e buscava-se um protagonismo nacional. Por isso, realçar as belezas e a produção cultural deste ex-São Paulo foi um plano para difundir os símbolos do Paraná: “o jornal é apenas uma operadora entre um conjunto de operadores sócio-simbólicos, sendo, aparentemente, apenas o último” (MOUILLAUD, 2002, p. 51).

Inventam-se tradições, romantiza-se o que pode ser capitalizado. “O Leminski tinha uma frase ótima para isso [de transportar a alma de uma cidade]. Dizia: ‘Bueno, não tem jeito, pinheiro não se transporta’” (BUENO citado em LUCENA, 2001, p. 38). Foi célebre também a definição totalizante de Martins sobre o real Paranismo.

Paranista é simbolicamente aquele que em terra do Paraná lavrou um campo, vadeou uma floresta, lançou uma ponte, construiu uma máquina, dirigiu uma fábrica, compôs uma estrofe, pintou um quadro, esculpiu uma estátua, redigiu uma lei liberal, praticou a bondade, iluminou um cérebro, evitou uma injustiça, educou um sentimento, reformou um perverso, escreveu um livro, plantou uma árvore (MARTINS, 1948, p. 38).

A revista variava em número de páginas, entre 48 e 74, sem paginação, como se fugisse de uma hierarquização numérica. As capas eram em papel-cartão colorido, variando entre o rosado, o esverdeado e o azulado, com a ilustração fixa de João Turin, como os demais elementos em diferentes justaposições.

Apesar de sonhar ser a nova cartografia a partir do nome-de-jornal, *Ilustração Paranaense* sofreu por acreditar que o seu projeto estético poderia substituir todos os outros mapas.

Uma diferença entre o jornal e o mapa permanece irreduzível. O mapa está liberto de sua origem, circula em todos os espaços, é utilizável por quem quer que seja. Já o jornal tem uma implantação é um território: nunca pode (ainda que tenda para o

universal, como o *Le Monde*) despir-se inteiramente da diferença do próximo e do distante (MOUILLAUD, 2002, p. 70).

A voz que a *Ilustração Paranaense* emanava não era afetuosa, singela. Imperiosa, “Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como leitor-modelo” (ECO, 1994, p. 21).

É salutar reconhecer que o leitor que recepcionou a *Ilustração Paranaense* partiu de uma perspectiva diferente da do leitor que confere, em 2020, as idiossincrasias da publicação, que almejava transformar o incharacterístico em característico.

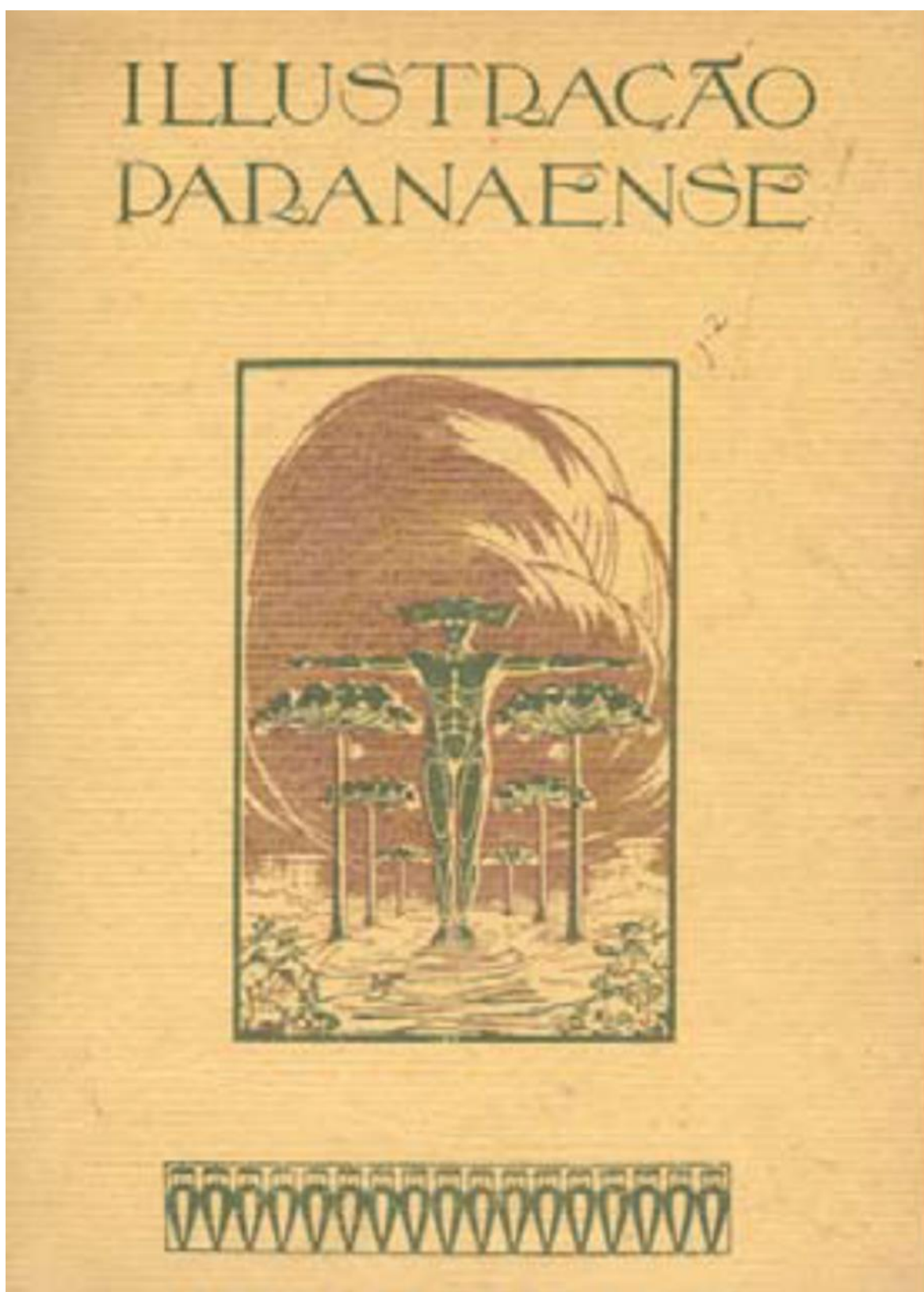
[...] quero insistir que se tenha em mente a mecânica de produção, reprodução, circulação e consumo do texto e, nessa tarefa, questionar o estatuto do autor, do crítico e do leitor enquanto autoridades e receptores, instâncias situadas em uma dada historicidade e por ela atravessadas (REIS, 1992, p. 72).

À frente, observaremos como a transparência editorial do periódico não era sinônimo de maior pluralismo editorial, nem as trocas simbólicas eram neutras. Groff, um adventício em busca de assimilação, é mais instrumentalizado do que agente da própria publicação. Por mais que se buscasse único-entre-os-demais, verificaremos como *Ilustração Paranaense* reiterou comportamentos e se aproximou do que supostamente mais queria se afastar.

5.2.2 Combates sempre erecta: o leitor-ideal

Diferentemente de *O Cenaculo*, *Ilustração Paranaense* sempre escancarou editorialmente a que movimento gostaria de pertencer. Afora os devidos exageros

Figura 15: Capa da primeira edição de *Ilustração Paranaense*, de fevereiro de 1929



FONTE: Acervo da Biblioteca Nacional Digital

conceituais e o passadismo literário, era, de fato, uma singular execução gráfica. Trouxe, para suas páginas, artistas que até hoje servem de referência nos estudos sobre construção de identidade no Paraná.

A qualidade do papel, o uso de capas e páginas coloridas e de tintas especiais, como o dourado, são alguns dos principais atributos físicos da impressão gráfica relacionados à apresentação da revista que contribuem para essa articulação entre imagem e texto. Em relação à formatação gráfica, destaca-se também o uso de vinhetas ilustrativas na composição das páginas. Essas vinhetas, com fortes referências simbólicas, serviam como molduras, separando e decorando ilustrações, poesias, contos, críticas de arte, crônicas e reportagens. Desenhadas por João Turin, Lange de Morretes e Arthur Nísio, dentre outros, essas vinhetas tinham como temática o pinheiro, pinhas, pinhões, sapés e a gralha azul (SALTURI, 2014, p. 136).

O mensário paranista de arte e atualidades, como se intitulava, levava a sério a vontade de ser *Paraná de verdade*. “A imprensa [da época] estava, pois, no calor de definições de atitudes” (PILOTTO, 1976, p. 49). Abaixo, podemos observar Romario Martins se armando de paranismo.

Era a segunda edição de *Ilustração Paranaense* e Martins, o capitão máximo do barquinho paranista, dava bom-dia aos leitores da publicação com um bizarro poema em formato de pinhão. Saúdam-se nossos rios e nossos mares e nossos campos e nosso passado e futuro, como se precisássemos de aedos a avisar **de** que as pinhas pudessem cair poeticamente em nossas cabeças.

Figura 16: O pinhão paranista de Romário Martins em *Ilustração Paranaense*



FONTE: Acervo da Biblioteca Nacional Digital

A distribuição de elementos foi deliberadamente sugestiva: o nome-de-jornal se localizou no rodapé, dando sustentação ao pinhão, tal qual um copo, uma base de apoio para o pinhão suspenso. É como se a publicação dissesse ao leitor que o pinhão, na gravidade da página, tem, em a *Ilustração Paranaense*, seu lugar de apoio.

De fato, a página tem uma gravidade desconfortável certamente não desejada. Os elementos são dispostos para que a taça de pinha promova um

acolhimento ao leitor. Contudo, o formato de lança pontiaguda da peça literária deixamos mais desconfortáveis do que acolhidos.

Figura 17: Joe Collaço homenageia Romário Martins com um pinheiro em *Ilustração Paranaense*



FONTE: Acervo da Biblioteca Nacional Digital

Na terceira edição do ano 2, Joe Collaço deu sequência ao manifesto da lança-pinhão dedicando a Martins seu “Pinheiro”: “Infante da floresta, franco atirador dos descampados, tu, que combates sempre erecto, sereno” (COLLAÇO citado em *ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*, 1928, p. 21).

Foi um manifesto contra a derrubada do pinheiro, entendendo-o como a força-motriz do Paraná. O caráter ecumênico se aproxima firmemente do culto às belas

letras, em um modo repleto de artificialismos, dicionarizado. O domínio da linguagem não é para potencializá-la: estamos diante de uma performance para causar impressão. Em quem? Em Martins, ora, e seu grupo de paranistas. Ou seja: a recepção era curta porque fazer literatura era mais para trocar capital simbólico. Desenvolvia-se afinidades afetivas e as realizações estéticas eram secundárias. O pinheiro foi a afirmação da elite cultural da época diante de um espelho com poucos rostos — e ninguém queria ver-se feio em um espelho tão pequeno.

Dentre os principais colaboradores da *Ilustração Paranaense* estavam Alceu Chichorro, Emilio de Menezes, Ermelino de Leão, Jayme Ballão Júnior, Theodoro De Bona, Arthur Nísio, Frederico Lange de Morretes, Alfredo Andersen, João Turin, Euclides Bandeira, Emiliano Pernetá, Dario Vellozo, Leoncio Correia, Nestor de Castro, Silveira Netto, Tasso da Silveira e o próprio Romario Martins. Era uma mistura de famílias históricas com imigrantes em processo de estabelecimento e homens que se fizeram por si e ascenderam socialmente.

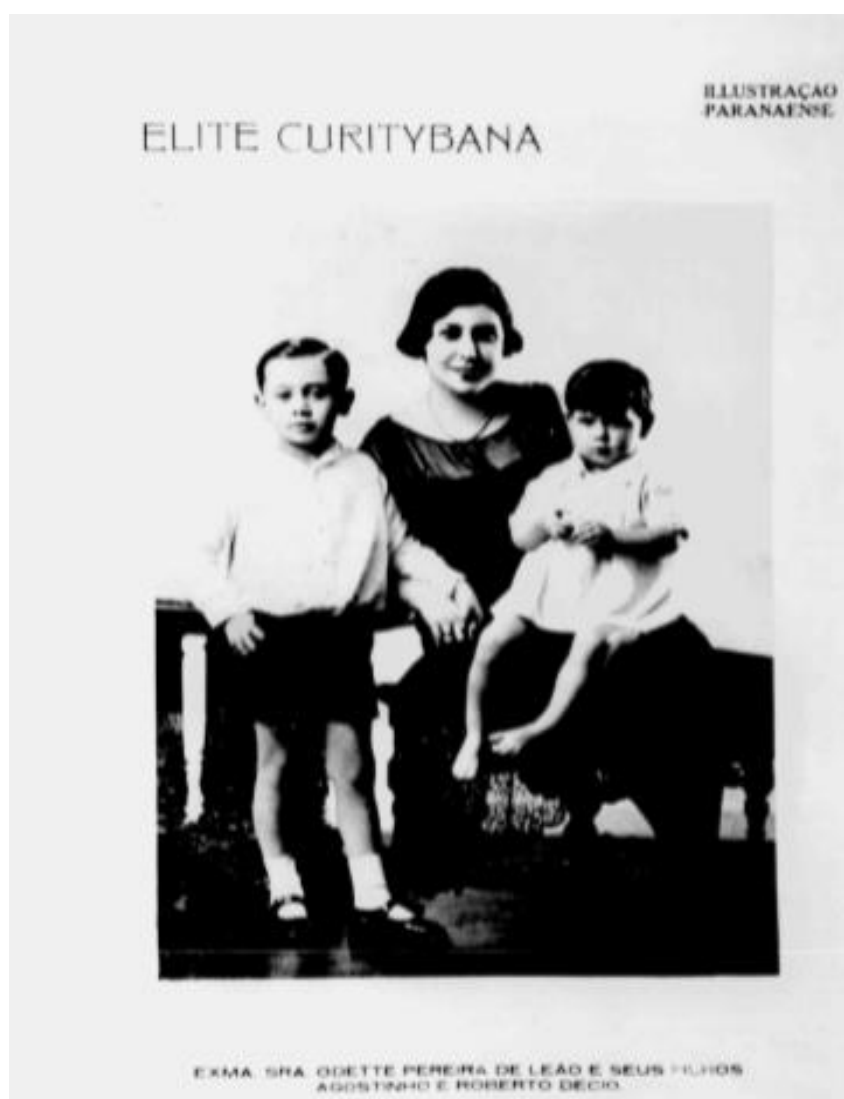
Martins, de fato, foi o principal expoente do movimento, irradiando ações para além de sua presença literária. Também foi um dos fundadores do Instituto Histórico e Geográfico do Paraná, criado em 1900, e também do Centro Paranista, em 1927. Alguns nomes de *Ilustração Paranaense* constam na mesma lista dos principais colaboradores de *O Cenaculo*, em um indício de pouca renovação, de reiteração dos grupos dominantes e de reafirmação das malhas literárias. A continuidade literária é também continuidade econômica e os espaços são criados como método de reiteração do poder legitimado.

Traziam-se reproduções de pinturas e desenhos de Alfredo Andersen, Lange de Morretes, João Turin, João Ghelfi, Theodoro De Bona, Kurt Freÿsleben, Arthur Nísio, Zaco Paraná e outros, além das muitas fotografias de João Baptista Groff,

operando o discurso paranista e em busca de adquirir espaços para também ascender socialmente.

Ilustração Paranaense queria construir um imaginário, erigir uma imensa crônica de uma cidade em mudança contínua. Conseguiu ao nos apresentar uma faceta mais evidente de uma certa elite paranaense, nos mesmos moldes de *O Cenaculo*.

Figura 18: A elite “curitybana” em *Ilustração Paranaense*



FONTE: Biblioteca Nacional Digital

Acima, vemos uma das páginas do periódico, de 1927, similar a uma sessão de famosos. A elite curitibana branca, da família Leão, não “tropicaliente”, europeizada, posa para as pesadas máquinas fotográficas de Groff, em um gesto que

significa, no mínimo, quatro coisas: 1) não há como não ser outra elite, afinal; 2) essa elite, ao ser representada, passa a se tornar leitor-ideal da publicação. Não se representa aquele que não nos interessa; 3) a literatura é apenas um disfarce para o verdadeiro propósito da publicação, que é ser um jornal de notáveis; e 4) Curitiba quer ser Europa, quer ser fria, nublada, branca como se seus imigrantes europeus fincassem o pé em uma Europa brasileira. Uma quinta entrada pode ser a reflexão sobre o papel de Groff no processo de reiteração das famílias históricas, como se, ao reforçar aquilo que é mais “nobre” e distante de si, acreditasse ser possível apagar seu passado de “humilde campônio”.

A intenção do editor é muito difícil de saber e “frequentemente irrelevante para a interpretação de um texto” (ECO, 2005, p. 29). Todo texto é uma aposta interpretativa por parte de quem o assimila: aquilo que o leitor acredita que o texto diz. A intenção do texto, por sua vez, é abstrata e permeada pelo repertório do *intentio lectoris*: “A única forma [de observar a intenção do texto] é checá-la com o texto enquanto um todo coerente” (ECO, 2005, p. 76).

Assim, observar entradas como abaixo, de 1928, em que também se definiu o que é a beleza infantil paranaense, remonta a intenções não muito difíceis de perceber: declaradamente, *Ilustração Paranaense* quer ser um modelo, cuidando bem para não correr o risco de parecer heterogêneo. Se o imigrante se parecer com o modelo, tudo bem, contanto que não quisesse sentar na mesma mesa de notáveis, no caso, os estabelecidos, que, mesmo com origens estrangeiras, já se consideravam paranaenses natos.

Ao erigir um leitor-ideal, qualquer publicação examina, projeta e exclui outros possíveis leitores-ideais. O nosso grau de familiaridade com os elementos ou com as

palavras dependerá da frequência e da intimidade de nossa convivência com tais aspectos. O texto que se apresenta é um posfácio de textos anteriores.

Sabemos que o leitor iniciante não consegue fazer predições versáteis sobre o assunto abordado, sua estratégia cognitiva é lenta. Camadas mais profundas dos textos simplesmente não são acessadas. O leitor proficiente controla o ritmo de leitura e de compreensão, faz predições constantes sobre as ocorrências possíveis, é dotado de maior flexibilidade e capaz de operar estratégias variadas de abordagem ao texto

Figura 19: A beleza infantil paranaense em *Ilustração Paranaense*



FONTE: Biblioteca Nacional Digital

Não podemos, todavia, defender que toda a incapacidade de não chegar a ser o leitor-ideal seja culpa do leitor em potencial. *Ilustração Paranaense*, com toda a sua pompa de mais um jornal de eleitos em um panfleto de atrações turísticas, propõe

o seu leitor-ideal e exclui o leitor iniciante não por suas questões cognitivas, mas de origem. “Nomear é o que faz do homem essa estranheza inquietante e perturbadora, que estorva os outros seres vivos e até mesmo os deuses solitários que dizem ser mudos” (BLANCHOT, 2005, p. 45).

Lógico que a ausência de repertório não prejudicou completamente o leitor fora do padrão da publicação, já que é possível constatar, em relação à estética artística, um apego ao fácil, com representações óbvias, caricatas, de intenções pedagógicas.

Jornal reiterativo, *Ilustração Paranaense* apresentou buscas por uma identidade regional em desenvolvimento. Ao publicar Dario Vellozo e dois poemas póstumos de Emiliano Pernetta, ofereceu sinais de respeito a um cânone ou a literatos que traçaram um caminho similar ao nome-de-jornal. O leitor-ideal da publicação reconhece Vellozo e Pernetta e sabe a motivação de ambos integrarem as páginas. São estabelecidos. A homenagem póstuma a Pernetta foi mais enfática no espírito de reconhecimento do cânone, do gênio que precisa ser alçado à condição transcendente. Não foi coincidência que *Joaquim*, como veremos mais à frente, se concentrará na derrubada da marca-líder simbolista.

Desde o Renascimento até o Romantismo, houve um esforço impressionante e muitas vezes sublime para reduzir a arte ao gênio, a poesia ao subjetivo, e dar a entender que aquilo que o poeta exprime é ele mesmo, sua mais genuína intimidade, a profundidade escondida de sua pessoa, seu “Eu” longínquo, informulado, informulável (BLANCHOT, 2005, p. 42).

Figura 20: Dario Vellozo nas páginas de *Ilustração Paranaense*

FONTE: Biblioteca Nacional Digital

Figura 21: Em abril de 1929, *Ilustração* publicou dois poemas póstumos de Emiliano Perneta

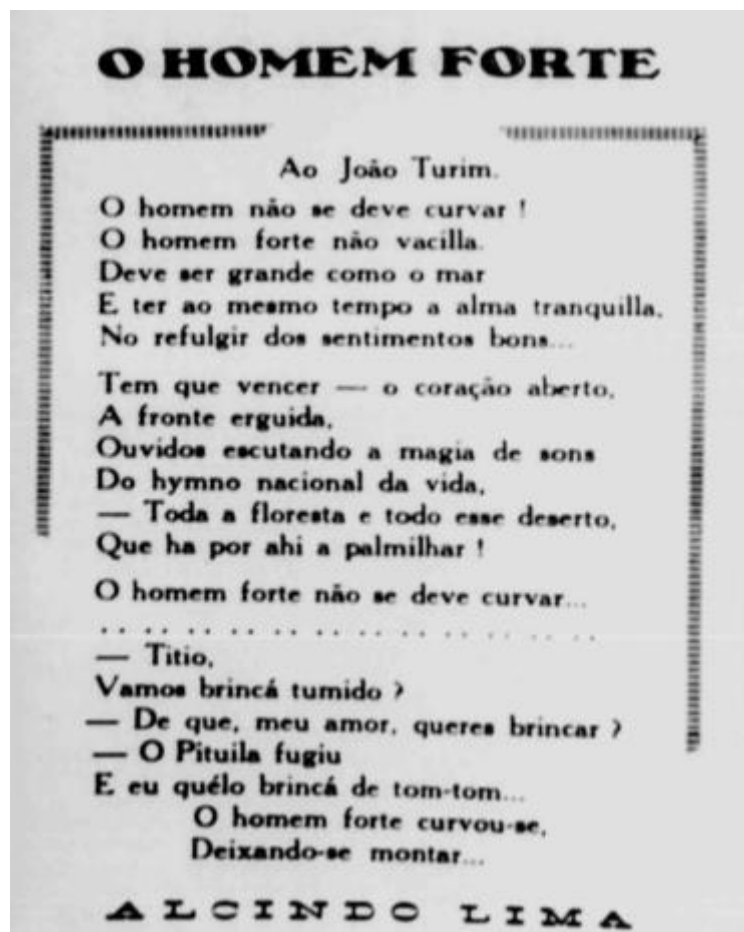


FONTE: Biblioteca Nacional Digital

“Homem forte”, de Alcindo Lima, é, provavelmente, o exemplo perfeito do conteúdo programático de *Ilustração Paranaense*. Poema integrante da edição de agosto de 1928, foi dedicado a João Turin, um dos epítomes do Paranismo.

“No refulgir dos sentimentos bons” (LIMA citado em *ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*, 1928, p. 2), podemos observar a tentativa de uma linguagem mais coloquial, mais solta, sob o cabresto das velhas formas, da linguagem empolada e pouco ritmada. Seguimos diante de uma literatura feita para impressionar literatos.

Figura 22: Poema “O Homem Forte”, de Alcindo Lima



FONTE: Biblioteca Nacional Digital

Nos dois versos “—Toda a floresta e todo esse deserto,/Que ha por ahi a palmilhar !” (LIMA citado em *ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE*, 1928, p. 2), temos mais um tanto da performance pretendida por Lima: a imagem da floresta indo na direção do pinheiro e a imagem do deserto total, dificilmente outro senão a própria cultura paranaense. É mais uma variante do pinheirismo chegando a um mesmo e pouco criativo lugar.

Os intentores e colaboradores de *Ilustração Paranaense* estavam dispostos a preencher o que consideravam um vácuo cultural, contanto que o vazio fosse completado com seus bordejos literários, com as suas poesias de igreja, sem incômodos, sem vanguardas, sem desconfortos. É uma disputa narrativa ao redor dos mitos de origem. “Com frequência disfarçado de historiografia, ou talvez

indissoluvelmente nela enredado, o mito de origem procura estabelecer uma versão dos fatos, real ou imaginada, que dará sentido e legitimidade à situação vencedora” (CARVALHO citado em LEÃO, 2007, p. 198).

Figura 23: Partitura da edição de setembro de 1928.



FONTE: Biblioteca Nacional Digital

A “Senhorita Curityba”, solfejada em valsa, nada mais foi do que o cardápio chegando à mesa do leitor-ideal. A publicação depreendeu, sem pestanejar, que a partitura em páginas, sem letra de apoio, encontraria seu alvo de sentido. “Para os jogadores, imersos na ressonância sensível das fórmulas, ele não é nem mais uma maneira particularmente delicada de gozar do espírito: é um culto severo, uma festa religiosa” (BLANCHOT, 2005, p. 260–261). Pouco interessa à publicação que o leitor não é educado em partituras.

A visão essencial de *Ilustração Paranaense* era de propor uma língua sagrada, reconhecível pela elaboração de um homem novo, de um homem forte, sendo o masculino análogo ao universal, já que, à mulher letrada, restava apenas a

contemplação dos esforços masculinos em empurrar o cânone adiante ou servir para bons casamentos.

5.2.3 Exijam o novo

Inicialmente, a revista era vendida ao preço de 1\$500, com as assinaturas anuais custando 20\$000 para o porte simples e 25\$000 para o porte registrado. Logo no mês seguinte, dezembro, o número avulso passou a custar 2\$000.

Eram grandes as propagandas e anúncios publicitários, com espaços anunciados com preços que variavam de 200\$000 para a página inteira, 12\$000 para meia página, 60\$000 e 50\$000 para $\frac{1}{4}$ e $\frac{1}{8}$ de página, respectivamente.

A publicação iniciou com redação provisória funcionando à Rua XV de Novembro, 51-A, e as oficinas localizadas na Rua Marechal Deodoro, 63-A. A partir do terceiro ano e da edição publicada em 31 de dezembro de 1929, o valor de venda do exemplar retornou ao preço inicial, 1\$500, pois a revista havia passado a ser impressa em oficinas próprias, segundo justifica o expediente. “As oficinas, redação e administração passam a funcionar à rua Dr. Muricy, 850” (COSTA, 2019, s/p).

Em algumas edições, o periódico chegou a ter dez páginas inteiras de publicidade, de cervejarias a agentes marítimos, em demonstração lúdica de como a linha editorial, oscilando entre as artes e o comércio, conseguia atrair patrocinadores.

Mais: impresso com gráfica própria pode reduzir ou amortizar custos, já que alguns processos podem ser economizados ou retirados do valor final. Não tivemos acesso na presente pesquisa aos valores cobrados por anúncio. De toda forma, com público leitor restrito, foi da publicidade que precisou vir o caixa de projetos culturais

não filiados ao poder público, caso esqueçamos que, geralmente, os *publishers* paranaenses não eram oriundos das classes mais baixas. “A equipe editorial relatava a melhoria da qualidade da impressão, já que havia sido adquirido novo maquinário, importado da Alemanha” (SALTURI, 2014, p. 154).

Com parques gráficos melhores, podemos considerar uma pressão maior do pequeno leitorado por produtos mais sofisticados. Além da Livraria Ghignone, fundada em 1921, Curitiba tinha mais três livrarias na região central: Livraria A Moderna, Livraria Paloca e a Livraria Mundial. Os espaços livreiros impactaram a sociedade letrada local ao promover maior intercâmbio com os lançamentos de outras praças culturais brasileiras, forçando os *publishers* curitibanos a aprimorar seus produtos.

Também podemos deduzir que os anunciantes compartilhavam do ideário paranista ou, no mínimo, não se importavam. Não deixa de ser curioso notar como o dinheiro da publicidade é apátrida. O que há de reiterador do Paranismo em um anúncio da gigante norte-americana General Motors? Paranista nas ideias e universalista na publicidade. Salturi vai além e insinua que a publicação tinha uma relação um tanto suspeita com os cofres públicos:

Além desses anúncios, embora não tenham sido encontrados documentos oficiais, a revista também recebia incentivo financeiro estatal, por parte do então Presidente do Estado, Affonso Camargo. Em troca desse incentivo, fazia-se apologia à política da época por meio de publicações de desenhos e fotografias que retratavam os políticos, dentre eles o próprio Affonso Camargo (SALTURI, 2014, p. 151–152).

Não admira. Groff viajou ao lado de muitos políticos, fotografando e enaltecendo feitos e obras. Assim, podemos inferir que o Paranismo que defendia a nobreza intelectual da época, mesmo que seus principais idealizadores não fossem tão abastados quanto os supostos simbolistas, passava também mais pela reprodução do próprio trabalho do que por uma reforma cultural estadual, de

preferência, o mais perto possível dos poderosos de ocasião. Era arte a serviço de conveniências políticas, também chamada de “busca por autoimagem”, “negociando com o *establishment* sua ascensão social em troca das imagens de identidade paranaense e do reconhecimento social a seu pertencimento” (LEÃO, 2007, p. 16): a velha relação entre estabelecidos e *outsiders*.

Figura 26: Anúncio de *Ilustração Paranaense*



FONTE: Biblioteca Nacional Digital

5.2.4 Coda

A panfletária *Ilustração Paranaense* deixou como legado uma extensa discussão sobre o que é ser literariamente-culturalmente-idealmente paranaense — discussões que a *Nicolau*, a seu modo, também reverberou abertamente.

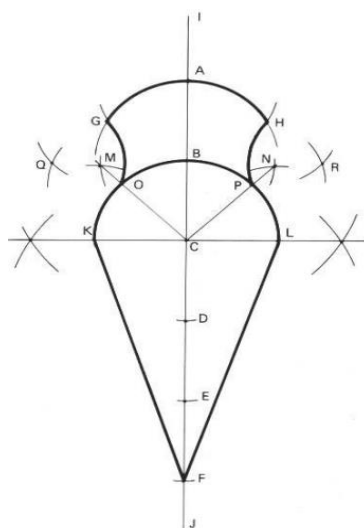
Com foco nas mais diversas manifestações artísticas, o espaço da literatura ficou, em diversos momentos da publicação, em segundo plano, eclipsado pelo espírito museológico. O desfile das belezas naturais e artísticas assemelha o periódico a um centro de informações ao turista. Leão ressalta, nesse processo de narrar o

Paraná e as suas diferenças culturais, “a persistência dos estereótipos” (LEÃO, 2007, p. 63). Groff foi conivente e conveniente.

O Paranismo, ao qual a *Ilustração* é justamente ligado, passou a ser visto como vidraça pelas gerações seguintes de periódicos ou como exemplo de movimento degenerado, embora precisemos lembrar Ambrose Bierce acerca do jogo de tensões sociais que norteiam os novos em oposição aos velhos.

Degenerado (degenerate), adj. Aquele que é visto como menos admirável do que seus antepassados. Os contemporâneos de Homero eram exemplos impressionantes de degeneração; eram necessários dez deles para levantar uma rocha ou para fazer uma rebelião quando um dos heróis da guerra de Troia teria feito o mesmo com facilidade. Homero nunca se cansa de escarnecer de “homens que vivem nesses tempos degenerados”, o que talvez tenha sido o motivo de eles deixarem que ele mendigasse seu pão — um exemplo notável de pagar o mal com o bem, pois, se o tivessem proibido, ele certamente teria morrido de fome (BIERCE, 2017, p. 80).

Figura 27: MORRETES, F. L. de: “Pinhão geométrico”



FONTE: Valério Hoerner Jr. (1992, p. 43)

O programa ideológico do Paranismo, de pinhão geométrico, pinheiros com homem vitruviano e madona de grimpa, pecou pelo excesso de empenho, tornando-

se quase caricato, como se estivéssemos diante de um museu de cera cultural. “O Paranismo pode ser avaliado como uma resposta de intelectuais ligados à classe dominante frente às ameaças provenientes de outras classes dominantes regionais” (OLIVEIRA, 2000, p. 149).

Reflexo também de uma certa crise de identidade da literatura paranaense da década de 1920, o movimento é considerado por Maria Tarcisa Bega como uma espécie de Simbolismo de calça curta. Os intelectuais da época queriam demonstrar (até a segunda página) como as imigrações e as características peculiares de campo seriam, sim, uma identidade própria, um corpus transformado em devir.

É no fermentar de tal crise, ao longo desses trinta anos, que a discussão de “ser paranaense” ganha corpo. [...] Afirmam o Paranismo como elemento da identidade cultural e se propõem, em certa medida, a herdeiros dos simbolistas no que diz respeito às suas noções de nacionalidade e de constituição do homem paranaense, retirando deles os tons anticlericais, antiimigrantes, decadentistas, satânicos e helênicos. Propondo-se herdeiros, mas esterilizando o espólio herdado, produzem uma versão piorada da literatura da virada do século (BEGA, 2001, p. 403).

Figura 28: MORRETES, F. L. em “A Natureza”



FONTE: Allan Sostenis Hanke (2011, p. 2)

Em “A natureza”, Lange do Morretes emula uma das poses clássicas da pintura, das “quais vamos destacar: a) A Vênus Adormecida de Giorgione (1478–1510) (Figura 41); b) A Tempestade de Giorgione, e c) O Nascimento de Vênus de Cabanel (1823–1889)” (HANKE, 2011, p. 71). Detalhe: a moldura do quadro é formada por arabescos em forma de pinhão.

O espírito: fazer do patrimônio natural local uma chave para a universalidade. Todavia, a universalidade advém de modelos. A reinterpretação das inspirações foi o grande déficit artístico do Paranismo. Tudo parece artificial, gritar sentidos, e os estilos se carregaram de referências que não aprofundaram os mitos fundantes. Pior: flertaram com a cópia de segunda mão.

Saudosista de um passado não-construído ou meramente fruto de vontade de poder, a *Ilustração Paranaense* permanece como eixo de uma corrida do ouro por uma cédula singular que até hoje repercute, em outras frequências, no entendimento do que foi o local e o universal — estádio de espelho em que, sobretudo, a *Joaquim* buscou afastamento. Foi bastião de velhos interesses: “Múltiplas famílias e longas linhagens estão por detrás de muitos empreendimentos da classe dominante” (BERTAUX citado em OLIVEIRA, 2000, p. 210).

“Sempre pasmei que Curitiba não devolvesse criativamente o que come e consome” (LEMINSKI, 2014, p. 57). A revista paranista-mor buscou, sem sutilezas, aplicar a lógica do imigrante não apenas como algo que nos definiria, mas que, também, deveria ser mais bem apresentado em nossa pele — mesmo que essa insigne não passasse das divisas da capital e contanto que o imigrante não quisesse ocupar espaços das famílias históricas.

Cada número da revista apresentava capa com cores diferenciadas, por vezes, utilizando uma tinta dourada no fundo, considerada um luxo na época, que enaltecia

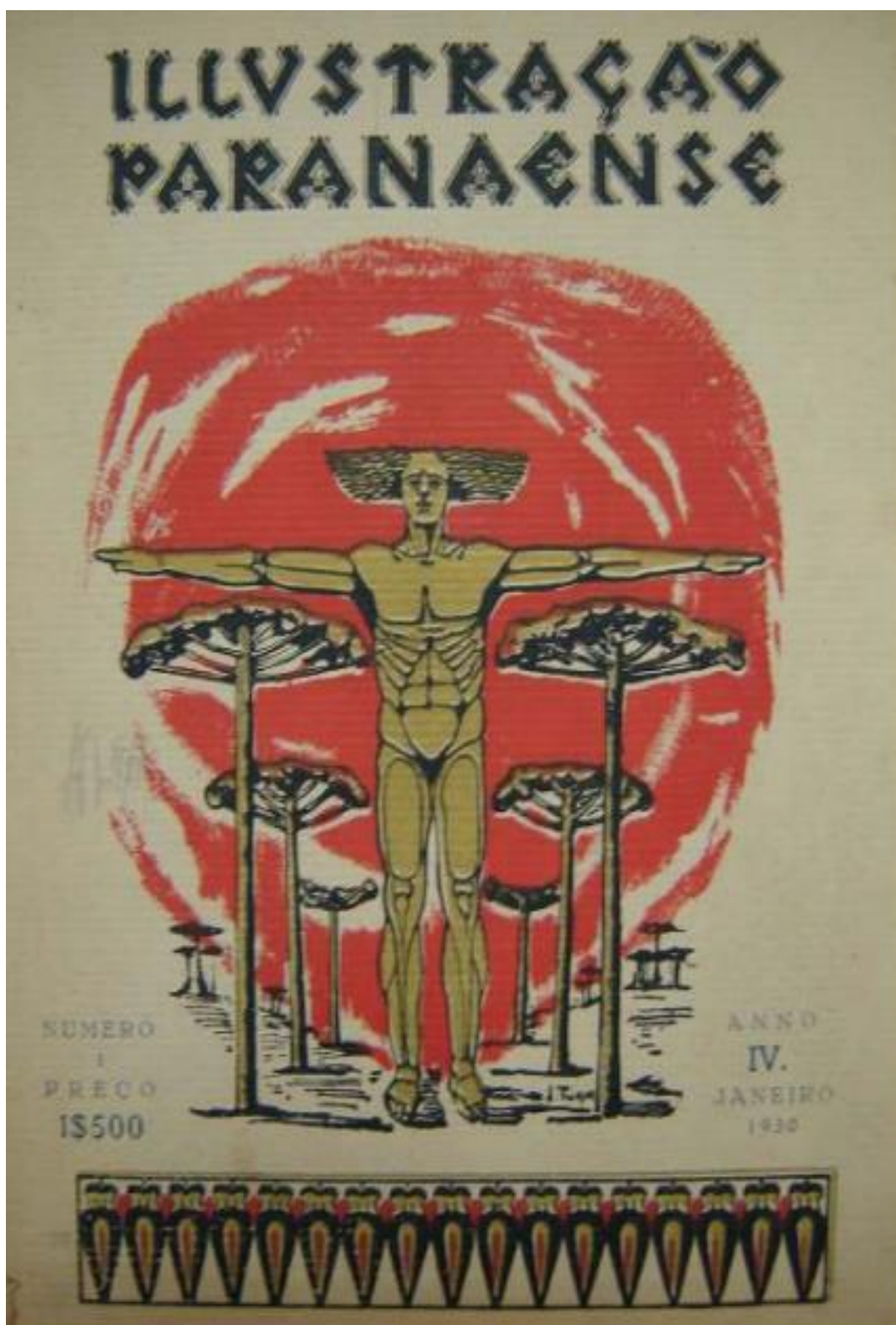
o desenho. Além do dourado, entre as tintas que coloriam a capa e que apresentavam diferentes nuances, pode-se citar: azul, vermelho, bege, laranja, roxo, verde e amarelo. O periódico circulou com grande frequência até 1930 e, interrompeu sua publicação em decorrência da crise gerada pela Revolução de 1930. Apesar de ter voltado em fevereiro de 1933, este foi o último número lançado e já não apresentava a mesma proposta, nem a mesma qualidade gráfica (SALTURI, 2014, p. 96).

Foi ensejo de raiz & tradição, o Centro de Tradições Gaúchas (CTG) em uma versão *araucaria angustifolia*, embora “se você chega em Natal, tem o potiguarismo, e por aí vai” (BUENO citado em LUCENA, 2001, p. 37). Observamos, em *Ilustração Paranaense*, um leitor-ideal modelado para um novo regionalista. “A revista *Ilustração Paranaense* foi veículo para promoção de um repertório de imagens (fotografias, obras de arte e símbolos) capaz de definir uma identidade local, grande inquietação de um grupo específico” (SALTURI, 2014, p. 156).

O nome-de-jornal, por sua vez, intentou ser porta-voz de uma elite preocupada com o avanço cultural de outras frentes. Enquanto o Brasil assistia aos desdobramentos da Semana de 22, o Paraná ainda se concentrava em brasões e em símbolos da fauna e da flora.

O Movimento Paranista não teve uma relação direta com a Semana de Arte Moderna, pois as propostas desta tiveram pouco efeito em Curitiba. É preciso considerar as especificidades do campo cultural paranaense do início do século XX, principalmente porque os interesses dos artistas e intelectuais paranaenses eram distintos dos paulistas. Os primórdios do Movimento Paranista se devem ao Movimento Simbolista que ocorreu no Paraná, e seu fim, ao Estado Novo, que suprimiu as manifestações regionalistas (SALTURI, 2014, p. 129).

A defesa do local também pode ser entendida como uma defesa do reduto, desta pequena elite cultural em um momento de crise e sob risco de apagamento, a repetir estratégias e afastamentos semelhantes a *O Cenaculo*.

Figura 29: Capa de janeiro de 1930 de *Ilustração Paranaense*

FONTE: Biblioteca Nacional Digital

5.3 JOAQUIM

5.3.1 Vinte e poucos anos: o nome-de-jornal

“O novo é o belo de hoje” (LEMINSKI, 2014, p. 39). Depois da indecisão europeizante de *O Cenaculo* e dos badulaques intrarregionalistas de *A Ilustração Paranaense*, tivemos a *Joaquim*, revista idealizada por Dalton Jérson Trevisan entre 1946 e 1948, ainda observando, em uma ponta, os efeitos angustiantes do romance social dos anos 1930, em outra, o fim da Segunda Guerra Mundial e a redemocratização do Brasil em 1945.

No âmbito econômico, o Paraná viu o crescimento de novos polos de urbanização. “O norte cafeeiro e o sudeste colonial criavam novos Paranás a partir da ocupação paulista-mineira ao norte e gaúcho-catarinense ao sudoeste. A fração ervateira era substituída por novos grupos politicamente ativos” (OLIVEIRA, 2000, p. 153). Cada vez mais sincrético, o Estado almejava, de vez, um espaço entre as principais praças culturais nacionais.

Oriundo de família de descendentes italianos, Trevisan nasceu em Colombo, em 1925, dado biográfico geralmente eclipsado pela ligação dada entre o autor e a capital paranaense em sua obra. Fundada em Curitiba, *Joaquim* teve como integrantes de seu núcleo fundador Erasmo Pilotto (1910–1992) e Antônio P. Walger. Foram 21 edições. Nenhuma outra revista paranaense fez tanto alarde quanto o periódico curiosamente localizado na Rua Emiliano Pernetá, n.º 476, região central de Curitiba.

O Príncipe dos Poetas, como Pernetá era notoriamente conhecido, foi um dos vilipendiados pela revista, o que gera até um certo reducionismo em relação ao entendimento do projeto editorial, literário e estético da *Joaquim*. Os esforços da

publicação, muitas vezes, são limitados criticamente às contendas forjadas por um jovem editor de pouco mais de 20 anos.

Saindo do terreno das polêmicas (que não foram poucas), Teles (1987) defende a presença da *Joaquim* numa esteira de periódicos com ambições modernistas, situando a revista a partir de um recorte iniciado com a Semana de Arte Moderna de 1922, tal qual

[...] as revistas *Klaxon* (1922) de São Paulo, *Estética* (1924) do Rio, *Terra de sol* (1924) do Rio, *Nova era* (1924) da Paraíba (João Pessoa), *Revista do Brasil* (1925) de São Paulo, *A Revista* (1925) de Belo Horizonte, *Terra roxa e outras terras* (1926), de São Paulo, *Revista novíssima* (1926) de São Paulo, *Festa* (1927) do Rio, *Revista de antropofagia* (1928) de São Paulo, *Movimento* (1928) do Rio, *Verde* (1928) de Cataguazes (MG), *Elétrica* (1928) de Itanhandu (MG), *Arco e flecha* (1928) de Salvador, *Leite crioulo* (1919) de Belo Horizonte, *Maracajá* (1929) de Fortaleza, *Madrugada* (1929) de Porto Alegre, *Lanterna verde* (1934) do Rio, *Oeste* (1942) de Goiânia, *Revista brasileira de poesia* (1946) de São Paulo, *Joaquim* (1946) de Curitiba e *Orfeu* (1947) do Rio de Janeiro (TELES, 1987, p. 277–278).

Na contabilidade de Teles, são seis periódicos de São Paulo, seis do Rio de Janeiro, quatro de Minas Gerais e seis dos demais estados. Dois aspectos precisam ser discutidos a partir do levantamento: a) o mapa permite observar um novo momento na cultura brasileira, mais descentralizada e com praças periféricas dispostas a produzir voz e vazão; b) colocar revistas tão diversas em um recorte geral é sempre perigoso. A dificuldade de caricaturizar movimentos em um país com respostas tão diferentes às influências culturais é notória. Não há como dizer que Rio de Janeiro e São Paulo são simetrias válidas para entender uma revista cearense. Os movimentos não atingem regiões tão distantes com as mesmas notas. “As vanguardas literárias, com seus manifestos, defendem procedimentos estéticos que discutem a natureza do ficcional sob inúmeras possibilidades de abordagem” (SILVA, 2009, p. 19).

“As revistas servem também como instrumentos fundamentais para a renovação geracional na cultura” (COHN, 2012, p. 11). Um instinto de inconformismo rondava as revistas do período, divididas entre a forja de representatividade local e os residuais de um mundo devastado pela Segunda Guerra Mundial. “Em 1944, a Força Expedicionária Brasileira foi à Itália combater os alemães, e de 25000 brasileiros, cerca de 2000 eram paranaenses” (ROMANOVSKI, 2008, p. 22).

Quando estamos diante de um periódico, o balanço estético também tem reflexos no político, pois entende-se que aquilo que um periódico pode oferecer de “belo” vai na direção contrária ao que está “atualmente” oferecido. É o *Homo Fictus* de E. M. Forster atuando em um periódico. Para Derrida, toda obra literária “traí” o sonho de uma nova instituição da literatura. Ou seja, se considerarmos um impresso de literatura como uma obra com ambições estatutárias de ser literatura, o novo deixa de ser novo em sua emanação. “Ela o trai, primeiramente, ao revelá-lo: cada obra é única e é uma nova instituição por si só” (DERRIDA, 1992, p. 116).

Podemos, assim, inferir que o novo que “transgride”, que rompe com as “convenções” de seu tempo, é aquilo que está mais próximo de se tornar velho, mais próximo de ser, após o fim, apenas um Coelho Neto. “Uma geração começa a existir no dia em que não acredita nos que a precederam, e só existe realmente no dia em que deixaram de acreditar nela” (IVO citado em NICOLAU, 1987, p. 22).

O Modernismo foi um movimento artístico e cultural que surgiu no século 19 na Europa e que, no Brasil, tem como marco a Semana de Arte Moderna, em 1922. A *Joaquim* foi parcialmente resultante das encruzilhadas estéticas do fim da Segunda Guerra Mundial e de discussões alaistradas no Brasil acerca do fazer artístico, partindo em busca de uma aura que não ressoasse os fantasmas do Paranismo e do Simbolismo local — uma bela дума salada conceitual entre pinheiros e francesismos.

Com as vanguardas do início do século (expressionismo, futurismo, cubismo, Dadá, surrealismo), (a gente tem a impressão) o objetivo-beleza mudou. Outro norte, agora mais alto, se levanta. O valor novidade. Toda arte moderna foi recebida, primeiramente, como feia. Nesse aspecto, exemplar a anedota sobre Manuel Bandeira lendo um jovem poema futurista de Mário de Andrade. — Achei ruim, diz Bandeira. Mas de um ruim esquisito (LEMINSKI, 2014, p. 39).

Joaquim realizou seu horizonte de expectativas por meio de um amplo varal de contendas, como um jornal de pós-Guerra disposto a aceitar apenas a paz de seu interesse. “O jovem, concebido como antípoda do mundo estabelecido, vai assumir também simbologia revolucionária através de uma rebeldia que o coloca contra tudo que esteja instituído” (SANCHES NETO, 1998, p. 61). Era um momento de passagem da literatura paranaense. Emiliano Pernetta morreu em 1921; Rocha Pombo, em 1933; Dario Vellozo, em 1937 e Silveira Netto morreu em 1942, mortos de biografia pesada.

A publicação se posicionou, de modo pioneiro nas coisas de Paraná, como um dos mais importantes periódicos brasileiros dos anos 1940, década literária imersa em uma geleia geral de terminologias, entradas e ambições, com diversas dicotomias em ação, do local x universal ao centro x periferia. “Tal é o primeiro contexto em cujo seio se descobriu o conceito de discurso: o erro e a verdade são ‘afecções’ do discurso, e o discurso exige dois signos básicos — um nome e um verbo — que se conectam numa síntese que vai além das palavras” (RICOUER, 1976, p. 13): *Joaquim*, um nome-de-jornal simples, sem querer re-batismos, longe das galerias dos grandes vultos, sem ambição de ser um nome para uma futura rua, um José de Drummond.

O título é, como lhe chama Leo Hoek, *a marca do texto* (lat. *titulus*, “marca”, inscrição). É a primeira seqüência do texto, a sua marca inaugural, o seu “estado civil”, cuja importância em termos culturais e psico-sociais devemos reconhecer. Efetivamente, o título de uma publicação, por si só, é uma forma de captação do leitor, podendo constituir uma motivação da compra — pelo seu poder de sedução (prazer estético que provoca no público) ou pelo seu poder de choque (sucesso pelo

inesperado). É pelo título que o leitor começa a travar relações com uma revista nos pontos de venda e de leitura. Daí que, com Leo Hoek, possamos falar de suas múltiplas funções: identificadora, informativa, persuasiva, aperitiva, publicitária e ainda mítica — pois o título pode deter uma espécie de poder mágico, ser um “abrete Sésamo” da publicação, predizer o co-texto (*nomen numen*) (ROCHA citado em SANCHES NETO, 1998, p. 78).

A revista editada por Dalton Trevisan quis, por meio de seu nome-de-jornal ou de seu estado civil, destituir a literatura local de pompas, de ornamentos, de títulos, operando a velha luta geracional do novo diante do velho. “Desta forma, o nome do jornal aparece como um local de transfusão dos sentidos” (MOUILLAUD, 2002, p. 94). E o sentido que se quis é facilmente identificável: fugir dos cacoetes dos mais velhos, algo em que, assim como os demais projetos reformadores da presente pesquisa, a *Joaquim* falhou miseravelmente em certos aspectos. A publicação desdenha o sítio, mas se importa com o sítio, mesmo que posicione a luneta na direção do universal.

Se pensarmos as revistas como espaços de sociabilidade, onde grupos e afinidades convergem, podemos, em *Joaquim*, averiguar este estatuto também pela lógica da criação de desafetos e de desalinhos. Sair de cima do muro é colaborar para derrubar o muro ou construir um novo muro.

Situada entre as revistas mais importantes desta geração, a revista *Joaquim* “em homenagem a todos os Joaquins do Brasil”, vai se impor desde seu primeiro número por representar, no plano nacional, as inquietações de sua época, e no plano local, a ruptura que o Paraná esperava para finalmente se introduzir no espírito do século XX. Assim, o primeiro número de *Joaquim*, publicado em abril de 1946, se constituirá no início de uma nova fase para a literatura do Paraná, cujo reconhecimento se deu desde logo, conforme testemunho dos nomes mais representativos do momento (CAROLLO, 1972, p. 104).

Dotada de um espírito combativo e um tanto irreverente — de “manifesto para não ser lido” —, *Joaquim* foi um marco no segmento de impressos literários do período

e alçou o nome de Trevisan (diretor-proprietário do periódico) ao centro de discussões acaloradas sobre as culturas paranaense e nacional. Não é tarefa fácil retornar à *Joaquim* sabendo, a priori, quem é Dalton Trevisan. Todavia, é necessário um esforço para não incorrer em mitificações que possam entender a revista de Trevisan como um primeiro livro, dentro de um cânone venerável.

“Certamente o caráter de ‘geração eliminadora’ (por oposição ao conceito de Gasset de ‘geração cumulativa’) reforçou e impôs o grupo de *Joaquim* como o mais significativo da década de 40” (CAROLLO citado em NICOLAU, 1987, p. 23).

Ora em vertente ética ou estética, ora em função de prioridades práticas ou programáticas, as revistas literárias traçam, a partir do modernismo, uma dupla delimitação. Preservam cumplicidades compartilhadas aquém dessa linha de fratura que é o manifesto enquanto, além dela, recuam as posições residuais do campo literário (ANTELO, 1997, p. 7).

A geração de autores de 40-49 sofreu com uma carga imensa de rótulos. Atravessados pela Segunda Guerra Mundial, os autores, no Brasil, se deparavam com ecos do regionalismo literário, com a revisão do Modernismo iniciada por Mário de Andrade, o pessimismo pós-Guerra, o desgaste das vanguardas, o Paraná mental ainda ecoando as reservas do Paranismo.

É nesse caldo que *Joaquim* surgiu, incomodada com os totens, espezinhando as marcas-líderes da cultura local, avançando em discussões. “A ideia de autoria enquanto expressão de uma interioridade, de uma singularidade original, virginal, foi portanto desmontada durante o século XX” (BOSCO, 2019, p. 26). *Joaquim* não queria o novo apenas: quis destituir o velho sem oferecer uma saída de conforto, sequer uma porta de emergência. Ser novo, para a revista, era não realizar a exumação de quem capinou o terreno primeiro.

Os centros provincianos são o clima ideal. Suficientemente abertos para o mundo exterior, permitem a renovação contínua do ar; mas ao mesmo tempo conservam certas válvulas de ordem primária que impedem a evasão total do indivíduo e sua diluição nos conceitos. Se a metrópole, graças à teia quase exclusiva de contatos secundários, torna a competição impessoal e desenvolve ao máximo a inteligência, a província com seus contatos primários e seus conflitos pessoais fortalece o caráter (MILLIET citado em SANCHES NETO, 1998, p. 63).

Ainda antes da *Joaquim*, tivemos a proliferação dos periódicos de estudantes”. São os casos das revistas *Livro*, em sua primeira fase de 1939, *A Palavra*, de 1939, *A Idéia*, de 1943, *A Ilustração* (1939–1945) e a *Tingüí* (1940–1943), editada por um ginasiano Dalton Trevisan, do alto de seus 15 anos, um tipo de Rimbaud em uma versão de jornal de papel e de literatura.

A publicação teve 42 edições. Para Carollo, foi um jornal que enfrentou o provincianismo cultural e atacou “o oficialismo dos falsos gênios e muitas poses” (CAROLLO citado em NICOLAU, 1987, p. 23). Mais do que avaliar os méritos literários da publicação, importante observar as estratégias de manutenção do projeto, com diretores buscando patrocínio e sistema de venda de assinaturas. “Filho de burgueses que se impõem pela força do trabalho, Dalton Trevisan fará com que *Tingüí* seja, apesar de todo o seu amadorismo jornalístico e literário, uma publicação de caráter profissional” (SANCHES NETO, 2004, p. 862). Também pudera: com o suporte e a estrutura familiar, não houve sequer um projeto literário de Trevisan que surgisse sem a convicção de publicação.

Curioso notar que o nome-de-jornal da primeira empreitada editorial de Trevisan coincide com um título de texto de Romario Martins na *Ilustração Paranaense*, publicado em fevereiro de 1928. O texto de Martins, paranista até a última grimpá, abriu a segunda edição da segunda temporada do periódico.

As revistas de estudantes ou de jovens eram desrespeitosas, partilhando o inconformismo de um século com duas grandes guerras mundiais, cada vez mais distantes das fórmulas e dos rótulos, em suma, publicação descontentes com as respostas oferecidas. Também funcionaram como plataforma para leitores-escritores em formação. Sem a perspectiva de *Joaquim* ser a revista de um jovem com histórico de impetuosidade editorial, corremos o risco de dar mais sentidos do que os sentidos em si.

Poderemos observar dois protocolos da *Joaquim* na trilha a seguir: o efeito de bater e o efeito de se afagar. Mais jovem do que isso, difícil.

5.3.2 Atacando a marca-líder: o leitor-ideal e a forja do cânone

“A guerra é boa, a paz é pesadelo” (KARAM, 2014, p. 51). O contingente armado de *Joaquim* teve lastro. Poty Lazarotto (1924–1998), Temístocles Linhares (1905–1993), José Paulo Paes (1926–1998), Wilson Martins (1922–2010) e o próprio Trevisan (1925) direcionaram tiros naquilo que julgavam ligado ao Paranismo ou ao Simbolismo ou a um modelo de atraso cultural, sobrando estilhaços de Emiliano Pernetta (1866–1921) ao pintor Alfredo Andersen (1860–1935). Era um jornal em busca de um novo interlocutor, desinteressado pelo tempo de antes, distante dos protocolos, pouco amigável, e com estratégias até então não utilizadas para forjar o cânone.

De acordo com Sanches Neto (1998), os anos joaquinaes representaram a metonímia da produção jovem do pós-guerra, plural. Uma geração em busca de universalidades, de quebrar barreiras a partir do local, a literatura mais estética do que política quando interessa questionar o *establishment*.

Para Oliveira, “foi uma revista de ação, divulgação, agitação e tensão cultural” (OLIVEIRA, 2009, p. 2). De caráter iconoclasta, a revista dedicada a *todos os Joaquins do Brasil*, como conclamava o slogan, publicou autores distanciados da tradição local, querendo empurrar o Paraná, literariamente, para o novo e para o mundo.

Iconoclasta (iconoclast), s.2g. Alguém que quebra ícones, cujos adoradores ficam imperfeitamente satisfeitos com seu desempenho e de maneira enérgica protestam que ele destruiu, mas não reedificou, que pôs abaixo, mas nada erigiu. Pois os pobrezinhos não teriam outros ídolos no lugar daqueles que a pauladas ele abateu e afastou. Mas disse o iconoclasta: “Não deveis ter ídolos quaisquer; e, caso entre vós se engrace o reedificador, vereis que porei abaixo sua cabeça e nela me sentarei até que ela grasne” (BIERCE, 2017, p. 137).

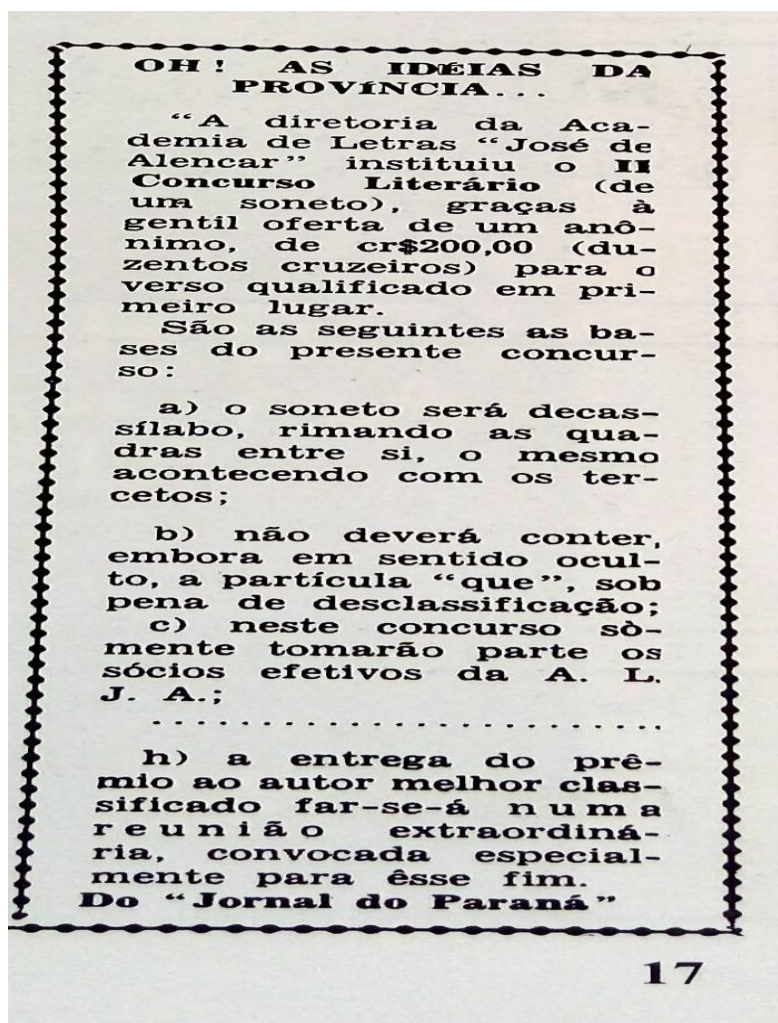
“KLAXON não se preocupará de ser **novo**, mas de ser **actual**” (KLAXON, 1922, p. 1). Ser atual, para a *Joaquim*, significou não seguir o velho. Mais: vilipendiar o velho, queimar a biblioteca do velho, derrubar o busto do velho na entrada da biblioteca, derrubar o vaso com as cinzas do velho enquanto a casa inteira não pega fogo. Para tal, o periódico se concentrou em alguns alvos. “KLAXON sabe que o progresso existe” (KLAXON, 1922, p. 2).

A provocadora coluna “Oh! As idéias da Província...” tinha intenções bem claras: se posicionar para anular a posição contrária. O tom de beca, de empostação dos espaços culturais dos jornais paranaenses, irritava Trevisan. A sessão replicou alguns trechos da vida cultural paranaense e espezinhou *la haute culture* instituída na região. Logo na primeira edição, a *Gazeta do Povo* foi notificada pelo jornalismo um tanto disparatado de um tal colunista Barão do Serro Azul...: “O Sr. Valfrido Piloto é o maior prosador paranaense” (JOAQUIM, 1946, p. 5). Interessante perspectiva das posições de conflito: o filho de um comerciante bem-sucedido escarnecendo o velho oligarca da erva-mate. Logo depois, Trevisan ridicularizou a Academia de Letras.

Vemos, assim, um tipo diferenciado de leitor-ideal: o letrado cansado de velhos modelos; o jovem em busca de novos modelos; aquele que compreende que pode sequer existir algum modelo possível.

Na edição número seis, a *Gazeta do Povo* foi novamente lembrada em um trecho da coluna do crítico Emanuel Coelho: “Que os paranaenses amantes da cultura visitem e analisem a arte de Edy Carolo, para que mais tarde não se arrependam de não ter adquirido um de seus quadros enquanto vivo...” (JOAQUIM, 1946, p. 7). Esta é a mesma *Gazeta do Povo* que, muitos anos depois, publicará inéditos de Trevisan regularmente, com o autor entregando discretamente livros e manuscritos no fundo do galpão da sede do jornal.

Figura 30: Sessão “Oh! As idéias da província”, de Joaquim



FONTE: Arquivo pessoal

O viés subversivo, expondo o ridículo do jornalismo cultural participativo da cena e sem critérios senão os do compadrio, foi menos intenso depois das dez primeiras edições, mas suficiente para o entendimento de qual leitor-ideal a publicação almejava. “Os sucessivos números do jornal não são partes do jornal, mas sim repetidas e diferentes manifestações de uma mesma realidade ideal que é o jornal (FIDALGO, 2004, p. 3). Passo a passo, *Joaquim* buscou reiterar um espírito de verdadeira opção, de nome-de-jornal diferente dos demais. Em cada pequena talhada no rosto do cânone, uma vontade de ser o novo cânone.

É perceptível também que a *Joaquim*, gradativamente, foi abrindo mais espaço para a repercussão dos contos de Trevisan e para a aceitação da crítica de seus livros recém-lançados (e futuramente renegados pelo autor, como *Sonata ao luar* e *Sete anos de pastor*).

[...] havia, por parte dos rapazes da *Joaquim*, uma causa tacitamente não mencionada: colocar o Paraná, através da nova geração, no mapa das artes brasileiras. Assim, a presença dos mais diversos nomes, excluídos os reacionários, é uma maneira de dar consistência à publicação, mas é também, e principalmente, uma forma de delinear uma identidade compósita (SANCHES NETO, 1998, p. 74).

A *Joaquim* foi tudo e nada disso. Como *O Cenaculo* e a *Ilustração Paranaense*, a disputa seguiu na direção do cânone forjado, Trevisan aparecendo das mais variadas formas: contos, resenhas de amigos sobre o seu trabalho, artigos, entrevistas, notas, inserções arrasadoras sobre a cultura local, certas marotagens típicas de um bom jovem petulante. Foi o editor personalista tramando novos passos pessoais no mercado editorial, se legitimando. (E quando não foi assim?)

Amigo pessoal de Trevisan até que... o próprio Sanches Neto foi o responsável, em 2000, quando era diretor da Imprensa Oficial do Paraná, pelo projeto de reedição da revista, parte da coleção Brasil Diferente. Em janeiro de 2001, após

seis meses de preparo, saiu uma caixa com os 21 exemplares. Foram produzidas e esgotadas mil cópias, distribuídas entre bibliotecas, universidades e colecionadores. Nos sebos virtuais contemporâneos, a coleção é vendida por valores que facilmente se aproximam dos três dígitos.

Assim, se Emiliano encontrara na poesia o gênero nobre para expressar a sua arte, Dalton notabilizar-se-á pelos seus contos, de linguagem coloquial e concisa, nos quais Curitiba e seus habitantes compõem o universo ficcional. De fato, em um país que se organizava no pós-guerra e pós-Estado Novo, em crescente urbanização e industrialização, que havia ampliado as discussões nacionalistas, remodelado os meios de comunicação e alargado a circulação de informações, observa-se a ampliação, para além do eixo Rio-São Paulo, dos círculos da modernidade artística proposta em 1922. O artista propunha-se, então, estar próximo das aspirações e reivindicações do povo, expressar o fazer e o sentir populares (MELLO, 2008, p. 290).

“A literatura não é uma simples trapaça, é o perigoso poder de ir em direção àquilo que é, pela infinita multiplicidade, do imaginário” (BLANCHOT, 1987, p. 129). *Joaquim* foi um dos maiores estertores do imaginário cultural paranaense: Trevisan apareceu como nunca e se divulgou de modo eficaz como sempre.

“*Por tudo, a literatura paranaense inicia agora*” (JOAQUIM, 1947, p. 2): foi exatamente assim, de modo tardio-profético, na clássica guarnição do novo atropelando o velho, que a revista *Joaquim* inaugurou seu percurso modernista no editorial publicado em março de 1947.

Sim, 1947. Foi a edição 9 do periódico, marco que merece análise mais profunda. “Não acredite em originalidade, mas não vá acreditar em banalidade, que é a originalidade de todo mundo” (ANDRADE citado em BOSCO, 2019, p. 11).

Dalton anunciava uma nova postura ante a arte, questionando aquele cuja imagem melhor representava a geração que lhe precedera. Da mesma maneira que Emiliano e outros tantos, que quando moços reuniram-se em torno da palavra e gestaram as suas concepções de sentido e valor da escrita e da arte, Dalton e os demais da revista

Joaquim se colocavam no cenário das letras re-elaborando aquelas concepções. A publicação que lançaram em 1946, valia-se, certamente, de um meio gráfico e de vendagem já estruturados — o que se dera, em boa medida, em coincidência com o tempo de vida e de produtividade de Emiliano Pernetta (MELLO, 2008, p. 289).

Entre a tradição do editorial de tomo e do editorial contínuo, *Joaquim* improvisou uma voz que era de manifesto, mas também de um certo desalento, de um indivíduo sem perspectiva de futuro ou cômico de suas limitações — nada pior do que saber-se jovem. Compilou interesses estéticos na direção de uma literatura universalista ou simplesmente não teve editorial em algumas edições. “O jornal, que havia aparecido para nós como um jornal entre outros — e que só podia ser um jornal nesta alteridade —, pretende ser um jornal único, aquele que substituiria todos os demais” (MOUILLAUD, 2002, p. 90).

Não é comum que um jornal de embate apresente seu manifesto apenas na edição 9. Todavia, podemos observar por uma outra entrada: o nome-de-jornal, agora com regularidade comprovada, sentiu-se confiante para eviscerar seu estatuto. Foi o manifesto perfeito: manifestou-se a partir da própria manifestação de continuidade. O editorial-decisivo não foi a perspectiva e sim a concretização. Na ausência de um grupo militante na esfera além-jornal, o conjunto de edições se materializou como manifesto, como voz de muitos a partir de um duplo que é uno (nome-de-jornal e editor, aqui, ainda mais imbricado do que o normal em publicações culturais).

“Os jornais disseminam ideias, mas também transportam narrativas para o mundo, sendo responsáveis pela criação de outra realidade” (BARBOSA, 2008, p. 111): a realidade de *Joaquim*, publicação cultural de espírito formativo na contramão do noticiário, foi de se apresentar, primeiramente, como alternativa para que o editorial-manifesto fosse a materialização de um projeto já consagrado, fazer da

política de rebaixamento dos locais um trampolim para a elevação de seu projeto editorial.

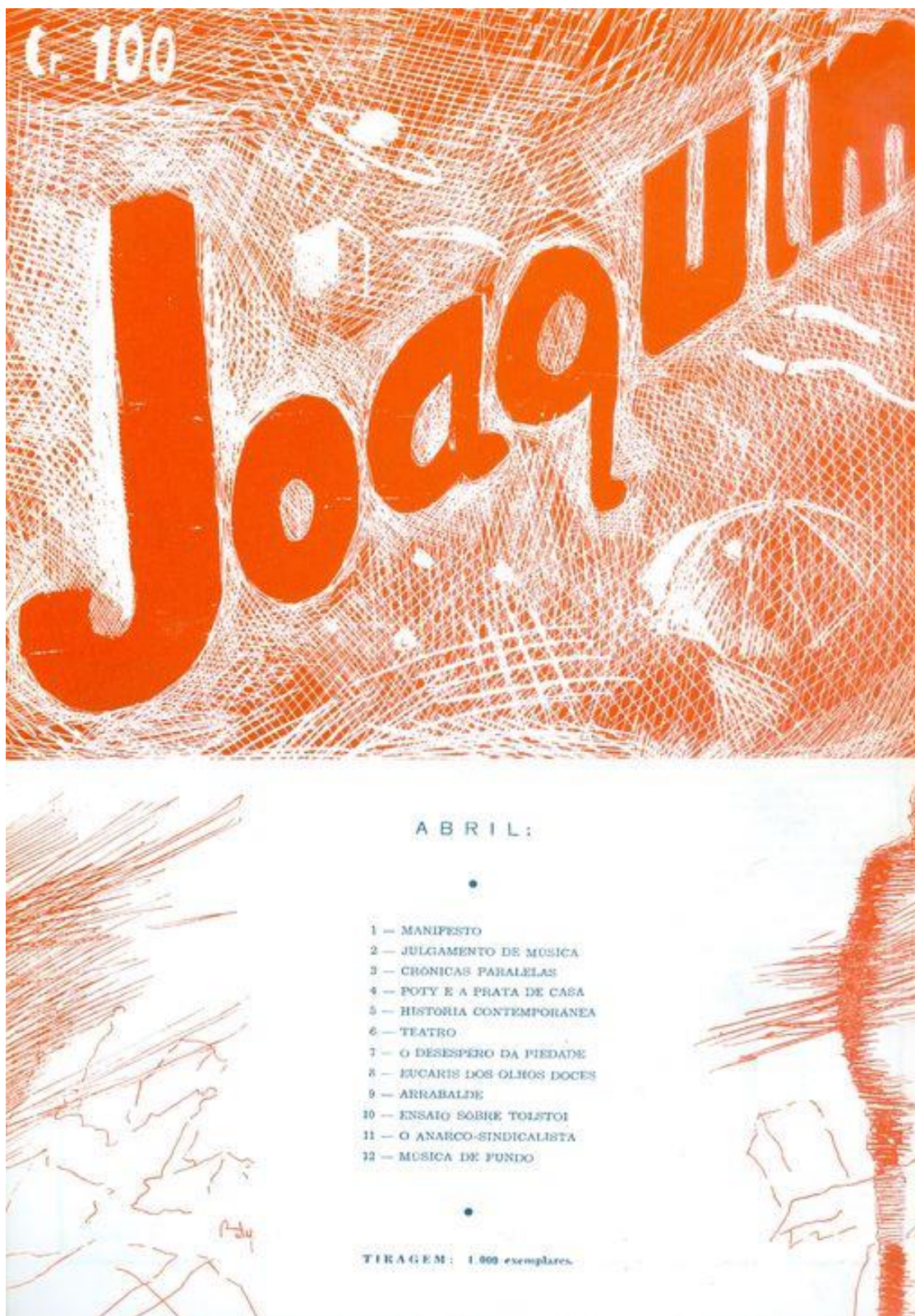
“A geração dos vinte anos na ilha” é, sem dúvida, um dos mais emblemáticos momentos da literatura paranaense. De modo enfático, Trevisan compilou ideologicamente seu programa estético de nove edições: reformar o velho (infra-muro), dar passagem ao novo (extra-muro). Ao usar frequentemente o cronotopo da ilha, do isolamento irreversível, da solidão, Trevisan se refere também a esta ilha mental do passado paranaense, agora em um Paraná de quase cem anos de história. Promove-se “uma liquidação dos mitos bairristas” (SANCHES NETO, 1998, p. 77).

Com efeito, em função da gradativa autonomização da literatura, as revistas literárias adquirem relevância por suas declarações (manifestos, prefácios) que tentam criar vínculos específicos e solidariedade mais duradoura na luta por novos valores. O manifesto de um periódico funciona assim como arqui-prefácio, isto é, como reflexão meta-textual múltipla, condensando derivas que outras obras hão de concretizar no futuro (ANTELO, 1997, p. 7).

“Para compreender um texto escrito, é necessário também identificar, durante o processamento, pronomes e nomes que estão se referindo a elementos que já foram introduzidos” (KLEIMAN, 2002, p. 38). A tradição estéril a que se refere Trevisan seria incapacitante, um fardo, o avesso do avesso: a própria literatura paranaense até então. Identificamos, no editorial, a busca por um marco zero, e tudo o que foi introduzido, processado antes, seria pó.

Trevisan sentiu a necessidade de rompimento e, ao mensurar abertamente o rompimento, pouco ligou para o possível efeito de ser mais um isolado na ilha. “Literatura é solidão, a mais profunda, a mais espessa e ampla solidão. Literatura é avareza, é retenção, é poluição sem objeto” (KIEFER, 2010, p. 28). O medo é do inverso da solidão, do gregarismo das cenas e dos clubes literários locais. A literatura

Figura 31: Capa da edição 1 de *Joaquim*, de abril de 1946



Fonte: Revista *Joaquim*.

“é exatamente a paixão de sua própria questão” (BLANCHOT, 1987, p. 306) e apenas a ela o projeto editorial tardio quer remeter. “O discurso é o evento da linguagem” (RICOEUR, 1976, p. 20). O extraliterário a quem é de extraliterário.

Figura 32: Editorial da edição 9 de *Joaquim*

A geração dos vinte anos na ilha

É um imenso claro na história literária do Paraná esse do revolução modernista... que não houve. Aqui se fechou o ciclo das escolas, como nas províncias em geral no ano da graça de 1922. O modernismo foi, quando foi, assimilado em suas maneiras e equívocos descaracterísticos: nunca mais que escrever “me diga” ou compor um soneto sem rimas... Mas sempre um soneto e vem daí a embalsamação dos faros: essas inocentes gerações de lírios, pelas quais a Grande Guerra e as revoluções no país deslizaram, na imagem poética outros tempos, como nuvens de verão.

Fortaleceu-se assim certa mentalidade reacionária (disfarçada pelo lindo adjetivo de “paranista”), que, em nome de santas tradições, amputou as mãos e furou os olhos dos jovens artistas. As gerações seguintes se sacrificaram por esse estado de coisas e hoje reforçam as fileiras dos lírios da rua 15; o culto aos mitos, em vez de ser fonte de vida, era a própria fonte da morte. Pois não é que realizam, hoje mesmo, os donos da arte no Paraná, concursos de poesia, onde a partícula “que” ainda oculta é motivo para desclassificação do poeta ou renovam o seu teatro levando à cena “Saudades” de Paulo Magalhães?

Houve uma geração que não quis morar em sua casa vazia.

Não podem os jovens artistas se submeter a acomodações, que o reino em perigo agora é o dos homens. Impunha o espírito mesmo da época que, em salvação própria, renegassem os moços um passado que era um cadáver amarrado às suas costas... A sua posição marcante diante da arte, não o será menos diante do mundo. Urgia, acima da música térea dos pinheirais, escutar as vozes do tempo. Tal música que, um dia, foi bela, ouvem-na hoje, apenas, os cínicos e os covardes lírios. Porque nós, últimos moços da última província do Paraná, não declinamos de nossa responsabilidade na marcha dos acontecimentos.

Esta acusação contra os donos da arte do Paraná é, acima de tudo, pelo seu medo à vida. E, por isso, fedem como cadáveres desenterrados. A nós cumpria, então, efetuar a matança dos mortos sagrados, enquanto se punham as inuteis carpeideiras a desculpar o artista mediocre pelo bom homem, que — como todos os homens — sonhou, amou, sofreu. Isso não é desculpa — em arte.

A epígrafe com que Stendhal definiu a geração romântica, define também a nossa, que não tem o que continuar. Ela tem tudo por criar. Há evidente equívoco, pois, na idéia de serem os ataques a Emiliano ou Andersen inspirados em “simples prurido de irreverência”. Ao contrário, exprimem esses ataques sem dó um estado de consciência.

Primeiro, cumpria derrubar os muros e esborou-se ao eco de nossa grita a muralha da China. Segundo, por em dia a arte, no Paraná, com o seu tempo. (Poty avaliou, por exemplo, o atrazo das artes plásticas entre nós em 40 anos...) Soará a hora, então, de lançar o navio ao mar aventureiro.

Nossa geração, com trabalho humilde, se propõe a participar do seu tempo, empenhada em salvar o homem com a sua arte, como puder. Deixará, não por piadinhas à Emílio, o sinal terrível de sua passagem, mas com uma arte honesta e séria, iluminada pelo sentimento do mundo e a dolorosa consciência do espírito de seus dias. Não será vã ou inconsequente, que almeje como um sol espargir os seus raios fúlgidos pela terra. Nem é para tanto, o trabalho de uma só geração. O importante foi a decisão de romper com o passado, nas suas tradições estereis. É, pois, uma geração sem medo. Nós, filhos da Segunda Guerra, não fomos poupados pelos acontecimentos e aprendemos na própria carne que somos íntima parte deles. O mundo é um só; os nossos problemas, estéticos ou vitais, são já os mesmos dos moços de Paris ou dos moços de Moscou. Com amor ao mundo no peito, seja o nosso canto impregnado de terra, homem, E-

O grave erro dos lírios foi o de, além da traição a si mesmos, traírem a seu tempo. Não serão perdoados, por isso. Só à luz de uma lua de rua 15 é que floresciam os lírios — e o novo dia os matou em pleno coração.

Nossa geração, que reclama o seu direito de influir no destino do mundo, jamais fará arte paranista, no mais sentido da palavra. Ela fará simplesmente arte.

Por tudo, a literatura paranaense inicia agora.

EM HOMENAGEM A TODOS OS JOAQUINS DO BRASIL

Elle n'a rien à continuer, cette génération, elle a tout à créer.
Stendhal.

MARÇO:

- 1 — A GERAÇÃO DOS 20 ANOS NA ILHA
- 2 — NOSTALGIA
- 3 — PLATAFORMA
- 4 — DE “AMÉRICA”, DE KAFKA
- 5 — NOTÍCIA DE FRANZ KAFKA
- 6 — TRÊS PARÁBOLAS
- 7 — COM UMA ROSA NA MÃO
- 8 — MANIFIESTO INVENCIONISTA
- 9 — INVENCIONISMO
- 10 — POEMA
- 11 — UMA EXPOSIÇÃO ESCOLAR
- 12 — ROUAULT, VAN GOGH E OS NOVOS
- 13 — GRAVURA DE POTY
- 14 — CORONEL AMÂNCIO
- 15 — PROSA E LINGUAGEM

N.º 9

NO PRÓXIMO NÚMERO:

- Trad. de “Les Nourritures Terrestres”, de A. Gide.
- A árvore existencialista.
- Poema, de Annibal Machado.
- Xilogravura, de Poty.
- Clovis Graciano.
- Música, de H. J. Koellreutter.

5.3.3 Leitores quaisquer, anúncios vários

“Quantas edições dura uma revista de arte?” (OLIVEIRA, 2009, p. 183). A pergunta de Oliveira é crucial: excetuando a *Nicolau*, dependente exclusivamente de dinheiro público, o coração de uma revista de literatura pulsa pela sua capacidade de gerar dinheiro para custear a pulsação toda. “Não há uma média fixa [de durabilidade], mas costuma-se dizer que existem duas fases críticas, a da terceira e a da sétima edição. O que é certo, no entanto, é que dura até acabar a publicidade, ou o dinheiro, o que quase sempre é a mesma coisa” (OLIVEIRA, 2009, p. 183).

O diretor-proprietário de *Joaquim* é um dos poucos que pode vir a dizer (não virá) que fechou as portas de seu periódico porque quis. A incidência de anúncios era enorme, em todas as edições. A primeira edição já teve seis páginas de anúncios, somando 36 marcas. Não há, ao longo da publicação, indícios de dinheiro público.

Oriundo de uma família do ramo de vidraçaria, Trevisan aproveitou a força social dos idealizadores Erasmo Pilotto e Antônio P. Walger para capitalizar suas ambições estéticas. Pilotto era uma figura cultural conhecida em Curitiba, com ampla circulação em diversos clubes literários da cidade. Inclusive, depois da contenda da revista com Emiliano Pernetá, na terceira edição (“Emiliano, o poeta pernetá”), acabou por se afastar do núcleo duro. “Emiliano Pernetá foi uma vítima da província, em vida e na morte. Em vida, a província não permitiu que ele fosse o grande poeta que poderia ser, e, na morte, o cultua como sendo o grande poeta que não foi” (TREVISAN citado em *JOAQUIM*, 1946, p. 16).

Pilotto não seguiu com Dalton, mas os anunciantes sim. Walger era o responsável pela captação de anúncios que oxigenavam financeiramente o veículo. Sem custo operacional, “a redação de *Joaquim* era vizinha à fábrica de Louça, Refratário e Vidro João Evaristo Trevisan, cujo endereço é a rua Emiliano Pernetá,

466. Isso indica que a redação de Joaquim era a própria casa de Trevisan, vizinha à fábrica de sua família” (ROMANOVSKI, 2008, p. 45).

Ao, inicialmente, se blindar contra o *status quo* e ter uma pessoa de confiança no fluxo de caixa, e ainda contando com o suporte da empresa familiar, Trevisan sabia que a sua revista teria tempo para servir de trampolim para si e para outros escritores de sua geração enquanto tivesse paciência. Além disso, a empresa familiar anunciou regularmente, dando ainda mais segurança para Trevisan afiar os dentes nas marcas-líderes, intuindo que, do burburinho, sairia a contemplação.

Figura 33: Página de anúncios de Joaquim

<p align="center">Companhia Força e Luz do Paraná ESCRITORIO CENTRAL: AVENIDA VISCONDE GUARAPUAVA N.º 1221 <i>Seção de Ligações, Desligações e Cobrança de Luz:</i> RUA BARÃO DO RIO BRANCO N.º 161 - FONE 4-0-0</p>	
<p>A. COSTA & CIA. Telegramas: AR COSTA — Caixa Postal, 255 — Telefone, 2842 RUA 15 DE NOVEMBRO N.º 567 LIVRARIA PÁTRIA Livros científicos, didáticos, literários, técnicos e religiosos Papelaria em geral</p>	<p>Dr. Manoel de Oliveira Franco Sobrinho — ADVOGADO — Professor catedrático da Universidade do Paraná Escritório: Pr. Tiradentes, 250</p>
<p>VISTAM SEUS FILHOS NA MAISON BLANCHE RUA 15 DE NOVEMBRO, 99</p>	<p>Dr. Faustino Fávoro ADVOGADO Escritório e Residência: EDIFÍCIO SANTA ROSA — 5.º ANDAR PRAÇA TIRADENTES, 250</p>
<p>Relojoaria RAEDER RELOGIOS DAS MELHORES MARCAS CANETAS-TINTEIROS OCULOS Rua Riachuelo, 147 Fone — 148</p>	<p align="center">PIANOS ESSENFELDER VERTICAIS — CAUDA</p>  <p align="center">F. ESSENFELDER & CIA. Curitiba — Paraná Caixa Postal, 251</p>
<p>LIVRARIA BRASIL Rua 15 de Novembro, 51 — Fone: 1838. LITERATURA EM GERAL Figurinos — NOVIDADES — Material Escolar PAPELARIA — LIVROS EM BRANCO • Material e utensílios de escritório Grande variedade de Canetas-tinteiro</p>	
<p>CLÍNICA DENTÁRIA DE ADULTOS E CRIANÇAS PROTESE — CIRURGIA DA BOCA Dr. Ary Miranda Cirurgião Dentista TRATAMENTO ESPECIALISADO PARA CRIANÇAS E PESSOAS NERVOSAS, HORA MARCADA. Consultas: 8 às 11 — 13½ às 18 horas Praça Zacarias, 98 — Apt. 1 — Esq. R. Emiliano Perneta FONE: 4-0-8-0</p>	

FONTE: Arquivo pessoal

As reações públicas à revista (sempre positivas), essas sim, foram reproduzidas a rodo desde a segunda edição da *Joaquim*, como se a validar o trabalho desenvolvido pela publicação. Atenção: mudam novamente os tempos e as vontades, e os totens almejados foram outros. Na segunda edição, de junho de 1946, Carlos Drummond de Andrade, em carta endereçada à redação, escreveu:

Estou recebendo o primeiro número de *Joaquim*. Ainda bem que continuam a surgir no Brasil as revistas de moços. Porque os velhos e os simplesmente maduros estão calados, e na sua plenitude parece que desistiram mesmo dessa tarefa que toda geração se impõe quando está nascendo: reformar a vida (ANDRADE citado em *JOAQUIM*, 1946, p. 3).

Escritor já consolidado, Drummond emprestou seu capital simbólico para engrandecer a *Joaquim*. Se “A minha experiência não pode tornar-se directamente a vossa experiência” (RICOUER, 1976, p. 27), também estamos em outros aportes de leitura em uma capital mais desenvolvida. “Em relação à percepção, devemos lembrar, primeiramente, que esta é individual” (KLEIMAN, 2002, p. 32). Aqui, era um Paraná com mais indivíduos para mais percepções.

Trevisan soube flertar com o cânone modernista, desafiar o cânone local e produzir o próprio cânone, pisando com os próprios pés em novos espaços. Criou o seu ecossistema: “Outros que, por razões óbvias, estavam sempre presentes em pequenos anúncios durante as 21 edições de *Joaquim*, eram as livrarias. Dessas, as que mais apareciam eram a Livraria Aurora, a Livraria Universitária e a Livraria Ghignone” (OLIVEIRA, 2009, p. 187).

As livrarias, nesse momento, não apenas foram espaços de circulação de exemplares e termômetro de repercussão, como nos periódicos anteriores da presente pesquisa, mas também investidoras da publicação. Funcionavam como espaços preliminares de discussão de grupos culturais. Trevisan, aos 21 anos,

frequentava com regularidade a Livraria Ghignone ao lado Wilson Martins (25 anos) e Temístocles Linhares (41 anos). Linhares era mais um dos ricos com ambições literárias. “A família de Linhares também era oriunda dos antigos quadros sociais da erva-mate, seu pai foi Edgard Cordeiro Linhares, abastado industrial da erva-mate, casado com Cecília de Bittencourt” (NEGRÃO citado em OLIVEIRA, 2000, p. 153).

Outros intelectuais do período discutiam seus propósitos em cafés como o Café Gaúcho, o Café Pátria e, sobretudo, o Café Belas-Artes: “outros que também freqüentavam esse Café eram Glauco Flores de Sá Brito, Armando Ribeiro Pinto, Samuel Guimarães da Costa e Eduardo Rocha Virmont, jornalistas, críticos e escritores” (ROMANOVSKI, 2008, p. 39). Trevisan escolheu quais painéis não queria frequentar.

Figura 34: Carlos Drummond de Andrade escreve para *Joaquim*

RIO, 5 maio 1946.
Dalton Trevisan:

Estou recebendo o primeiro número de “Joaquim”. Ainda bem que continuam a surgir no Brasil as revistas de moços. Porque os velhos e os simplesmente maduros estão calados, e na sua plenitude parece que desistiram mesmo dessa tarefa que toda geração se impõe quando está nascendo: reformar a vida, ou simplesmente a literatura (deixar de conseguí-lo não tem importância; o lamentável é desistir de tentá-lo). Encontro em vocês do Paraná esse fermento da “coisa nova” que é tão precioso e passa tão rápido. Se dêle sairá ou não sairá uma expressão diferente, o tempo é que vai dizer, mas também, com o tempo, a aplicação e a capacidade de pesquisa, de teimosia, de desinteresse de vocês, qualidades de que a gente se desfaz tão depressa... em nome da obrigação de viver. Que delícia uma revista cuja redação é na rua Emiliano Pernetá, 476, e que promete publicar em seu segundo número um artigo sob o título “Emiliano, poeta mediocre”!

Nosso poder de admiração vai se tornando tão familiar e nosso poder de destruição tão débil, que a insubordinação dos moços, neste ano de 46, é quase um espanto.

Mas espero que vocês nos darão sensações mais duradouras do que o espanto. O caso de Poty está reclamando outros casos irmãos na poesia e na ficção. Pessoalmente, tenho esperanças no Paraná. Mandem-me sempre a revista e recebam um abraço de

(a) CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

FONTE: Arquivo pessoal

Joaquim publicou Federico García Lorca pela primeira vez no Brasil. Ruminou as engenhosidades de James Joyce. Foi mais o trágico Newton Sampaio do que o

aclamado Emiliano Pernetá. Expressou com veemência o declínio do moderno e do futuro. Entretanto, quando tratou de repercutir seus leitores-ideais, foi menos um *Joaquim* de todos-os-paranaenses e mais um *Joaquim* com ambição de adentrar a melhor cena literária em benefício próprio, apresentando intenções educativas reiterativas.

“Cada jornal — e cada tipo de jornal — pode ser considerado como uma expectativa de acontecimentos” (MOUILLAUD, 2002, p. 75). De um lado, Trevisan montou sua campanha de acontecências literárias, com a derrubada de totens; de outro, almejou a estabilidade de um novo cânone a seu favor. Drummond apontou para o “fermento de coisa nova” e a *Joaquim* se locupletou, namoriscando com a institucionalização.

Mouillaud observa com argúcia esta peculiaridade do nome-de-jornal de querer ser olhar de todo e qualquer um. *Joaquim* queria ser de todo mundo, longe dos fraques, mas também apontou para o cânone — e o periódico, pois veja só, publicou, na edição de fevereiro de 1948, um poema de André Gide somente em francês, em mais uma comprovação do espírito da literatura para eleitos que vem de outros carnavais curitibanos com pouco público. Os novos impressos paranaenses de literatura da presente pesquisa sempre envelheceram rapidamente porque nossos jovens não conseguem se segurar diante de tamanha erudição.

“O olho do leitor, a partir desse nome, difrata-se sobre o mundo que se torna sua própria visão. Deste ponto, o nome-de-jornal aparece como o comentário do olhar do monarca” (MOUILLAUD, 2002, p. 97). O editor de um jornal de literatura não passa de um déspota esclarecido.

Na época, Trevisan lançou dois livros em edições do autor: *Sonata ao Luar* (1945) e *Sete anos de pastor* (1946). Ambos os trabalhos obtiveram largo espaço na

linha editorial da revista. Posteriormente, renegou-os, já na direção da mitologia autodeclarada e da convicção de que jovens estão no mundo para errar com paixão.

5.3.4 Coda

De fato, Trevisan não teve vergonha alguma de promover seu trabalho nas páginas de *Joaquim*. Foi uma nova classe de cena: o editor de si e de poucos amigos. “Depois das vanguardas, a diferença de método não garante mais a diferença artística” (BOSCO, 2019, p. 34). Mudam-se os tempos e também a forma de se erigir um grupo.

Não houve grupo que fundasse a revista, a revista foi criada pelo Dalton Trevisan pessoalmente. Ele era o editor, era a pessoa que se encarregava de recolher a matéria, da tipografia, enfim, era uma empresa individual. E os amigos dele, aquele grupo de que eu também fazia parte, escreviam, colaboravam na revista. Então, constituiu-se assim um grupo, digamos, teórico, um grupo abstrato, que eram os amigos dele. Mas não havia uma coisa organizada. Não havia uma redação, ou qualquer tipo de coisa empresarial para dirigir a revista (MARTINS citado em SANCHES NETO, 1998, p. 71).

Ao longo de 21 edições, o grupo de colaboradores regulares pouco se alterou, o que, em si, já gerou uma certa atmosfera de repetição e de cansaço, ainda mais quando se é jovem e o mundo se mostra mais do que um clube literário. Não existia uma ideia de reunião de esclarecidos, e Trevisan ia apenas selecionando as contribuições e costurando-as.

A *Joaquim* encerrou suas atividades em dezembro de 1948, sem se despedir, e serviu de propulsor, sobretudo, para as carreiras de Dalton Trevisan, Poty Lazarotto e Wilson Martins. Em virtude do culto ao redor da imagem de Trevisan, que se ausentou da vida pública quase completamente após a revista servir como preparo de

sua persona literária, gera curiosidade o *modus operandi* da publicação, que aglutinou expoentes da produção intelectual da década de 1940.

As minhas ligações com o Dalton, com a revista JOAQUIM são um pouco fora da rotina atual porque na maior parte da existência da JOAQUIM eu não estava em Curitiba, estava em Paris. De lá até mandei não só alguma colaboração, mas até uma foto que saiu, de uma ponte de Paris. De modo que não acompanhei a vida da revista no dia a dia. Acompanhei como leitor, mas não no dia a dia. Ademais, é preciso dizer que ninguém acompanha o Dalton no dia a dia. Ele fazia a revista sozinho. Várias das suas perguntas se referem a reuniões de colaboradores, sede da revista. A sede era na casa dele e não havia reunião de colaboradores. Ele reunia as colaborações que pedia aos amigos e fazia a revista inteiramente sozinho. Não havia, portanto, o que a gente poderia chamar de uma redação da revista JOAQUIM. Ou então, seria a casa dele (MARTINS citado em OLIVEIRA, 2009, p. 203).

Seja no propósito editorial ou no que tange à realização estética, com ênfase inédita nas gravuras e nas articulações entre imagem e texto, a revista *Joaquim* não pode angariar para si a pecha de início da literatura paranaense enquanto projeto coletivo de modernidade, porque seu ideário somente se realizou com a existência de algum rastro do passado. *O Cenaculo e Ilustração Paranaense*, por exemplo, não são pré-história literária. O novo alfabeto de *Joaquim* não foi tão original quanto a publicação almejou. Velhas práticas não foram esquecidas, a emulação persistiu, as demarcações do *terroir* estiveram lá.

Foi a mítica da renovação e o projeto de jovens, surgindo para desmistificar. Todavia, ser jovem é exatamente isto: brigar com a pedra da realidade pela força do espírito. “Dalton Trevisan nos reafirmou o que Temístocles Linhares e Poty, em entrevistas para este trabalho haviam dito: ‘Era chegado o momento de realizar obras, não ficar só em ensaios’” (SAMWAYS, 1988). *Joaquim* como um laboratório, uma descida às práticas do meio literário pelo viés de uma publicação.

Figura 35: Wilson Martins escreve sobre Dalton Trevisan em *Joaquim*

Primeiras considerações sobre o contista Dalton Trevisan

WILSON MARTINS

É possível encontrar no contista Dalton Trevisan as peculiaridades daquela "família Mansfield" cujos caracteres diferenciais foram um dia estudados pelo sr. Alvaro Lins; mas é que a "construção" do conto mansfieldiano, e mesmo a "atitude" que Katherine Mansfield mantinha perante os temas, perante a vida, estão hoje incorporados à técnica literária, não apenas como o sinal que um escritor deixou um dia de sua passagem sobre a terra, mas também como um sistema de realização que hoje pertence à comunidade. Diz-se, mesmo, que as idéias, uma vez expostas, deixam de ser individuais para pertencer a todos: e se isso não é rigorosamente exato com as idéias propriamente ditas, está perto da verdade com respeito à maneira de traduzir em linguagem literária os temas que a vida nos oferece.

E tanto isso é assim que ninguém se lembrou de criar uma "família Maupassant" para adotar os contistas da maneira clássica: o contista narrador e dialogador direto, o contista que realmente "conta" um caso da maneira aparentemente menos literária possível. São, entretanto, os dois grandes modelos do conto universal: entre a "família Maupassant" e a "família Mansfield" os contistas se dividem, com maior ou menor fidelidade, ainda que os mansfieldianos se tenham aproveitado das antecipações técnicas que Kathé genialmente adiantou ao seu tempo.

Dizer-se, portanto, que o sr. Dalton Trevisan (de quem acabo de ler os originais de um novo livro) pertence à família Mansfield não significa incluí-lo numa espécie de sub-grupo de valor duvidoso e o qual, por isso mesmo, todos têm o direito de desprezar um pouco: se foi essa a intenção do primeiro catalogador da corrente entre nós, o sr. Valdemar Cavalcanti, pode-se afirmar, sem hesitação, que ela se aplica somente aos que não possuem valor literário "du tout" — aos que, numa "família" ou noutra, seriam sempre os de segunda categoria. Porque as inovações técnicas de Katherine Mansfield, como as de Joyce ou de Proust, como se disse acima, marcaram um progresso na arte literária e por isso já não lhes pertencem exclusivamente mas a todos os que fazem da arte literária o seu meio de expressão.

E esclarecida essa questão técnica, podemos comprovar o acerto das considerações expendidas justamente como o exame dos contos do sr. Dalton Trevisan. Porque agora a maneira de tratar os temas, e também, sem dúvida, a curiosidade quase doentia com

que se debruça para estudar a alma do homem, o sr. Dalton Trevisan não possui outros parentes com a contista de Bliss. O

mais ou menos inocentes e pueris da "arte interessada". A qual, é necessário esclarecer, não passava de um jogo de palavras, com



que significa que, apesar das aparências, ele soube ou pôde conservar a personalidade — primeira e essencial virtude do escritor.

A humanidade dos contos do sr. Dalton Trevisan é a dos pequenos e humildes, quase sempre um pouco frustrados: desde o Luiz Carlos S. dos Reis desse grande conto que se chama "Eucaris, a de olhos doces" até aos personagens de "Um jantar", passando por todos os outros, os suicidas e assassinos, os que realizam o mal e o bem como uma imposição de que não se podem livrar, os condenados pela doença, os recalçados... É notável a fascinação que essa pobre fauna exerce sobre o contista: e tudo exclusiva e rigorosamente debaixo de um interesse de análise psicológica, de conhecimento do homem, pois o sr. Dalton Trevisan não é político, ou, pelo menos, não pretende fazer de sua arte um veículo de intenções políticas. No que está certo mais uma vez, dentro das novas e salutares tendências que já se podem observar na literatura brasileira depois dos delírios

maior ou menor boa fé: porque toda a arte, como tudo o que o homem faz, é interessada: só que, no caso, o seu legítimo interesse é o do conhecimento do homem e não o da popularização de um partido...

E, se não se pode dizer que dos contos do sr. Dalton Trevisan resulte uma imagem completa do Homem, é indiscutível que por eles ficamos conhecendo melhor o homem, isto é, o personagem, o tipo que ele nos revela através dos seus gestos, dos seus pensamentos, de suas reações, num seguro tratamento da técnica expressionista. Porque nesse contista não há nada que se assemelhe a uma descrição, a um esclarecimento, a uma intervenção do autor: o personagem é apresentado por si mesmo, ou antes, apresenta-se por si mesmo, e nós o vamos conhecendo à medida que podemos observar a sua concepção do mundo, as suas fraquezas, os seus sofrimentos, o pequenino mistério da vida cada um.

Será absurdo dizer agora que das vidas frustradas dessa humanidade a quem o destino enganou desprende-se continuamente uma luz suave de poesia, e que apesar de tudo as engrandece e as impõe à nossa simpatia? O que não deixa de ser um novo problema que a personalidade do sr. Dalton Trevisan nos propõe: autor que ainda não realizou, no plano dos poemas, nenhuma poesia apreciável, e cujos contos flutuam, entretanto, numa indistinta atmosfera poética, como se ele nos quisesse fazer sentir que além da miséria dessas vidas que nos apresenta existe alguma coisa de mais alto ou de mais fundo, que justificasse a existência do homem. Não sei se o próprio contista terá observado essa ilação que se pode tirar dos seus trabalhos: mas qualquer leitor sente, ao seu contacto, que aquelas vidas não terminarão ali, que existe além delas um mistério que o próprio contista possivelmente não poderá decifrar, e que será a chave com que poderíamos obter o esclarecimento definitivo. Porque o mistério dessas vidas existe: o sr. Dalton Trevisan não é tão ingênuo que pretendesse nos oferecer uma explicação do homem. Ele no-lo apresenta; e sabe, ou se não sabe adivinha, que a interpretação só se poderá fazer com a posse de um dado de que os próprios homens não podem dispor. Cria-se, assim, a atmosfera de mistério, um pouco angustiada mas verdadeira: a mesma atmosfera de Kafka, em quem também sentimos fundamentalmente essa idéia de que a vida humana só se poderá esclarecer e interpretar com o auxílio de alguma coisa que justamente falta à vida humana...

Não tenho dúvidas de que, se o sr. Dalton Trevisan já agora é um dos grandes contistas da literatura brasileira moderna, sua arte literária ainda se aperfeiçoará com o amadurecimento de sua personalidade. Pois esse é um valor que não se adquire quando se quer, mas quando ele se apresenta: o tempo. O ficcionista não pode dispensá-lo, porque é do conhecimento do homem e da vida que vive a sua arte. A medida que o ficcionista encontra mais fundo dentro de si mesmo, mais fundo ele pode atingir nas suas prospecções. Pensando nisso é que coloco a arte do sr. Dalton Trevisan num dos vértices da moderna literatura brasileira: porque se com os seus primeiros trabalhos ele foi tão longe, tudo se poderá esperar e exigir dele quando o mundo enriquecer-lo com a sua parcela de experiências, de sofrimentos e de alegrias.

A menos que a própria vida não nos surpreenda e faça do sr. Dalton Trevisan nada mais que um menino prodígio.

Em uma espécie de retrato do artista enquanto jovem, Trevisan mudou a relação de proximidade com o editor. Saiu o editor que circulava nos corredores dos clubes literários, aglutinando amigos e consensos, entrou a performance esquiva com ambição de reforma do universal. Encolheu a equipe editorial local e apostou em nomes distantes da ilha ou, no mínimo, menos seduzidos pela ilha. “No público, o amigo não tem lugar” (BLANCHOT, 2005, p. 361).

Enquanto em *O Cenaculo* e a *Ilustração Paranaense* tivemos editores ativos na esfera pública, plenamente acessíveis para escritores e demais colaboradores, em *Joaquim*, a lógica foi outra. Não se queria nenhum tipo de fortalecimento com o programa local de valorização da literatura. A postura “não era a de um localismo cultural, ufanista e laudatório das cores locais” (NUNES, 2010, p. 172).

Pudemos observar como o leitor-ideal de *Joaquim*, também mais numeroso, foi diferente de *O Cenaculo* e *Ilustração Paranaense*. Almejou-se um leitor-ideal conectado às tendências depois das vanguardas, um leitor que reconhecesse no mundo os efeitos da Segunda Guerra Mundial, o pó de um mundo soterrado pelas ideologias. Interessou à revista que o leitor-ideal estivesse disposto também à reforma e ao confronto, entendendo o espaço de instabilidade como inevitável.

Também precisamos enfatizar que *Joaquim* circulou em uma Curitiba muito mais pujante do que seus antecessores. O quadro a seguir evidencia o crescimento constante da capital paranaense:

Figura 36: Dados demográficos de Curitiba

DADOS DEMOGRÁFICOS	
ANO	Número Habitantes
1780	2.949
1822	6.286
1854 ⁴⁴	5.819
1858	11.313
1872	11.730
1890	24.553
1900	50.124
1911	55.000
1920	78.986
1940	127.278
1945⁴⁵	158.000
1950	180.575
1960	361.309
1970	609.026
1980	1.024.975
1986	1.200.000
1991	1.315.035
1995	1.476.253
2000	1.587.315
2000 ⁴⁶	2.725.629

FONTE: Censos IBGE e estimativas oficiais⁴⁷.

⁴⁴ Zacarias Góes de Vasconcelos instala em 26 de julho a Província do Paraná, sendo Curitiba sua Capital.

⁴⁵ Projeção de Dados de 1940/1950. Os dados de 1945 e 1995 mostram a população decuplicada.

⁴⁶ Região Metropolitana de Curitiba - RMC.

⁴⁷ Foram grifados os dados referentes a 1945 e 1996/2000 por expressarem os dois momentos principais referidos nesta tese, quais sejam, os das publicações de *Joaquim* e *Nicolau*, período no qual a cidade teve a sua população decuplicada.

Fonte: MERCURI, 2005, p. 106

O nome-de-jornal se confundiu como nunca com a trajetória de seu criador. Trevisan deu sequência à sua carreira e passou a frequentar não os clubes literários e sim as melhores casas editoriais do Brasil. Em 1960, *Novelas nada exemplares* venceu o Prêmio Jabuti na categoria Contos, o primeiro de tantos do autor. Diferentemente do desprezo de Thomas Bernhard, Trevisan nunca renegou os prêmios. Reconhecido como O Vampiro de Curitiba, a sua fuga dos holofotes midiáticos criou uma nova imagem, alimentando uma aura até certo ponto redutora dos méritos literários do autor, embora ele seja especialmente cômico da dimensão

do mito. “Toda obra produzida, seja ela coletiva ou individual, sofre a pressão atmosférica de seu tempo” (SANCHES NETO, 1998, p. 15). O mesmo vale para pesquisadores.

Assim como “Nunca houve autor sem um leitor implícito” (BOSCO, 2019, p. 30-31), não é possível imaginar um editor sem um público-alvo. Leitor exigente, extemporâneo, Trevisan concebeu a literatura (livro e revista) como a emanção pública de sua carreira, emprestando o espírito destrutivo do Modernismo para seus propósitos pessoais. “*Joaquim* teve, para o autor, uma função de balão de ensaio” (SANCHES NETO, 1998, p. 268), porta de entrada no cânone literário em 21 capítulos. “E o preço da verdade é a confirmação da solidão” (BOSCO, 2019, p. 68).

5. NICOLAU

5.4.1 Entre o *Cândido* e o dinheiro público: o nome-de-jornal

Publicado pela Secretaria de Estado da Cultura entre 1987 e 1998, a revista *Nicolau* foi o maior fenômeno editorial entre todos os periódicos culturais paranaenses: assustador em sua capilaridade editorial, exímio em suas estratégias de distribuição, embora um pouco suspeito em sua emanção de independência plena.

Dos quatro periódicos aqui pesquisados, foi o único a informar, por um certo tempo, os dados de tiragem. O projeto gráfico da *Nicolau* foi do desenhista Luiz Antonio Guinski (1957). O periódico circulou por 60 edições e acabou de um modo um tanto melancólico, réquiem para ser contado em outro momento.

Marcado pela qualidade editorial, sua projeção foi alavancada pela tiragem e pela distribuição gratuita. Com mais de 76 mil exemplares em circulação, ainda hoje superaria a soma da tiragem média dos dois principais jornais do Paraná (IVC 2013).

Na sexta edição, fez circular 162.500 exemplares. Durante sua trajetória, *Nicolau* foi encartado em mais de 25 veículos de imprensa e chegou a ter mais de 20 mil assinantes (DEMENECK citado em *CÂNDIDO*, 2014, p. 21).

Sob os auspícios do fim do verão de maio de 2014, o *Cândido*, periódico da BPP, em sua edição 34, traçou um interessante perfil da *Nicolau*, em 14 páginas. A capa é a reprodução da logomarca do jornal. Além de resgatar a memória de um dos mais importantes periódicos brasileiros do século 20, a capa chamava para o lançamento da reedição do periódico em fac-símile, um projeto da BPP de 1.828 páginas e dois anos de duração. E trazer o periódico da BPP para se relacionar com a análise de outro periódico financiado com dinheiro público pode ser interessante ferramenta comparativa.

O uso de cores vibrantes para o nome do jornal confere à capa do *Cândido* uma aura de comemoração, de intensidade, de celebração. A ausência de outros elementos gráficos com destaque buscou evidenciar o tom de homenagem, de revolver tradições que não poderiam ser esquecidas — a tradição de insistir em jornais de literatura, de fracassar com a paixão dos minotauros soltos nas florestas de caracteres, de morrer com o furor das estrelas. Também a tradição dos jornais literários públicos paranaenses de jogarem confetes em si mesmos.

A tiragem do projeto de fac-símile da BPP, de dois mil exemplares, foi encaminhada para as bibliotecas do Paraná e instituições nacionais, além de ter sido enviado em caráter de cortesia para diversos jornalistas, escritores e colecionadores.

[...] a audiência conquistada pelo jornal — e sua permanência histórica — não se deve apenas às dificuldades de informação da época, mas principalmente à qualidade do que era publicado no periódico. Editado por Wilson Bueno em 55 de suas 60 edições, *Nicolau* aliava com precisão um rico conteúdo jornalístico, trazendo matérias instigantes assinadas por alguns dos principais jornalistas do Estado, à

publicação de inéditos de grandes nomes da literatura local e nacional das décadas de 1980 e 1990 (CÂNDIDO, 2014, p. 2).

O nome-de-jornal da revista *Nicolau* informa muito sobre o projeto editorial, revela expectativas e “significa ‘povo vitorioso’ (do grego *laós* = povo e *nike* = vitória)” (NICOLAU, 1987, p. 3). Mesmo sendo um jornal de gabinete, *Nicolau* quis seguir a mesma trilha de *Joaquim*. Com sede de confronto, quis ser único entre os demais, mas com um padrinho, caminhando por uma trilha já sinalizada.

O nome de batismo, segundo Wilson Bueno, no editorial da primeira edição, foi uma “genérica homenagem aos múltiplos estratos imigrantes que, ao longo dos anos, moldaram a nossa cara e o nosso caráter” (NICOLAU, 1987, p. 2). Ou seja, buscava-se uma literatura ao rés-do-chão, mais distante do hermetismo, capaz de ser o rosto de um Paraná multifacetado. Também se destacou diante de impressos estatais com batismos geralmente mais neutros e seguidos de nomes de força, como *Cultura*, *Arte* ou *Letras*, fenômeno que também ocorre em revistas literárias de universidades.

Interessante: estamos diante de um jornal que não pode ser independente no que entendemos da independência, a liberdade editorial completa, e que quer construir uma nova senda.

Ao ser um jornal que recebe os soldos do contribuinte e sem angariação de anúncios de empresas privadas, veremos, em momento mais oportuno, como *Nicolau* teve que driblar ou se curvar às pressões políticas. Ainda assim, foi um jornal que conseguiu, ao seu modo, descolar de um espírito carola de ser um periódico estatal. Charaudeau (2016) aponta para a importância do enunciado, aos moldes de Mouillaud e Bakhtin.

As palavras nada significam em si. Isoladas, só apontam para o que dizem, não para o que significam. Pois há as palavras e o que está implícito nas palavras, e o que está implícito nas palavras depende de outras palavras, das condições em que foram enunciadas, de sua **enunciação**. É na situação de enunciação que as palavras revelam os pensamentos, as opiniões e as estratégias daquele que as emite (CHARAUDEAU, 2016, p. 23, grifo nosso).

O imigrante enunciado pelo periódico aponta também para uma nova classe de regionalista, um novo tipo de leão: “o leão é feito de carneiro assimilado” (VALÉRY, 1941, p. 19). “Era absolutamente inovador e inaugural” (BUENO citado em LUCENA, 2001, p. 37). Natural de Jaguapitã, município próximo de Londrina, a mais de 440 quilômetros da capital, Bueno foi autor de *Mar Paraguayo*, *Cristal* e *Meu tio Roseno*, *a cavalo*, entre outras obras de difícil verificação por gênero. Mais do que editor, era uma espécie de mentor do projeto editorial. Foi tragicamente assassinato na madrugada de 31 de maio de 2010.

Vindo para Curitiba na infância, mais tarde vai ao Rio de Janeiro para iniciar sua carreira jornalística, voltando à capital em 1979. Alcoólatra por mais de 30 anos, escreveu seus livros nos intervalos de abstinência. O mesmo não vale para o processo de edição da *Nicolau*, que, em seu ápice, carregava um frescor, até mesmo uma certa juventude derrisória.

Mais assíduos, como o escritor, editor e repórter Rodrigo Garcia Lopes, relembram o *modus operandi* da empreitada, a carregar elementos de uma casta de jornalismo cultural romântico, pré-internet.

A mala direta também era robusta, alcançava muita gente no Brasil e no exterior. Seu alcance era ampliado pelo fato dele ser encartado em mais de vinte veículos da imprensa paranaense, como *Gazeta do Povo* e *Folha de Londrina*. Outra preocupação da equipe era “descuritibanizar” o jornal, mostrando a cultura que estava sendo feita em outras partes do Paraná com igual peso e valor. Isso acabou

descentralizando e mostrando que havia vida inteligente no Estado, revelando nacionalmente novos autores e artistas (LOPES citado em *CÂNDIDO*, 2014, p. 26).

Ser de Curitiba, mas querer descuritibanizar. O nome-de-jornal, aqui, pulsa entre o local e o universal, em uma missão difícil: como ser não-curitibano se toda a redação funcionava em Curitiba? Como ser não-curitibano se quem escolhe o que é ser não-curitibano são os de Curitiba? E mesmo para quem tinha sentimentos conflitantes em relação à capital emanadora, como Bueno, o que fazer com o coração de concreto desabando diariamente em nossas cabeças?

Nicolau era um jornal com capas econômicas em elementos, principalmente nas primeiras edições, sem se eviscerar como um jornal de literatura a priori. Fotografias e ilustrações se alternavam como portas de entrada do nome-do-jornal: não sabemos o que contêm, mas percorremos indícios de um mundo material menos literal, mais imaginativo. Os nomes dos autores da edição se fixavam no rodapé, como se estivéssemos diante de uma escalação esportiva.

Na capa da primeira edição, podemos perceber, no rodapé, a fileira dos autores, emoldurando o nome-de-jornal, discursando ao leitor: “olha quem escolhemos”. Bakhtin não aceita que o texto, que uma obra, possa ser dissociada do jogo do enunciado. O texto assume posições, carrega valores. “A obra é um elo na cadeia da comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2017, p. 35). E o que significa uma lista de nomes logo na primeira membrana do nome-de-jornal? Qual valor está se querendo ou sendo emitido?

Figura 37: Capa da primeira edição de *Nicolau*

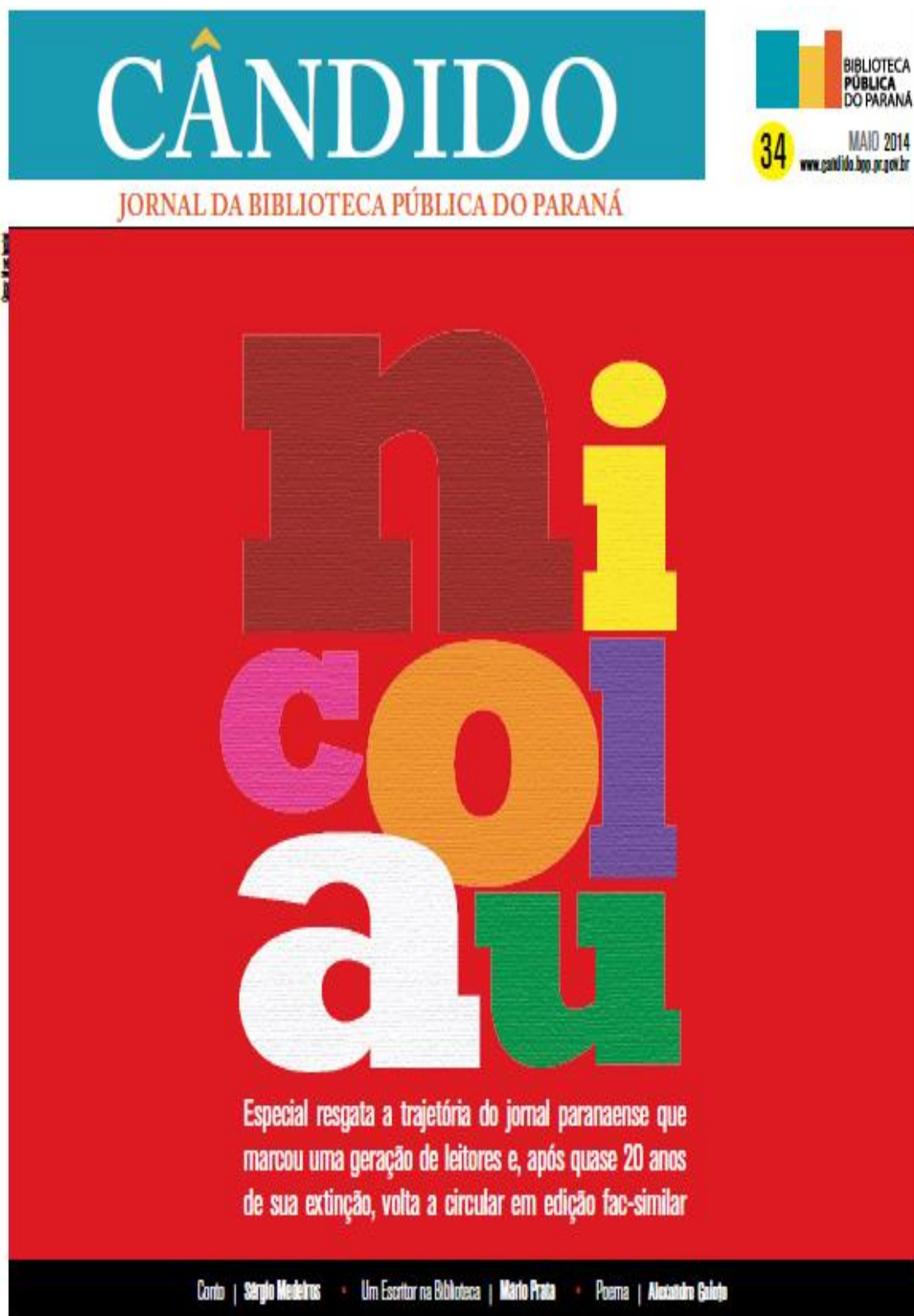
nicolau

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA
IMPRESA OFICIAL DO ESTADO DO PARANÁ



ANO 1 / Nº 1 PELLEGRINI LEMINSKI JAMIL SNEGE SOSSÉLLA ALBERTO PUPPI POTY
SOLDA PAULO MOTTA LEILA PUGNALONI GERALDO TEIXEIRA RENÉ DOTTI
JOSELY BAPTISTA ROGÉRIO DIAS CELSO PIRATTA ALICE RUIZ COVELLO
HARATON MARAVALHAS NILSON MONTEIRO ROSANA BOND ZECA LEITE
ALVARO DIAS ARAMIS MILLARCH GUINSKI BETO OSTEN MILTON IVAN
ADOLPHO MARIANO GILDA POLI JOEL SILVEIRA DINAH RIBAS MAZZA
LUIZ STINGHEN CRISTINA GEBRAN ROBERTO GOMES VALÊNCIO XAVIER
DENISE ROMAN JOSÉ GUILHERME KARAM MAZÉ MENDES WILSONBUENO

FONTE: Fac-símile de *Nicolau*

Figura 38: Capa da edição 34 do *Cândido*FONTE: *Jornal Cândido*

O leitor-ideal da revista *Nicolau* precisava estar pronto para que a seleção do nome-de-jornal fosse plena. A lista de autores é um convite aberto, um lembrete de que estamos diante de um nome-de-jornal que selecionou por nós. Ao mesmo tempo, trazer o protagonismo dos autores à capa foi uma forma de se distanciar do jornalismo de notícias, que disputa a nossa atenção a partir de inúmeras entradas na capa do nome-de-jornal. *Nicolau* queria outro tipo de transparência.

Os anos 1980 foram de grandes transformações para o jornalismo cultural e, conseqüentemente, brasileiro. A entrada de recursos de informática modernizou as redações. As pautas econômicas assolaram inúmeras editorias. Tivemos uma escalada do jornalismo investigativo. O clima de Guerra Fria ainda fazia da redação um ambiente de observação entre o panorama geopolítico e a situação ditatorial do Brasil, com tendência à gradual abertura do trabalho da imprensa, afligida pelo recrudescimento da ditadura brasileira dos anos 1970.

[...] complexo de relações entre valores eruditos e de massa disseminados neste período sem levar em conta a emergência, nos anos 70, de um jornalismo autônomo, em tabloides como *Pasquim*, *Movimento*, *Opinião*, *Beijo*, que alteraram, irreversivelmente, a definição do espaço (o suplemento literário) bem como do próprio trabalho crítico, cada vez menos soteriológico, cada vez mais específico, o que, aliás, é exigência dos tempos modernos (ANTELO, 1997, p. 10–11).

O poder simbólico dos grandes jornais aumentou, ainda mais com a criação de cadernos especializados e diagramações mais ousadas, que prestigiaram as notas rápidas. Na senda das inovações dos jornais *Última Hora* e *Jornal do Brasil*, a *Folha de São Paulo* trouxe à tona seu projeto editorial em forma de manual da redação, impactando o modo como se passou a ver a produção das notícias no Brasil. Pensava-se no leitor-ideal *high tech*.

Ambicionavam-se os frescores da velocidade e a aceleração para um mundo futurista cada vez mais dominado pela narrativa jornalística. Todavia, o Brasil saía de uma longa ditadura (1964–1985) e tinha a economia em frangalhos. No ano de lançamento da revista, o setor editorial “sofria violenta depressão, com uma inflação de 25% e congelamento de preços, previsto no Plano Cruzado, livrarias fechavam, as vendas caíam em média 60%, as editoras ‘puxavam o freio de mão e algumas capotavam’” (VIEIRA, 1999, p. 11–12).

É neste momento delicado que a revista *Nicolau* se tornou um prodígio editorial e buscou um caminho diferente. Rendia tributo ao caráter imigrante do paranaense a partir do batismo e aspirava um recorte mais amplo da cultura literária paranaense sem a opacidade inerente ao leitor de jornal de notícias. A *Nicolau* queria o leitor-ideal contemplativo que viesse reiterar um certo cânone paranaense mais refrigerado. Mantida com dinheiro público, pôde assimilar muito melhor a bancarrota do Brasil do que uma publicação privada. Mesmo que tivesse problemas com intervenções editoriais (e tinha), Bueno editava um periódico cultural no melhor dos mundos possíveis: concentrando-se nos ofícios do texto e sem por um real do próprio bolso à frente do negócio.

Resolvidas essas *questões menores*, o próprio nome-de-jornal foi um desejo de cânone. É como se a revista *Nicolau* fosse, para a literatura em periódicos do Paraná, o que é ser um jornal de notícias de qualquer cidade do Brasil que tenha, no nome, as palavras *Gazeta*, *Folha*, *Tribuna*, *Diário*, *Jornal*, *Hora* ou *Correios*: ambição de pertencer a uma comunidade, mas ainda querendo singularidade. Singular mesmo: em julho de 1990, conquistou uma espécie de registro civil por meio do decreto 6528, assinado pelo governador Álvaro Dias e publicado no Diário Oficial. Assim, *Nicolau* foi um jornal que casou na igreja.

Na transição entre o jornalismo cultural romantizado para um futuro de convergência, *Nicolau* almejou, a partir de seu batismo e da média de suas capas, ser uma *Joaquim* revisitada com toques de *Ilustração Paranaense* e *O Cenaculo* — e o passado simbolista-cenaculista perpassou inúmeras edições, quando o periódico retornou a um passado que se transfigurava no presente.

O jornalista clássico, com seu charuto e uísque, poderia conviver com o jornalista formado nas universidades, adepto do método? Cabelos brancos e jovens dispostos a dar novos rumos ao jornalismo: a redação como um retorno e uma partida. No entrelugar, estava a *Nicolau*, querendo ser tradição e explorar o desconhecido.

5.4.2 De rigor e epifania: o nome-de-jornal e o leitor-ideal

Da primeira edição até a edição 55, Wilson Bueno assinou o editorial da revista *Nicolau*. O primeiro número chegou logo informando as motivações do nome-de-jornal, explicando ao leitorado o porquê de o periódico se chamar como se chamou, um pouco tímido nas palavras, mas certamente ambicioso na ideia. Foi a construção de um pacto: queria-se mais do que o leitor qualificado de *O Cenaculo*. Menos francesismos, por favor. Ao mesmo tempo, sinalizava-se para um leitor-ideal semelhante à *Joaquim*, um leitor-ideal que gostasse de uma briga intelectual, minimamente consciente da trajetória literária paranaense.

Uma parte, em especial, merece proeminência: “Não nos pretendemos uma publicação a serviço de tendências, grupos, escolas e facções” (NICOLAU, 1987, p. 2). Como Mouillaud reforça, um jornal não se inicia, se torna. As pretensões, em um jornal circulando pela primeira vez, não passam de um devaneio.

Se recuperarmos trechos do primeiro editorial de *O Cenaculo*, encontraremos similaridades inquietantes: “*O Cenaculo* não vem pugnar dogmaticamente por

nenhuma escola filosófica ou litterária, porquanto não admite o exclusivismo partidário, nem reza liturgicamente as litanias salmodiadas pelo fanatismo ortodoxo” (O CENACULO, 1895, p. 5).

Figura 39: Editorial e expediente da primeira edição de *Nicolau*

EDITORIAL

Tempo de Criar

Ao se constituir, já desde o nome, como genérica homenagem aos múltiplos estratos imigrantes que, ao longo dos anos, moldaram a nossa cara e o nosso caráter, Nicolau se insere, igualmente, no espaço de um novo tempo nacional em que a pluralidade de idéias é um dado inquestionável e tão mais enriquecedora quanto maiores forem as oportunidades de que se promova a sua livre circulação. Este o nosso primeiro propósito, ao aceitarmos o desafio de reunir, num mesmo espaço de expressão, as diversas variantes do pensamento que, aqui e agora, vão, a seu modo, conduzindo o processo criativo - paranaense em particular e brasileiro em geral.

Não nos pretendemos uma publicação a serviço de tendências, grupos, escolas, facções, mesmo porque tal postura alienaria, de um projeto aberto e democrático, a significativa contribuição de parcelas ponderáveis da "intelligentsia" nacional. Pessoalmente posso dar o testemunho de que tal princípio se cumpriu à risca, não sendo ferido em nenhum momento sequer da elaboração deste primeiro número de Nicolau. Isto, numa publicação oficial, sob os auspícios do Estado, dá bem a medida do esforço em que todos estamos empenhados pela construção da democracia brasileira.

Espelho e síntese do trabalho de nossos criadores, Nicolau se quer, assim, como o registro vivo, inquieto e perturbador do tempo em que vivemos e diante do qual se impõe, para rios, ao menos, um único e inextricável compromisso: o de contribuir, ainda que modestamente, para o progresso humano, sem o que a vida de um homem não faz sentido, nem o seu destino.

Wilson Bueno

nicolau

GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ
Governador
ALVARO DIAS
Secretário da Cultura
RENE ARIEL COTTI
Diretora de Imprensa Oficial
GILDA POLI

Publicação mensal
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA
IMPRESA OFICIAL DO ESTADO DO PARANÁ
Curitiba, julho de 1987
Ano I Nº I

Editor
WILSON BUENO
Programador Visual
GUMSKI
Arte-Final
RITA DE CÁSSIA SOLIERI BRANDT

Redação: Rua Ebenezer Pereira, 240
Curitiba, Paraná
CEP 80.410
Tel.: (041) 234-7117
Telex: 416245

CAPA

Desenho de
TRIGERIO DIAS

FONTE: Edição fac-símile de *Nicolau*

A similaridade programática entre um jornal cravado no fim da década de 90 do século 19 e um periódico de 1987 revela três coisas: 1) os jornais de literatura sofrem de maneira parecida com o peso ideológico de seus tempos cronológicos; 2) reforço: os jornais de literatura almejam o contrato da isenção e da objetividade dos jornais de notícias, entendendo objetividade, aqui, como a suposta imparcialidade nos critérios de edição e seleção. Não haveria favorecimento, compadrio, inimigos da

vizinhança, descartados de véspera, podemos ficar tranquilos..., e 3) os jornais de literatura compram mitos do jornalismo de notícias para forjarem o próprio cânone subjetivo sob o conveniente véu da objetividade. Ser um excelente jornal de amigos não é excludente de forja de cânone, apenas atenuante.

Se observarmos as quatro categorias de jogo de Iser (1996, p. 110–111), sendo elas **agôn**, **alea**, **mimicry** e, por fim, **ilinx**, *Nicolau* almejou, em seu primeiro aceno público, o leitor-ideal disposto a jogar o jogo do “agôn, jogo de conflitos” e “o ilinx [...], da subversão contínua” (1996, p. 110–111).

Todavia, *Nicolau*, assim como *O Cenaculo*, *Ilustração Paranaense* e *Joaquim*, foi muito mais pacífico do que contencioso, publicando muitos mais amigos do que possíveis inimigos, em um rodízio de poucos carros. Ainda: os fazedores se autopublicaram diversas vezes, principalmente Wilson Bueno. Operar na mesma direção dos caminhos anteriores é bem menos subversivo e contestador do que se pretende.

Ato contínuo, editado por Bueno até a edição 55 e por Regina Benitez nas edições derradeiras, o periódico buscou trilhar algumas estradas menos pavimentadas, com espaços para certos dissensos. Mas não nos iludamos: até o dissenso pode ser fabricado, convencionado.

E *Nicolau* passou por outras amarguras específicas. Único periódico de literatura da presente pesquisa a depender exclusivamente de dinheiro público, viveu as agruras da vida política no derredor do ato literário, como um fantasma numa casa recém-adquirida. Se “jogando o texto, o leitor não escapa de ser jogado por ele” (ISER, 1996, p. 327), o jogo a ser jogado quando se é um periódico financiado pelo erário também demanda certas estratégias por parte de seus produtores.

“Sob os auspícios do Estado” (NICOLAU, 1987, p. 2), como evidentemente ironizou Bueno, *Nicolau* se pretendeu uma voz independente, entendendo independência aqui como a liberdade de publicar o que bem entender até o primeiro problema grave. Contudo, foi cobrado por não ter um conselho editorial que observasse mais aspectos do fazer cultural ou ao menos fugisse de um certo grupo recorrente de colaboradores.

Afinal, como ser desconstrutivo se a liberdade é vigiada? Era um dilema que o periódico enfrentou de formas peculiares, como veremos a seguir. *Nicolau* surgiu sem sonhar-se tão popular; logo se viu em estado de vigília.

A segunda edição não reservou espaço para as cartas dos leitores, como se não acreditasse em seu poder de influência. E como isso pode ser perceptível? Logo na terceira edição, o periódico conseguiu uma proeza editorial: trouxe as cartas dos leitores para o editorial. Foi um editorial que saudou a própria existência a partir das palavras dos seus leitores. “A livre manifestação do leitor faz o editorial, e a nós só resta agradecer a acolhida” (NICOLAU, 1987, p. 2). Foi um diferente surgimento, um cortar de faixas.

Os editoriais de *Nicolau* também aproveitavam para dar pequenos recados e reforçar algumas conexões. A primeira edição de 1988, de janeiro, comemorou um prêmio, talvez o mais importante já recebido por um jornal de literatura do Paraná: o APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) de melhor veículo cultural do Brasil. É inegável o prestígio, até hoje, da premiação, todavia, não podemos deixar de observar o óbvio ululante: é um centro cultural reconhecendo a produção à margem.

Figura 40: Trechos de editoriais de *Nicolau*

Numa demonstração de cristalina sensibilidade para com a questão cultural, o governo do Paraná, mesmo ao aplicar vertical reforma no aparelho do Estado, foi maduro o bastante para não comprometer a sobrevivência do projeto *Nicolau* que, ao longo de quase três anos, vem se firmando como maiúsculo ponto de referência de um jornalismo de idéias — democrático, instigante e perturbador. Loas ao próprio umbigo? Não, se pensarmos *Nicolau* como espelho & síntese da criatividade paranaense, sem que, em nenhuma vez, isto o tenha conduzido a tacanhos regionalismos ou ao vício leviano do baairismo. Pensar o Brasil, a meta, e virá sempre, da frutificante convivência nacional, no trabalho de ponta da modernidade, o melhor de nossa reflexão sobre nós mesmos. Ademais, convenhamos, o próprio planeta é bem modesto.

Ao inaugurarmos, com a presente edição, o ano 5 de assídua presença na cena cultural brasileira, o que coincide com o apegar das luzes da atual administração do Estado, cumpre destacar, por imposição de sinceridade e jamais pelo (ridículo) incensamento do Poder, o apoio decisivo e decidido do governador Alvaro Dias ao projeto *Nicolau*, sem o que este não teria sequer nascido. Apostando na inteligência brasileira como nenhum outro governante estadual, numa feliz aliança com este radical do espírito que é o secretário da cultura do Paraná, René Dotti, o sonho foi possível e, impresso ao papel, a cada mês, a cada número, desencadeou o carnaval nosso de idéias, a soma milionária de nossa soma mesma, as certezas da dívida e a olímpica democracia com que ao pé da pauta pudemos norrear nossa lavoura. Atingindo, assim, a avançada marca de sua 37ª edição consecutiva, *Nicolau* deixa público e notório que sem tal patrocínio e o sempre renovado entusiasmo pelo projeto, pouco ou nada seria atingido por nós, aferrados à única condição capaz de re-interpretar o mundo: a livre circulação do pensamento.

Não se confunda, aqui, reconhecimento com adulações, nem gratidão com o (falso) elogio com que se costuma brindar autoridades. E é no espaço — delicado — deste discurso que nos vemos impelidos a registrar que o sonho sonhado por René Dotti é hoje a dura concretude com que *Nicolau*, desafiando preconceitos e preconceitos, se firma como maiúsculo ponto de referência no marasmo cultural brasileiro. A lúcida obstinação do titular da pasta da Cultura fica desde já na História e, puro diamante, exemplo para os que aspirem a ainda novos e mais amplos vãos.

Também, desde o começo, o concurso da secretaria da Administração, através do Departamento de Imprensa Oficial, se fez presente, viabilizando o projeto e convertendo o que se sonha no que se faz — com a força dos braços e o suor do rosto.

E no momento mais difícil de nossa trajetória, reconhecendo em *Nicolau* inequívoco poder de marketing, o Banco do Estado do Paraná não hesitou em somar-se aos esforços para que a publicação do jornal não fosse interrompida, numa inequívoca demonstração de sensibilidade e inteligência.

Com a continuidade do projeto, assegurada aqui mesmo em nossas páginas pelo então candidato e atual governador eleito Roberto Requião, a presente edição se torna ainda mais singular: de novo *Nicolau* pode (e deve) lançar-se ao sonho que o faz ainda uma vez intimo do futuro.

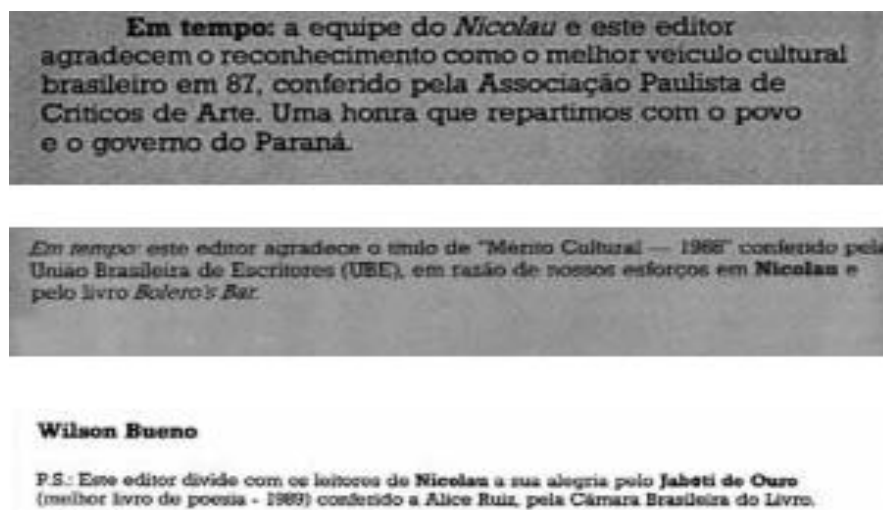
FONTE: Arquivo pessoal

Figura 41: Editorial de *Nicolau*

FONTE: Arquivo pessoal

Na edição 14, Wilson Bueno se locupletou após o reconhecimento da UBE (União Brasileira de Escritores, com sede também na capital paulista) ao seu livro e ao trabalho à frente do *Nicolau*. Isso mesmo: um editor, pago com dinheiro público para editar um periódico público, agradeceu a menção de um livro pessoal. Na edição 27, os louros são para a poeta Alice Ruiz, colaboradora assídua do periódico, vencedora do Prêmio Jaboti [sic] de melhor livro de poesia de 1989. Novamente, a confraria se observou e praticamente nos disse: “Fazemos por merecer estar onde estamos”. A premiação foi conferida pela Câmara Brasileira do Livro (CBL), com sede no Rio de Janeiro.

Figura 42: Trechos de editoriais de *Nicolau*



FONTE: Arquivo pessoal

O que isso tudo quer dizer ao leitor-ideal? “Somos um jornal que está se autocanonizando, somos o melhor que os não-eleitos podem receber”. O nome-de-jornal, quando reforça o reconhecimento de si, está projetando um leitor-ideal igualmente sofisticado ou, quem sabe, um leitor-ideal autoprojeto. Por que ler cadernos de literatura de outras estâncias se as outras estâncias nos reconhecem agora como um igual ou melhor?

Uma das marcas mais profundas dos editoriais de *Nicolau* foram os voos poéticos de Bueno: “O resto é o tempo em nós andando, a história, e a rotação

universal” (NICOLAU, 1990, p. 2), “A arte há de ser sempre a tensão medida entre o rigor e a epifania” (NICOLAU, 1990, p. 2) e “Quarenta e seis edições e a certeza de, até aqui, termos honrado o compromisso de tornar cristal o caco e o sonho” (NICOLAU, 1992, p. 2).

Ter, como editor, um poeta, alguém capaz de perscrutar as mais diversas sinestésias, conferiu a *Nicolau* uma atmosfera de jornal do devaneio. Esquecemos momentaneamente que se tratava de um periódico financiado pelo contribuinte e que os fechamentos das edições eram caóticos. A edição 55 é o último editorial de Bueno, um exemplo cabal da dimensão lírica de Bueno.

Figura 43: Trecho do último editorial de Wilson Bueno em *Nicolau*

Que secreta seiva caminha já por entre caules e espinhos que nada pode dizer de seu mistério? A palavra, pérola irregular do barro barroco, cintila, jóia na lama, circula, transluz, trilce, raio do devir, sombra de todos os acasos. A palavra o que é senão o rizoma que gesta com floreios de arcada e leões de bronze a primavera? Eis a nossa chama, afoqueada de sóis. Aqui a azaléia, ali o agapanto, lá a aérea dança dos antúrios tocados de vento: Será de brisa ou água este olor que vos tonteia? Terá a vertigem do óxido verde a palavra inscrita no zinco dessas tardes assim? Ou será apenas o desenho sinuoso de uma folha que cai e cai e cai, a palavra, como se fora uma distração da natureza? Celebrai, mão escritora, os koans do vértigo, para que a primavera se torne, de novo, a flecha que em ondulações de susto terá sempre como alvo o verão invencível.

FONTE: Arquivo pessoal

Da edição 56 a 60, a escritora Regina Benitez assinou os editoriais, quase de modo protocolar, exceto pela última edição, quase como uma despedida oficial de um dos maiores periódicos do Paraná. Reformulado graficamente, o nome-de-jornal parecia clamar por eutanásia. “Afinal, sabemos que a solidão é sólida” (NICOLAU, 1995, p. 2). Mudar de editor se configurou como uma quebra no contrato do nome-de-jornal com o seu leitor-ideal?

Difícil articular, no caso da *Nicolau*, que Bueno correspondesse à totalidade do ideário da publicação, como Dalton Trevisan foi para a *Joaquim* ou até mesmo a

dependência logística que *O Cenaculo* teve de Dario Vellozo em sua reta final de existência. Todavia, é possível especular que o poeta conduziu o periódico a um grau de tensão e inconformismo inesperado para uma revista estatal. A curta durabilidade da nova editora, e um final de década de 90 do século 20 com ambiência estranha, apenas reforça a perspectiva de que a nau tinha certa dependência do antigo comando ou que já estava prestes a afundar, apenas foi adiado o naufrágio.

“Somente a forma permite escapar à irrisão dos sentimentos, porque ela é a própria técnica que tem por fim compreender e dominar o teatro da linguagem” (BARTHES, 2007, p. 20). “Não é preciso muito para perceber que, diferentemente de seu antecessor *Joaquim*, [...] *Nicolau* não procurava uma postura iconoclasta, de crítica à geração anterior” (SOUZA, 2019, p. 190–191).

Em suma, os editoriais de *Nicolau* buscavam sintetizar o espírito de cada edição, com as volúpias poéticas de Bueno a tiracolo, mas sem romper com nada. Em cada apresentação, os editoriais da revista convidavam para uma jornada de pretensões estéticas, “respirando os ares da redemocratização no Brasil” (SOUZA, 2019, p. 191).

Nicolau foi livre até a segunda página, mas conseguiu o que poucas obras culturais públicas podem propagar: minimamente provocou. “Evidentemente, a própria fonte de recursos do jornal inviabilizaria qualquer estratégia mais agressiva de atuação cultural” (SOUZA, 2019, p. 191). Era um nome-de-jornal emulando a tradição e um leitor-ideal preparado para reconhecer o velho cânone e abrir espaço para os novos, mas sem as rupturas sanguíneas de *Joaquim*: esta foi, na média, a receita do periódico para articular seu discurso.

5.4.3 Uma Curitiba descuritibanizada?: a forja do cânone

De fato, a vitrine intelectual de *Nicolau* impressionava. De Milton Hatoum, José Paulo Paes, Rubem Braga e João Antônio aos maiores expoentes da literatura paranaense do período, como Paulo Leminski, Dalton Trevisan, Manoel Carlos Karam e Jamil Snege, sobravam potencialidades e experimentalismos, características capitaneadas pelo projeto gráfico de Guinski.

De acordo com Joba Tridente, diagramador do periódico entre a 34.^a e a 55.^a edição, “o *Nicolau* era um jornal artesanal” (TRIDENTE citado em *CÂNDIDO*, 2016, p. 24). “Além de desenhar cada letra do título da publicação e de abusar de recursos de fotocópias, era comum que o editor de arte usasse expedientes como riscar, rasgar, raspar e até atear fogo nas páginas para alcançar o efeito desejado” (TRIDENTE citado em *CÂNDIDO*, 2016, p. 24).

Dois escritores merecem menção especial nas páginas do periódico: Paulo Leminski (1944–1989) e Jamil Snege (1939–2003). Logo na primeira edição, Snege apareceu com a prosa poética intitulada “Estou vomitando você, meu bem”: “Rio você, meu bem, e te vomito com a alegria das águas indomadas” (SNEGE citado em *NICOLAU*, 1987, p. 8).

Figura 44: Wilson Bueno por Vilma Slomp



Fonte: Jornal *Cândido*

Se “Os intelectuais curitibanos são mitificadores e mitificados” (SCHADECK, 2016, s/p), resta compreender, em outro momento, as motivações para um reconhecimento menor da obra e do talento do Turco, como era conhecido.

Na página 17 da primeira edição, Paulo Leminski resenhou três antologias: *Feiticeiro Inventor* (Criar Edições), *OSS* e *Encontrovérsia* (edição dos autores). Destacou-se a reclamação de Leminski acerca do projeto gráfico da Criar Edições, do escritor e jornalista Roberto Gomes: “A lamentar, a programação gráfica do volume, pensado como prosa, não como poesia” (LEMINSKI citado em NICOLAU, 1987, p. 17). Aborrecido, completou: “Poemas não devem ser quebrados, metade numa página, outra metade na outra” (LEMINSKI citado em NICOLAU, 1987, p. 17).

A criticidade metódica ofereceu indícios de que, realmente, *Nicolau* pretendeu gerar, a princípio, algum grau de instabilidade. Todavia, logo depois, haicais de Leminski apareceram na contracapa da segunda edição, de agosto de 1987. Ou seja, quem apedrejou o feio foi o mesmo que publicou o belo. Mais: a contracapa se manifesta no jornal de literatura como a segunda maior moldura do nome-de-jornal, apenas menor do que a capa, em um jogo evidente de consagração.

É a contracapa que promove a catarse do encerramento, que entrega o fecho de ouro, determinando o fim da membrana e a limitação do território. Portanto, estar em uma das páginas nobres de um impresso é também uma “trocação” de capital simbólico. Estão ali aqueles que já estão, de algum modo, marcando presencialidade no mundo exterior ao jornal: “páginas externas do jornal são suas páginas sensíveis. Constituem, de alguma maneira, uma membrana do jornal, que é sua interface com o mundo exterior” (MOUILLAUD, 2002, p. 101).

Na terceira edição, mais Leminski, agora ao lado de Alice Ruiz, em um díptico sobre o incêndio no Templo das Musas, sede do Instituto Neo Pitagórico, ocorrido em 24 de agosto de 1987.

Em 1909, junto com um grupo de livres pensadores, composto por alunos e professores do Ginásio Paranaense, [Vellozo] fundou em Curitiba o Instituto Neo Pitagórico. Esse Instituto, expressão social e jurídica do grupo neopitagórico, passou a sediar o Movimento Mundial do Pitagorismo. Em 1918, com a construção do Templo das Musas, também em Curitiba, fundamentou-se a estratégia social desse grupo no Paraná e no Brasil. O Instituto Neo Pitagórico promovia reuniões com finalidades de iniciação de novo membro, administrativas, musicais e literárias ou até mesmo em homenagem a personalidades ou povos, precedidas da leitura e comentário de trechos dos escritos de Pitágoras. Os irmãos neopitagóricos deificavam os gregos, mergulhavam na literatura e procuravam reconstruir o pensamento e o modo de viver dos antigos. Desejavam reprisar não somente as ideias, mas a arquitetura, o vestuário e até nomes pessoais (SECRETARIA DA COMUNICAÇÃO SOCIAL E DA CULTURA, 2019, s/p).

O memorial poético que *Nicolau* prestou ao Instituto Neo Pitagórico foi também um reconhecimento ao Simbolismo no Paraná e à trajetória de Dario Vellozo. Ecos de *O Cenaculo* transpassaram as páginas da publicação recente. Diferentemente de *Joaquim, Nicolau*, apesar do nome-de-jornal emulatório, quis se entender com o passado e com seu cânone de priscas eras. Menos cisão e mais o espírito do imigrante.

Contudo, foi em outro território que Leminski deu sua contribuição mais sonora à revista estatal. Em réplica a um texto do escritor Otávio Duarte, publicado na terceira edição, anterior, Leminski surgiu escrevendo com o fígado, agressivo, defendendo a literatura paranaense tal qual um Romario Martins.

Ainda tivemos Leminski em mais 12 edições (5, 7, 10, 12, 18, 19, 24, 25, 32, 33 e 35). Merece um último destaque a edição 25, de fato, um funeral de Leminski,

morto em 7 de junho de 1989. Do editorial de Wilson Bueno à coluna Mirante, assinada por Luis Dolhnikoff, fazendo uma espécie de um obituário lírico, tudo respirou e homenageou o Cachorro Louco, como também era conhecido Leminski. A coluna Mosaico foi toda dedicada ao poeta, com depoimentos de artistas como Jorge Mautner e Alice Ruiz.

Figura 45: Réplica de Paulo Leminski a Otávio Duarte em *Nicolau*

DISPARATES DO DUARTE

Paulo Leminski

No último *Nicolau* (3), o jornalista Otávio Duarte procede a um balanço da situação litero-cultural do Estado, num artigo inteligente e carinhoso.

Repassa o estado atual de coisas, certo no elogio ao nunca assaz louvado Sérgio Rubens Sossella, bem como lembra a necessidade urgente de uma edição da poesia (excelente) do meu amigo Jaques Brand. Esqueceu, porém, a poesia do Pappi. Do Tadeu. Dos Prados. Do Soldo. Do Edvardinho. Do Ricardo. E do Beto Carminatti.

Como esqueceu Alice Ruiz, nome nacional, editada da Brasilense.

Como esqueceu o Karam, o Rio Appa, o Padrello, o Paulo Vito, o Roberto Gomes e o Jamil Saage, o Wilson Bueno e esse escritor que se chama Sílvio Back.

Nem há muitas cidades no Brasil onde se ache tradutora do nível de Josely Biscaini Vianna Baptista, recriadora de Carpentier e do Paradiso de Letamnia Lima, editada da Brasilense e da Companhia das Letras.

Vacilo principal, porém, está na passagem em que o repórter proclama "muito pouco" o que fazemos. E pergunta, bombástico, quem de nós chega perto sequer de Guimarães Rosa.

Ora, isso é um disparate. Dois, aliás.

A produção paranaense (que não é só Curitiba), evidentemente, não pode ser cotada com a produção das duas megalópoles, Rio e São Paulo, que engolem cérebros de toda parte (Duarte é um exemplo). Aliás, as megalópoles não andam lá grande coisa ultimamente (como o resto do país, aliás)... Quem está fazendo grande poesia

no Rio de Janeiro, hoje? Ou escrevendo grandes romances?

Nossa produção tem que ser cotada com a dos Estados. Ai, o que temos não é tão pouco, como quer Duarte.

Perdemos estourado para Minas, claro. Mas quem não perde? A literatura mineira, herdeira de uma tradição letrada que remonta ao século XVIII, é superior em qualidade à de muitos países da América Latina. Estado que conseguiu produzir um Murilo Mendes, um Guimarães Rosa e um Drummond, além de seu excelente segundo time, é hors-concours.

Literariamente, a Bahia de Jorge Amado e de João Ubaldo também tem tradição secular de qualidade acumulada, além de uma riqueza de cultura popular (de que nem fazemos ideia), manifesta na pujança da música popular (e poesia) de Caymmi e João Gilberto, até Caetano e Gil.

O time letrado do Rio Grande do Sul é muito forte também, com o velho Quintana ainda ativo, o legado de Érico Veríssimo e a presença mais recente de nomes como Moacir Scliar e Caio Fernando Abreu.

Tirando esses Estados, não acho que a gente faça papel tão feio assim, no campeonato nacional das letras.

Paraná é Estado recente. Estamos fundando uma tradição, um passado, um repertório coletivo.

Só Curitiba tem passado literário rico, o Simbolismo do início do século.

É injusto um balanço que não leve em conta esses dados, injusto, maldoso e desonesto.

A prosa de Dalton Trevisan, por exemplo, admirada nacional e internacionalmente, não é tão pouca coisa como imagina o repórter.

Com a morte de Rosa e Clarice Lispector, Dalton faz, com certeza, a melhor prosa da ficção do Brasil, a mais ágil, mais malandra, mais louca.

Quanto a ninguém chegar "perto sequer de um Guimarães Rosa", quem, em qualquer lugar do Brasil (ou do mundo) atualmente chega? Otávio Duarte, por acaso?

Cobrar, é fácil. Eu quero ver fazer.

Um Guimarães Rosa paranaense...

Ora, isso não existe.

Cada artista representa um momento. E, como ele, é irrepetível.

Nunca mais vai haver outro Drummond. Um outro Caetano. Um outro João Gilberto.

Cultura, literatura, não é futebol em que, a cada ano, os times se revezam num campeonato.

Ninguém pode ter a glória do outro.

Principalmente se as gerações são diferentes.

Nunca mais ninguém vai escrever Grande Sertão: Veredas.

Que bom. Escreverão outras coisas. Com outras modernidades, outros valores.

A prevalecer o raciocínio do Duarte, vamos ficar perseguindo recordes de ontem, como se a literatura parasse no espaço-tempo.

Hoje, uma noveleta rápida, esperta e elétrica pode valer tanto quanto valeu Grande Sertão. Basta saber ler o tempo.

Os tempos mudam, a vida muda.

Senão vamos ficar nesse papo ridículo que anda por aí que, agora,

Afonso Romano de Sant'Anna é o sucessor de Drummond.

Que diabo!

Esse país está uma droga, mas a monarquia acabou.

Que cada um seja aquilo que é e, enquanto tal, seja lido.

Denunciando outras mazelas da produção cultural curitibana (não paranaense, já que omite a figura superlativa de Domingos Pellegrini, um dos mais fortes ficcionistas brasileiros de hoje, o mais fundamentalmente paranaense de todos), Duarte não esquece da "epidemia de hai-kai", segundo ele, "o gonococo atual".

Ora, a prática do hai-kai está tendo efeito muito salutar sobre a derramada verborragia brasileira de tantos Poemas Sujos por aí, afluentes adposos de Nerudas e de toda uma empolada retórica "latino-Americana", de que não precisamos (temos a linhagem Oswald, Bandeira, Cabral e os concretos, entoa, concisa, essencial, só nervos e ossos).

E vamos ser francos. O que Duarte fez literariamente para, do alto de uma autoproclamada suficiência, ficar emitindo juízos globais sobre uma dinâmica cultural para a qual não controla ou com nada?

Sobre a safra e a colheita, fale quem trabalha nela.

Emitir juízos à distância é fácil.

Faça. Depois, abra a boca.

Paulo Leminski, autor entre outras obras de *Cartões* (1975), *Não fosse isso...* (2001, 1983), *Caprichos e Abstrações* (Brasiliense, 1983), *Cloro do Juro* (1987), *Agora é que são eles* (Brasilense, 1988), *Idade o Partido segundo o Revolucionário* (Brasiliense, 1988), *Antenas Capricoras* (Cris Edições, 1986), *Detalhes vencesmas* (Brasiliense, 1987). Sua atividade de tradutor compreende a recriação para o português de Petrólio, Boccalt, Mahiri, John Lennon, Jony, Forlignoni, Faria e Juvak.

A larga entrevista com Itamar Assumpção, parceiro musical, perpassou Leminski. A edição deu um bom panorama do legado leminskiano à cultura brasileira e de sua influência no periódico editado por Wilson Bueno. Não se jogam louros a um Leminski paranista e ainda podemos intuir se a 25.^a não marca o auge da publicação.

Em relação a Snege, a lógica foi um pouco diferente. Um dos menos consagrados escritores da chamada “Geração Experimentalista” da literatura paranaense dos anos 1980, o Turco apareceu, na quinta edição, com um poema dos mais bonitos: “Rainha”.

Na edição 7, foi a vez de Jamil Snege ser a moldura de contracapa, com o poema “Ave púnica”. Também colaborou nas edições 17, 21, 34, 46 e 52. Da primeira até a última edição, o periódico poucas vezes não cravou o nome dos colaboradores da edição na capa. A prática pode ser assimilada como um convite à leitura a partir do capital simbólico que o nome-de-jornal concedeu e recebeu.

A moldura, isolando um fragmento da experiência, separa-o de seu contexto e permite sua conservação e seu transporte. Enquanto que a ação, no campo, perde sua identidade e metamorfoseia-se em efeitos que a tornam irreconhecível, a informação conserva sua identidade ao longo de seus deslocamentos; eis aí uma propriedade fundamental do enquadramento (MOUILLAUD, 2002, p. 61).

A capa da edição 25, que homenageou Leminski, foi a primeira sem os créditos dos nomes dos autores, um luto. A morte de Leminski não chegou a demarcar oficialmente o início da derrocada de *Nicolau*. Mas, certamente, esta primeira detenção (do número 1 ao 25) foi a temporada do frescor absoluto da publicação.

Figura 46: Poema de Jamil Snege na edição de novembro de 1987

Se eu fosse mulher, eu seria a
 turca dos peitos caídos.
 Varizes, uma operação de amígdalas,
 um anel de rubi perdido entre velhas
 lixas de unha.
 Teria tido um amor açougueiro, um
 amor bancário, um amor burocrata;
 e um tumor benigno bem junto à omoplata.
 Minhas vísceras não me dariam tanto
 incômodo quanto uma pequena inflamação
 nas axilas.
 Leria romances, apesar da conjuntivite
 crônica; e descobriria meu nome numa
 pequena rua torta de Siracusa.
 À noite, na sala mal iluminada, veria
 fantasmas e numes, falaria a deuses
 tutelares — um unicórnio viria lambor
 o chá de menta derramado no mármore da
 pia.
 Sufocos e visões — mal disfarçada azia
 ou gastrite crônica — onde o toco de vela,
 que a luz se apagou?
 Passos. Ouviria passos constantes — alguém
 passando, alguém partindo, nunca
 ninguém chegando.
 Brasas no leito. Pedra de gelo no peito.
 O coração, um duende com uma perna decepada
 por um gato.
 Turca-dos-peitos-caídos: vinte anos depois,
 o cheiro de carne moída das mãos do açougueiro
 persiste apesar dos banhos de phebo.
 Se eu for à praia nesse sábado talvez
 encontre o bancário afogado de filhos;
 estranhamente, todos eles têm as minhas
 narinas.
 Turca-dos-fins-de-semana: lesma no
 prato, moela de galinha, pedaço de
 algodão para disfarçar uma retração
 das gengivas.
 Bancário safado. Domingo é uma ilha
 de sobrinhos, um útero murcho,
 um sonho banido.

FONTE: Arquivo pessoal

“Se debatem, ali dentro, a intenção do autor (*intentio auctoris*), a intenção do leitor (*intentio lectoris*) e a intenção do texto (*intentio operis*)” (ECO, 2005, p. 45). A homenagem singular a Leminski pode ser entendida em três frentes: 1) morte do maior cânone erigido ou verificado pelo nome-de-jornal; 2) a intenção do periódico em ser o primeiro a reconhecer à altura o peso da morte de Leminski; 3) o leitor-ideal da

publicação esperava, no mínimo, uma comoção *diferenciada* do nome-de-jornal, que praticamente tinha o autor como patrono.

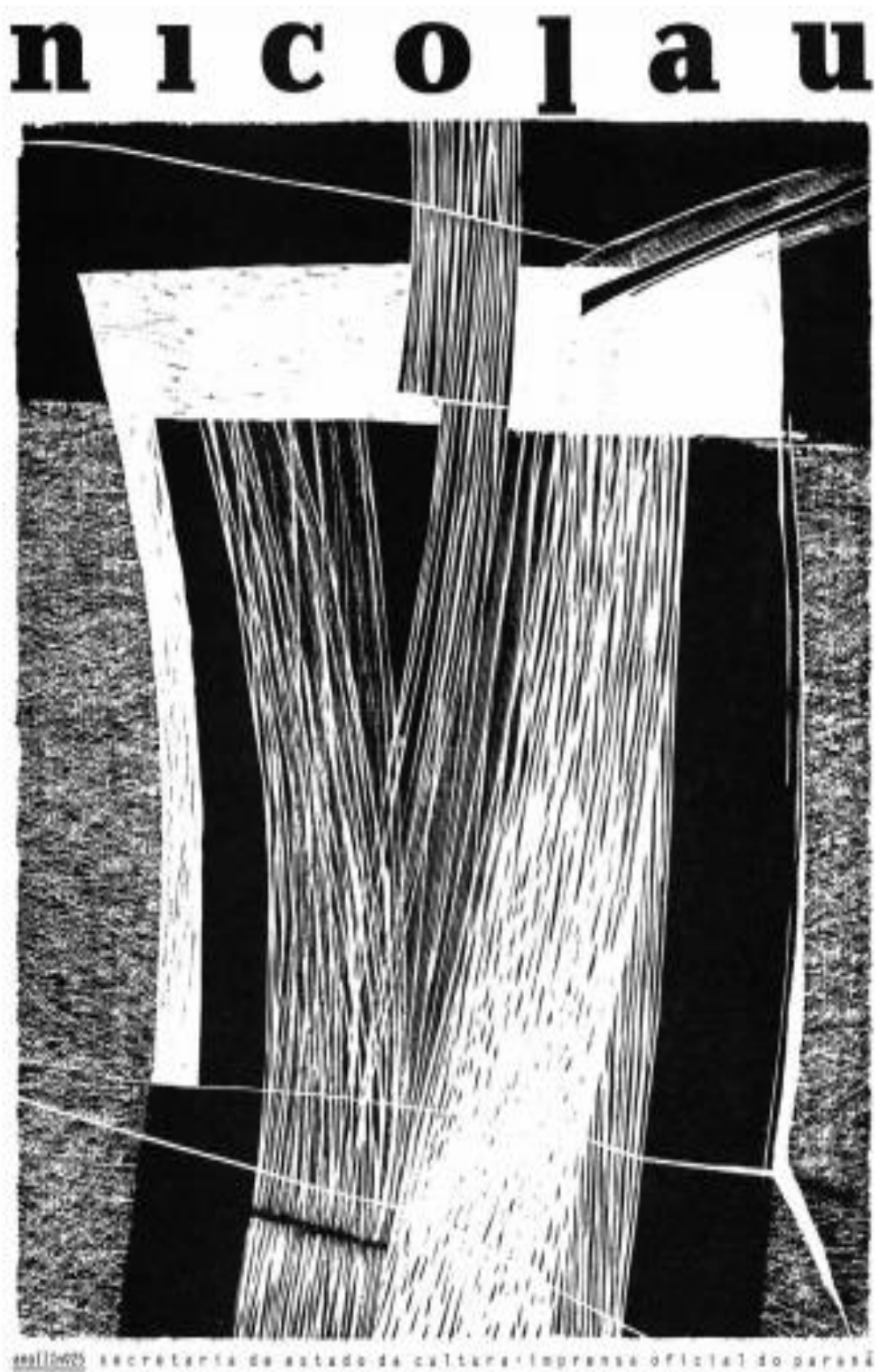
Com cartas de leitores dos mais variados lugares, a revista aglutinou um grupo diversificado de colaboradores e, segundo o jornalista Ben-Hur Demeneck, “apostou em um jornalismo pautado pela reportagem e por espaço generoso à poesia” (DEMENECK, 2014, p. 20).

Apenas a partir da quarta edição, o periódico estabeleceu a sessão de cartas. Na média, foram 20 cartas por edição, oscilando entre autores *habitués* elogiando o periódico aos leitores “sem *pedigree*” dos mais diversos lugares, de Fortaleza a Córdoba, na Argentina. Autor elogiando jornal publicamente é como a criança elogiando a confeitadeira pelo bolo.

A publicação não tinha anúncios, exceto por um: Banco Banestado. Se fossemos especular mais uma vez quando o projeto editorial de *Nicolau* começou a ruir, esse momento-chave também poderia ser a edição 33, de maio/junho/julho de 1990. O periódico deixou de ser mensal para ser bimestral, embora tenha ficado quase três meses sem circular. Foi um rompimento abrupto no pacto com o leitor de periódicos. Ou seja, podemos depreender que houve uma interrupção inesperada e resolvida de modo peculiar: mudou-se a periodicidade e um lapso trimestral foi encaixado na nova lógica.

Não deixou de ser uma pequena quebra de contrato com o leitor: “o jornal é uma forma ameaçada de, a cada dia, transformar-se em pó. Nele, as informações aparecem como figuras nômades, que são apagadas em seu fluxo cotidiano” (MOUILLAUD, 2002, p. 44).

Figura 47: Capa da edição 25 de *Nicolau* em homenagem a Leminski



Fonte: Acervo pessoal

Figura 48: Capa da última edição da revista *Nicolau*

Nicolau



SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA ANO XI - Nº 60



A reprodução em preto e branco de "Les Femmes d'Alger" é homenagem pobre que se faz aos noventa anos da extraordinária obra, símbolo de rompimento das convenções da pintura, por sua vez inspirado em Cézanne, como tudo de moderno que se fazia no fim do século passado e início deste. Essa foi a época em que, com o advento desse trabalho de Picasso, abriam-se as grandes manifestações da arte do século XX, com Igor Stravinsky, Schoenberg, Berg e Webern, na música, Picasso e Braque na pintura, Diaghilev, Massine, Nijinski, que revolucionaram o ballet, dando margem a Nohu Gabo, André Breton, Apollinaire, James Joyce, já no segmento que viria de Claude Debussy e Marcel Proust. E tantos outros enfim.

Picasso

Les Femmes d'Alger - 90 anos

Perrault

Contes de Ma Mère l'Oie - 300 anos

Antônio Vieira

morte - 300 anos

José de Anchieta

morte - 400 anos

Edvard Munch

o beijo - 100 anos

EDUARDO ROCHA VIRMÓN, SUELI DE SOUZA CAGNETI, ALBERTO DINES, WALMOR MARCELLINO, MARINA COLASANTI, VALDIVINO BRAZ, AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA, ERNELDO SCHALLENBERGER, BARTOMEU MELIÀ, WILSON MARTINS, ALCIR PÉCORA, DOMINGOS PELLEGRINI JÚNIOR, FERNANDO BINI, RAYMOND CHANDLER, HELENA KOLODY, ROBERTO DAMATTA, MIGUEL SANCHES NETO, THEODOR W. ADORNO, CARLOS NEJAR, ANTÔNIO ALCÂNTARA MACHADO, DOMINGOS VAN ERVEN, ELOÍ CALAGE, JOÃO MANUEL SIMÕES e HILDA HILST.

A segunda fase do periódico também foi assinalada pela presença alienígena de anúncios do Banestado. Foram dois anúncios na edição, duplamente peculiar, algo que ocorrerá também nos próximos bimestres. Os anúncios ocuparam rodapés de página e alternaram-se de arte gráfica, em um estranho retorno ao Paranismo (aqui, financeiro).

Mais: repetir um anúncio na mesma edição pode ser entendido como estratégia de fixação da marca ou como um certo desprezo ao potencial de atenção do leitor-ideal, como se ele fugisse da leitura da publicidade, desprezasse, em seu espaço de fruição, a presença de tal intromissão.

Figura 49: Anúncio do Banestado em *Nicolau*



Fonte: Acervo pessoal

Nicolau viveu para observar a derrocada (escandalosa) do Banco do Paraná a partir da segunda metade da década de 1990, mas lembremos antes de seu corpo de colaboradores e os mais de 20 mil assinantes. Saber de tais números é fundamental para o entendimento do processo de recepção do periódico. Bastava se cadastrar por formulário ou na sede do jornal que o recebimento estava garantido, como uma assinatura vitalícia (e gratuita). Até a edição 32, o expediente informava a tiragem de 76.500. Depois, sem motivo aparente, parou de fornecer dados de circulação. Todavia, apesar da pouca transparência, o índice de publicação de cartas não diminuiu.

Abaixo, vemos um dos raros momentos em que a redação conversou com os leitores. Ao longo de 60 edições, as cartas repercutiram o periódico, sobretudo o

conteúdo da edição anterior e o próprio nome-de-jornal, mas não vemos maior interlocução além do espaço materializado.

Figura 50: Sessão de cartas de *Nicolau*

Gostaria de saber como faço para presentear um grande amigo, que mora em Goiânia, com uma assinatura deste incrível tablóide cultural. **Neusa Rodrigues de Oliveira**, São Paulo - SP.

Basta enviar à redação de Nicolau o nome e endereço de seu amigo que ele passará a receber o jornal, automaticamente, todos os meses.

De passagem por essa capital fui presenteado com o *Nicolau*/4. Parabéns pela qualidade dos trabalhos e arrojado gráfico. São poucas as publicações do país que atingem esse nível. Como não quero me ver privado de acompanhar o movimento cultural paranaense, solicito-lhes o obséquio de inscrever-me no rol dos assinantes, informando-me, para tanto, o valor da anuidade a ser remetida. **Tibério de Sousa Filardi**, Varginha - MG.

Seu endereço já está em nossa lista de remessa. O Nicolau tem distribuição rigorosamente gratuita.

Num país onde (cada vez mais) proliferam publicações idiotas, sórdidas, áridas e outras igualmente desimportantes, surge, enfim, uma publicação como *Nicolau* para, bravamente, romper o marasmo cultural. Histórica e culturalmente *Nicolau* tem um significado infinito. E mais: surge de uma terra boa, distante para mim, e até aqui só vista e admirada através de suplementos de turismo. **Lucienne Samôr**, Conselheiro Lafaiete-MG.

Fonte: Acervo pessoal

Inclusive, são raros os momentos de críticas ao periódico. A edição 9 foi uma exceção. Enquanto o escritor londrinense Mário Bortolotto elogiava a iniciativa pública e se colocava no mercado de afetos do nome-de-jornal, logo abaixo, a curitibana Marisa Alves Cordeiro pedia ao jornal que se posicionasse em temas mais espinhosos, em um entendimento do jornal para além da esfera literária.

Figura 51: Sessão de cartas de *Nicolau*

Tenho acompanhado o jornal de vocês desde o surgimento e tenho gostado muito. É sem dúvida o que de melhor pintou na imprensa paranaense nos últimos tempos. Queria apenas cumprimentar vocês pelo sucesso merecido. **Mário Bortolotto**, Londrina - PR.

Gosto de *Nicolau* mas tenho muitas críticas a tecer sobre o tablôide: faltam assuntos mais picantes, como Aids, prostituição, drogas, homossexualismo. O jornal, em minha opinião, poderia assim dar provas de que veio mesmo para fazer a "revolução" e não as "reformas" que vocês estão fazendo. De qualquer modo, já é alguma coisa. **Marisa Alves Cordeiro**, Curitiba - PR.

Fonte: Acervo pessoal

Nicolau era um jornal de literatura, mas, assim como *O Cenaculo*, *Ilustração Paranaense* e *Joaquim*, percorreu, em certos momentos, a direção platônica do entendimento do que é literatura. Menos fenômeno estético, mais repercussão da contemporaneidade.

Cabe notar que, após instituir a sessão de cartas, a partir da edição 5, a edição 12, de junho de 1988, não teve cartas publicadas. Na edição 15, o jornalista, crítico musical e pesquisador musical José Ramos Tinhorão abre a sessão de cartas. Mais uma vez, temos um jornal paranaense buscando acolhida no cânone estabelecido.

Figura 52: Sessão de cartas de *Nicolau*

Em primeiro lugar, desejo cumprimentar essa equipe pelo excelente tablôide que está produzindo. Não sei se vocês sabem, mas sem ser exatamente um colecionador da área dos suplementos culturais (veículo que no Brasil desempenha um papel ainda a ser estudado), possuo alguns volumes, entre outros, do *Jornal de Letras* (de 1949 a 1953), *Planalto*, de São Paulo, (de 1941/42), *Artes & Letras*, do Múcio Leão (quase completo desde o n.º 1, em 1941), *Letras e Artes*, (de 1946 a 1954), *Política e Letras*, dirigido por Odylo Costa Filho, no Rio, em 1948, além de alguns anos, não encadernados, dos suplementos do *Jornal do Brasil* (toda a época do Concretismo, sem falha), do *Diário de Notícias*, *O Jornal*, *Jornal do Comercio*, etc. E é, pois, em nome dessa certa intimidade com tal campo editorial que eu vivamente cumprimento *Nicolau* — novo e importante momento na área dos suplementos de Cultura no Brasil. **José Ramos Tinhorão**, São Paulo — SP.

Fonte: Acervo pessoal

A partir da edição 16, passou a expor uma espécie de sessão de recebidos, repercutindo o recebimento do jornal *Cultura*, editado pela Secretaria da Cultura e do Esporte e pela Fundação Catarinense de Cultura. Recuperou-se a tradição de *O Cenaculo* e de *Joaquim* de operar pela malha, como se um jornal de literatura estivesse irmanado com os demais pelo nome-de-jornal; em cada troca de recebidos, mais uma certidão de nascimento.

A sessão de cartas de *Nicolau* reforçou os méritos do periódico, mas também comprovou a imensa capilaridade da distribuição, fazendo com que o jornal tivesse retornos de diversos lugares, inclusive fora do Brasil. Indubitavelmente, foi a publicação que mais confirmou seus anseios de democracia editorial: fazer o jornal chegar onde estiver um leitor interessado, fazer chegar um jornal com potência literária para além das divisas dos centros dominadores dos significados.

5.4.4 Coda

Uma pujante aura percorreu a *Nicolau*. Era um jornal-síntese dessa nova literatura paranaense dos anos 1980, a geração de Paulo Leminski, Jamil Snege, Valêncio Xavier, Manoel Carlos Karam, Wilson Bueno, Sossélla, Regina Benitez, Josely Baptista Vianna. Tivemos a presença constante de Alice Ruiz. Os primeiros textos de Miguel Sanches Neto, o comboio de escritores de Londrina que criaram a revista *Coyote* (Rodrigo Garcia Lopes e Ademir Assunção), em 2002, a ascensão de Domingos Pellegrini, além de nomes importantes das artes gráficas, como Guinski, Solda, Retamozzo, Pancho, Dante Mendonça.

Ao mesmo tempo, atravessaram as páginas do periódico os ecos do passado de jornalismo literário do Paraná e do velho silêncio dos vencedores. Tivemos Dalton Trevisan em diversas passagens. Primeiramente, Ruth Bolognese, na segunda

edição, contou seu pouco instigante percurso de não conhecer e não entrevistar Dalton Trevisan, alimentando o mito sem nenhuma originalidade. A presença de Helena Kolody. Estudos e lembranças dos simbolistas. Wilson Martins revisitando Monteiro Lobato na segunda edição e sendo entrevistado no número seguinte, o mesmo Martins que integrou a *Joaquim* de Trevisan, que considerava Lobato um morto em vida, Martins, o apadrinhado por Bento Munhoz da Rocha e detentor de cargo público comissionado, mais um dos intelectuais locais a negar a escravidão no Paraná.

Assim é o Paraná. Território que, do ponto de vista sociológico, acrescentou ao Brasil uma nova dimensão, a de uma civilização original construída com pedaços de todas as outras. Sem escravidão, sem negro, sem português e sem índio, dir-se-ia que a sua definição humana não é brasileira (MARTINS, 1989, p. 446).

Na terceira edição, a repórter Fernanda Andrade escreveu sobre o incêndio de 25 de agosto de 1987, que consumiu uma boa parte do acervo do Simbolismo no Paraná. Mais de 15 mil volumes foram queimados na sede do Instituto Neo Pitagórico, fundado por Dario Vellozo em 1909. Na mesma edição, numa possível sincronia, Cassiana Lacerda Carollo narrou o culto ao esotérico e ao oculto na poesia de Vellozo.

Ser um jornal mantido com dinheiro público e ser jornal editado por um poeta liberado para ser poeta: polissemias de uma obra coletiva até um fim, mais um fim para o renascimento de um novo nome-de-jornal. *Nicolau* posicionou-se como um periódico sintetizador.

O fim da publicação foi decretado pela Secretária da Cultura, Lúcia Camargo, ao assumir “o cargo no Governo de Jaime Lerner em 1998, denunciando que o mesmo seria extinto pois o espaço de publicação poderia ser preenchido por outros projetos com finalidades semelhantes” (VIEIRA, 1999, p. 38).

Mais para conciliador do que para contencioso, em seu auge, a publicação forjou um leitor-ideal capaz de averiguar a continuidade de uma tradição e aberto para o recebimento do novo. O fim melancólico não destituiu o percurso.

5.5 LEVANTAMENTO DE RESULTADOS OBTIDOS

Ao observamos os quatro periódicos aqui analisados — *O Cenaculo*, *Ilustração Paranaense*, *Joaquim e Nicolau* —, pudemos constatar algumas singularidades e certas similaridades no que tange à proposta geral da pesquisa: observar as escolhas editoriais, as apostas estéticas e a produção de movimentos e cenas literárias em parte do Paraná dos séculos 19 e 20, sobretudo Curitiba, sede das quatro publicações.

A pesquisa se constituiu, sobretudo, a partir de estudos dos teóricos Maurice Blanchot, Antoine Compagnon, Umberto Eco, Angela Kleiman, Wolfgang Iser, Alberto Manguel, Maurice Mouillaud e Otto Groth, cada qual importante no estabelecimento de diretrizes que possibilitaram a compreensão dos objetos de pesquisa, plurais e difíceis de serem medidos em sua natureza de entrelugar: o jornalismo e a literatura produzindo causas e efeitos.

Em *O Cenaculo*, aferimos que o leitor-ideal da publicação teria que ser capacitado para entender adequadamente o jogo de influências em que a publicação estava envolvida, um *insider* das preocupações estético-político-literárias do nome-de-jornal. O leitor da publicação viria para confirmar um maravilhamento.

O periódico afirmou seu leitor-ideal a partir de indícios deliberados de exclusão. Ao publicar, por exemplo, poemas inteiros em francês sem disponibilizar tradução, forjou seu leitor-ideal como aquele capaz de decodificar uma manifestação literária para poucos em um Paraná mental incipiente e majoritariamente masculino.

Consideramos, aqui, como necessidade de compreensão mais ampla, entender os baixos índices de letramento do Paraná do fim do século 19 e a dificuldade de acesso aos bens culturais, além da forte demarcação da influência francesa na cultura brasileira — o Paraná como um simulacro de tal retrospectiva cultural, em busca de aceitação, um repositório de belezas de segunda mão. Também foi fundamental considerar a influência das famílias históricas na configuração do espaço público da literatura paranaense de então, mais precisamente de Curitiba.

Enquanto nome-de-jornal, a revista dependia muito do capital simbólico emprestado de seus editores e almejava parecer-se com o livro antológico. De modo geral, a revista e o jornal, então, apenas eram muito mais baratos para reunir escritores-amigos ao redor de uma publicação potencialmente efêmera. Mesmo sendo dispositivo, os escritores do pequeno clube entendiam as revistas e os jornais como suporte de escoamento de produção, “mecanismo de proliferação” (MELLO, 2008, p. 51). Muitos desses primeiros textos de *O Cenaculo* foram parar em livros autorais futuros.

Nas membranas de *O Cenaculo*, o espaço literário surgiu como um lugar de reiteração de uma pequena cúpula com ambições de ultrapassar a província, mesmo que, necessariamente, fosse preciso elevar a localidade. *O Cenaculo* foi um primeiro passo na direção de *Ilustração Paranaense*.

Periódico de clube de literatura em busca de afirmação, *O Cenaculo* reiterou as influências de sua época e promulgou-se na direção de ser um instrumento acessível a uma pequena elite social, envolvida em desdobramentos políticos e com projeto estético-literário que precisava ser avalizado por outras praças, detentoras dos *verdadeiros* códigos de canonização. O Paraná como cordeiro assimilado. O

Cenaculo se configurou como um **periódico de ponta** ao sintetizar balanços estéticos de um Paraná mental com pouco lastro.

A *Ilustração Paranaense*, considerado o menos literário dos periódicos da presente pesquisa por dar menos espaço à literatura e também por se perder em seu programa ideológico de ode às coisas nossas, apostou na defesa extrema do hiperlocal, em uma quase caricatura em que o Paranismo é eleitor do pitoresco e do jocoso.

No reforço das belezas naturais do Paraná, pudemos observar na publicação um leitor-ideal modelado para um novo regionalista. O nome-de-jornal, por sua vez, almejou ser o nome único que dá sentido ao todo, ser porta-voz de uma elite preocupada com o avanço cultural de outras frentes, principalmente das camadas sociais formadas por imigrantes e comerciantes. Enquanto o Brasil assistia aos desdobramentos da Semana de 22, o Paraná ainda se concentrava em brasões e em símbolos da fauna e da flora, em um movimento contrário às principais praças culturais brasileiras. Provinciano.

A defesa do local também pode ser entendida como uma proteção do reduto, desta pequena elite cultural, em que poucas famílias ocupavam os principais espaços de representatividade e sentiam os primeiros efeitos da derrocada de seus modelos de poder. A perspectiva de apagamento dos privilégios, aqui travestido de tradição, levou a publicação a repetir estratégias e afastamentos similares a *O Cenaculo*. Na definição da presente pesquisa, *Ilustração Paranaense* é um **periódico localista**, que forçou buscas por uma identidade regional.

Se em *O Cenaculo* e em a *Ilustração Paranaense* tivemos editores ativos na esfera pública, plenamente acessíveis para escritores e demais colaboradores que pensassem diferente, mas de igual modo..., em *Joaquim*, as lógicas de produção

foram dessemelhantes e revelaram um novo momento na trajetória literária paranaense.

Todavia, não foi este um momento de fundação e sim de ruptura parcial, com Trevisan & cia repetindo certos cacoetes do elitismo cultural já crônico da literatura paranaense pela lógica do comerciante burguês. Ao não querer nenhum tipo de fortalecimento com o programa local de valorização da literatura, a publicação foi em uma direção menos gregária, mas universalista de um jeito até então inédito no Paraná, a dizer que nunca se viu uma Araucária, e tudo bem. E como isso foi possível? Fugindo do programa da valorização do local pelo local, desafiando totens e com forte aporte de anunciantes.

Pudemos observar como o leitor-ideal de *Joaquim* é diferente do leitor-ideal de *O Cenaculo e Ilustração Paranaense*. A publicação de Dalton Trevisan almejou um leitor-ideal conectado às tendências oriundas das principais vanguardas europeias, um leitor que reconhecesse no mundo os efeitos da Segunda Guerra Mundial, os primeiros fundamentos de um mundo soterrado pelas ideologias, um Paraná em que até o novo já nascia sob a mácula do já feito em um Brasil redemocratizado em suas fachadas.

Interessou à revista de caráter iconoclasta a princípio, mas reiterativa no fim, que o leitor-ideal estivesse disposto também à reforma e ao confronto, entendendo o espaço da literatura como uma esfera inevitável de instabilidade. Depois, na reta final da publicação, o leitor-ideal era o leitor futuro de Dalton Trevisan mesmo.

Aqui, o nome-de-jornal se plasmou com a trajetória de seu criador. Depois de *Joaquim*, Trevisan deu sequência à sua carreira e passou a frequentar as melhores casas editoriais do Brasil. Ganhou inúmeros Jabutis, principal prêmio literário brasileiro e, em 2012, foi vencedor do Prêmio Camões. Não foi receber os prêmios

pessoalmente, mas não se sabe que tenha rasgado os cheques. Segue autografando livros e deixando-os na Livraria do Chaim, no Centro de Curitiba, para retirada.

Ao desaparecer quase completamente da vida pública, erigiu uma mitologia fundante, que empurrou muitos pesquisadores na direção de *Joaquim* e de seus principais embates, em busca de respostas. **Periódico de conflito**, promoveu rupturas com o cânone estabelecido, mesmo que certos comportamentos tenham sido constrangedoramente iguais às publicações anteriores. *Joaquim* representou a ascensão de uma nova classe social com uma roupagem inédita, ainda não conservadora.

Nicolau, ao seu modo, foi um **periódico sintetizador**. Dentro de tal espírito, mais para conciliador do que para contencioso, a publicação forjou um leitor-ideal capaz de averiguar a continuidade de uma tradição e aberto para o recebimento do novo, embora o clube de eleitos também não fosse exatamente amplo. O nome-de-jornal da revista *Nicolau* informou muito sobre o projeto editorial e revelou expectativas de continuidade de uma tradição firme de periódicos literários no Paraná.

Mesmo sendo um jornal de gabinete, em suma, *Nicolau* quis seguir a mesma trilha de *Joaquim*, um jornal de confronto até a metade do alfabeto, quis ser único entre os demais, mas com um padrinho, caminhando por uma trilha já sinalizada, porém eficaz. Contar com um corpus editorial de alta voltagem facilitou, por assim dizer, a concretização parcial do *ethos* da publicação, que foi gradativamente diminuindo os índices de estranhamento, mais preocupado em formular mitos — Helena Kolody como a nossa Cora Coralina, Paulo Leminski como nosso Prato Principal, publicando ensaios, poemas, reclamando de formatação de livros.

Os quatro periódicos guardam certas características em comum, uns mais do que outros, como se uma fina tessitura os ligasse impreterivelmente. *O Cenaculo*, *Ilustração Paranaense* e *Joaquim* publicaram poemas sem tradução, dando indícios do leitor-ideal proposto e excludente.

Nicolau emula um nome-de-jornal na tradição de *Joaquim* e, em seus primeiros números, foi na direção do instável. O conteúdo programático-editorial da publicação editada por Wilson Bueno guardou fortes similaridades com *O Cenaculo* ao publicizar a fuga do viés ideológico e de guetos mentais — tarefa impossível. Todos se emularam sempre que puderam.

O estatuto da objetividade, roubado do jornalismo de notícias, serviu apenas para os jornais de literatura forjarem uma isenção que nunca foram capazes de provar na realidade objetiva. Em todos os periódicos, o que mais assombrou foi a procura por justificar racionalmente as escolhas pelos amigos com talento ou apenas amigos mesmo, quase a nos condenarem: “Se não está bom, faça seu próprio jornal”.

Todos os jornais da presente pesquisa aplicaram estratégias de reforço canônico com o objetivo de indicar uma nova rota de forças simbólicas na direção de si próprios. A análise de quatro periódicos de amigos, representativos da literatura paranaense em seus períodos de atuação, apontou para modos similares de apropriação de correntes literárias vigentes, em interpretações que buscaram valorizar o local ou uma fuga do local, mais do que universal, em benefício próprio.

A vida literária — a que entra na história e não tem outra duração além dos seus próprios dias — revela-se sempre em movimento através de revistas, de pequenos jornais, de publicações diversas, que aparecem e desaparecem num ritmo natural. No entanto, pesando bem, verificamos que é sobre este movimento que se constrói a literatura. A vida da literatura de duração e permanência precisa desta outra vida efêmera de todos os dias. Através de revistas e jornais desta espécie é que as

gerações, por exemplo, afirmam os seus primeiros sinais e comunicam a sua presença nas letras (LINS citado em SANCHES NETO, 1998, p. 42).

O jornal de literatura se consolidou, também, como um balanço estético da produção de certos grupos dominantes e/ou com interesses na promoção de um novo cânone ou na continuidade de protagonismo. Os quatro periódicos de literatura no Paraná aqui pesquisados, assim, representaram importantes meios para o entendimento dos sistemas de reiteração, “instâncias preliminares da produção literária” (SANCHES NETO, 1998, p. 42), e podem servir como suporte para um melhor entendimento da época em que estiveram em vigência.

Não podemos deixar de reconhecer que cada publicação projetou um leitor-ideal em seu tempo, sob condições e expectativas que não podem ser reproduzidas fielmente na contemporaneidade.

O coração de um impresso é infinito até próxima edição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS OU UMA DEFESA DO IMPRESSO DE LITERATURA

Para um número cada vez maior de pessoas no mundo, em quase todos os lugares onde a vida digital atingiu uma presença real e duradoura, o analógico agora é uma experiência consciente, que requer maior custo, tanto materialmente quanto em termos de nosso tempo e capacidade mental, que o padrão digital. E ainda assim as pessoas estão escolhendo mais isso. Por quê? Um motivo é o prazer. O analógico nos dá a alegria de criar e possuir algo real, coisas tangíveis em reinos onde objetos e experiências físicas estão desaparecendo. Estes prazeres vão do mistério de pegar um filme de volta da revelação à diversão de jogar um jogo de tabuleiro novo com velhos amigos, o som exuberante do desdobrar do jornal de domingo e a recompensa instantânea de ver seus pensamentos esfregados em uma folha de papel com a força de uma caneta. São experiências inestimáveis para quem gosta delas

David Sax em *A vingança dos analógicos*

Atualmente, o Paraná conta com, no mínimo, três periódicos de literatura de circulação nacional, todos em Curitiba e região metropolitana — indícios de tradição, de conformismo e de concentração. Em primeiro lugar, temos o mensário *Rascunho*, fundado em abril de 2000 e é um dos mais prestigiados veículos culturais do Brasil. É reconhecido por apostar em crítica literária contemporânea e pelo extenso corpo de colunistas, influentes em diversos setores do meio cultural. A assinatura anual custa R\$ 90 e a distribuição é dirigida.

O *Cândido*, vinculado à Biblioteca Pública do Paraná (BPP), com sede na região central da capital paranaense, também mensal, existe desde 2011 e conta com um forte trabalho de reportagem. Sem serviço de assinatura paga, a distribuição é setorizada para bibliotecas estaduais e projetos de incentivo à leitura, além de seleta

mala-direta para jornalistas e escritores nacionais. Também foi idealizado por Rogério Pereira em sua passagem como diretor da BPP. Atualmente, é editado pelo jornalista Omar Godoy. Recentemente, completou cem edições. A distribuição maior ocorre no saguão da BPP. Também é distribuído em projetos públicos de letramento.

Para fechar a trinca de periódicos mensais voltados à literatura no Paraná do início da década de 20 do século 21, está o *RelevO*, fundado em agosto de 2010. Localizado em Araucária (região metropolitana de Curitiba), também conta com circulação nacional e opera sob o propósito de apresentar a produção literária contemporânea.

Desde o início de sua circulação até a atual edição de junho, teve 134 edições, de modo ininterrupto, sendo 15 edições especiais. A partir de 2012, começou a oferecer assinaturas, que permaneceram até o fim de 2019 a R\$ 50 por ano. Hoje, custa R\$ 60. O corpo de assinantes é formado por 1050 assinantes e a distribuição atinge livrarias, sebos, bancas, cafés culturais, bibliotecas comunitárias e pontos culturais diversos do Brasil.

O jornal *RelevO* é editado por mim, Daniel Zanella (1985), jornalista formado na Universidade Positivo (UP), em 2013, e com formação incompleta em Letras (índice importante). O impresso surgiu em agosto de 2010, dentro do curso de Jornalismo da UP, em Curitiba, a partir da disciplina de Planejamento Gráfico. Lá, aprendi a diagramar, a configurar textos em programas como o InDesign e o Corel, a desenvolver uma edição desde o princípio até à materialidade.

Em setembro de 2010, circulou a primeira edição, toda em preto-e-branco, com oito páginas, textos de cinco autores, incluindo crônica do próprio editor e uma crônica do editor do *Rascunho*. Não consigo mensurar o número de erros básicos da primeira edição. A tiragem foi de mil exemplares, com distribuição dirigida mais por

limitação do que por consciência empresarial. O formato era o tabloide compacto (29 de altura por 32 de largura), permanente até hoje.

Ainda antes de iniciar o curso de Jornalismo, eu já era um entusiasta das formas literárias, por mais pedante que a frase possa soar para não adeptos das formas literárias. No entanto, a realidade que se apresentava era bem menos artística. Saindo de uma carreira decepcionante como jogador de futebol e de futsal, comecei a trabalhar em Araucária com a distribuição de jornais e panfletos, isso em idos de 2004.

À época, o trabalho consistia em pegar jornais na sede dos periódicos e levá-los até os pontos de distribuição, independentemente das condições climáticas. “Olha a noite,/eu sou um pobre jornaleiro,/que não tenho paradeiro,/ai, ninguém tem vida assim,/digo adeus a toda gente,/às vezes fico contente,/ninguém tem pena de mim” (PRAZERES, 1933, s/p): não eram dias tão ruins assim, apesar do frio de julho e agosto.

Existiam múltiplas estratégias para não molhar os exemplares, como envelopes impermeáveis para os jornais e roupões de plástico para os entregadores. As entregas eram geralmente desenvolvidas nas madrugadas e nos inícios das manhãs. Para os jornais, era preciso que os leitores tivessem seus hábitos matutinos respeitados. Para as empresas distantes das lógicas noticiosas, o interesse principal era por materiais disparados no mais curto espaço de tempo possível. A distribuição era concentrada em semáforos e catracas de terminais de ônibus.

O primeiro jornal em que trabalhei se chamava *O Popular do Paraná*, fundado por um ex-dono de locadora de vídeo chamado Weberson Carlos do Valle, periódico com alma sensacionalista até o último respingo de tinta em uma cidade com poucos veículos de comunicação, nenhum semanal até então. Valle, hoje dono de cervejaria

perto da minha casa, não gostava que mencionassem seu primeiro nome. Nunca fui em sua cervejaria.

Em cinco anos de prestação de serviços, cheguei até diretor de distribuição, coordenando mais de vinte funcionários. O *publisher*, em uma das temporadas de engajamento mais explícito, chegou a Secretário de Comunicação do governo aliado.

Prestador de serviços sem registro formal, no ínterim, trabalhei em mais de 30 jornais e revistas, além de distribuir outros materiais para empresas dos mais diferentes ramos da região. Geralmente, os materiais eram buscados em gráficas de meios de comunicação, que, no caso dos jornais, expulsavam exemplares por via de rotativas, gigantes cilíndricos movidos por bobinas e chapas de alumínio.

A maior gráfica era a que imprimia a *Tribuna do Paraná*, tradicional periódico sensacionalista do Estado, companheiro ideológico do mítico *Notícias Populares*. Localizava-se no Parque das Comunicações, Mercês, região nobre de Curitiba. Fazia jus à “Jornal da Morte”, canção do compositor Miguel Gustavo: “Vejam só este jornal/verdadeiro hospital/porta voz do banguê-banguê/e da polícia central/[...]Cada página é um grito/um homem caiu no mangue/só falta alguém espremer o jornal/para sair/sangue, sangue, sangue” (SILVA, 1961, s/p).

Após a venda à *Gazeta do Povo*, periódico pertencente ao Grupo Paranaense de Comunicação (GRPCOM), o maquinário foi desativado e posteriormente negociado. Hoje, o espaço da antiga sede do periódico comporta a Rede Massa, rede de televisão com sede em Curitiba, pertencente ao apresentador e empresário Carlos Roberto Massa, vulgo Ratinho. É afiliada ao Sistema Brasileiro de Televisão (SBT). A *Tribuna*, como é mais conhecida, teve a redação diminuída e o ímpeto sensacionalista domesticado, vermelho que virou azul.

Uma gráfica é uma barulhenta cidade masculina de papel com habitantes madrugueiros. Os jornais obedecem a lógicas do calendário e geralmente precisam estar prontos antes de o dia nascer. Os arquivos precisam ser enviados até o fim de noite do dia anterior, para que as chapas sejam preparadas e separadas para impressão em uma lista que prioriza os diários, depois os semanários, em seguida, os mensários e, por fim, os periódicos de nicho.

Ato contínuo, os diários sempre tiveram preferência na fila de impressão por motivos de maior complexidade logística e maior fluxo de caixa para os proprietários das impressoras. Antes mesmo do alvorecer, entregadores de motocicleta e de bicicleta aguardavam a *Tribuna* ficar pronta para iniciarem seus itinerários. Os semanários, por questão de abrangência de cobertura, comumente eram impressos nas madrugadas de sexta-feira. Motoristas de carros utilitários, com espaço suficiente de porta-malas ou caçambas adequadas para o traslado dos exemplares da gráfica até a sede do jornal, carregavam os fardos.

Na época de campanhas eleitorais, os jornais de candidatos a cargos públicos quase ocupavam completamente os galpões, com capas exalando rostos de esperança. A presença no pátio de carros mais modernos do que o habitual anunciava o início do ciclo de promessas. Algumas caminhonetes faziam duas viagens para o transporte das cargas.

Comecei a colecionar jornais em 2005. Cada jornal me interessava por diferentes motivos. Alguns, tão absolutamente malfeitos, despertavam piedade e atiçavam o humor. Outros me cativavam pelo aspecto do exotismo, do distante, principalmente aqueles jornais de cidades menores, impressos que gotejava idiossincrasias.

Sentia-me, ao folhear as páginas, como se estivesse dentro de uma cartografia de afetos, cada cidade transbordando pessoas e notícias. Para um morador de uma cidade metropolitana pouco desenvolvida em jornais e sem livrarias, ler o jornal de outros lugares soava como uma pequena viagem para localidades cravadas em outros tempos, aquilo que intuímos pelos convívios geracionais: nem todos somos igualmente contemporâneos. A 70 quilômetros de casa, Bocaiúva do Sul parecia um Brasil estrangeiro, tão palpável quanto a Floresta Negra alemã.

Os jornais mais lidos eram aqueles que davam maior destaque para os gêneros literários, como a crônica, casos da *Gazeta do Povo* e de quase todos os jornais de tiragem maior do que cinco mil exemplares — colunas de literatura como canchas de respiro ao cotidiano grave, exaustivo, do mundo.

Guardo até hoje a página de uma crônica de Miguel Sanches Neto chamada “Meu amor tardio por eles”, em que o escritor narra a trajetória de sua relação com os cachorros. Em setembro de 2011, Sanches Neto autorizou a republicação do texto no *RelevO*. “Um escritor nasce sempre de um leitor” (BRAS, 2014, p. 32). E o editor? O editor é o desejanter do texto latente. “O papel é um espelho. Uma vez projetados no papel, podemos nos olhar com distanciamento” (LEJEUNE, 2014, p. 303).

Em 2009, após passar no Exame Nacional de Ensino Médio (Enem) em Jornalismo pelo sistema de cotas (não foi difícil comprovar a minha baixa renda), comecei a madurar o sonho de ter o próprio jornal. A entrada na faculdade, acreditava, encerraria minha vida de trabalhos na madrugada. Era preciso seguir em frente, na direção de uma profissão regulamentada, quem sabe menos desgastante fisicamente. Não foi bem assim.

Em março de 2010, aos 25 anos e na primeira semana de aulas em uma turma com média de 18 anos incompletos, já tinha o nome do futuro jornal na cabeça, apenas

faltando aprender como tirar tudo do plano das ideias em direção à materialidade: *RelevO* — um nome-de-jornal sem nenhuma explicação especial além de soar bem. Também se precisava de algum dinheiro. A primeira edição custou R\$ 200, bancada por dois amigos detentores de comércios próximos de minha casa.

De agosto de 2010 até hoje, o *RelevO* é o impresso que edito aos solavancos, que promove a subsistência, abre-me perspectivas, rouba-me o descanso de fim de semana, chegando a mais de quinhentas cidades do Brasil. É um impresso geograficamente localizado próximo de uma região com tradição em periódicos de literatura, uma tradição que poucos lugares do Brasil podem dizer que carregam como baliza. Ao mesmo tempo, está fincado em uma cidade sem livrarias, com apenas três bancas de jornal e uma feira de livro com proliferação de cópias falsificadas de livretos da Disney a R\$ 1. Hoje, as redes de validação são outras e se pode, muito bem, passar dez anos editando um jornal de literatura sem que os próprios pais saibam o que o filho está fazendo.

Afetivamente, o jornal corresponde a um projeto de existir. Todo mês, busco o jornal na gráfica. Sigo colecionando jornais. De carro, não deixo de pegar panfletos no semáforo. Faço as entregas nos pontos em que também efetuo as cobranças dos anunciantes. Converso diretamente com os assinantes. Alimento diariamente a planilha de logística, com informações sobre cada lugar em que o jornal chega todo mês.

Entendo que, para uma ciência da cultura, a diversidade metodológica é indispensável e que a escolha de um objeto não pode ser aleatória. Quando me propus a pesquisar periódicos de literatura do Paraná, era evidente que o meu olhar já estava previamente orientado, existia um gostar *a priori*. Encontrar novas formas de estabelecer os desejos. Não negar que escrevo de um lugar e de um contexto.

Pesquisei porque volto a um passado que se atualiza. Ao ler um jornal da última década do século 19, encontro, por ali, nuances das mesmas dificuldades vividas por editores atuais, mas com uma grande diferença: não almejo os cofres públicos ou da família — esta é a verdadeira receita da inanição cultural.

Percebo-me nos mesmos galpões de gráfica, cansado antes mesmo de o dia começar. Às vezes, repenso minhas escolhas. Leio um jornal paranaense como quem está por detrás das escolhas editoriais, sinto até piedade dos editores, até de mim, e cada morte de um periódico de literatura aproxima mais a minha própria morte. Escrevo as notas finais da dissertação sem saber se a próxima edição do *RelevO* sairá: devemos aos Correios e à gráfica, e o tanto que temos para receber é menos do que o tanto que temos para pagar. E o que escrevo acerca de quatro periódicos de literatura dos séculos 19 e 20... O que importa? Quem se importa com a memória de periódicos inertes em depósitos de PDF ou em bibliotecas apertadas?

Como pesquisador e também participante, em medida limitada, do meio literário, na condição de editor de um periódico de literatura contemporâneo ao *Rascunho* e ao *Cândido* (belos repetidores dos vícios e das belezas da literatura paranaense em periódicos), sei que foi preciso reforçar, em relação ao meio cultural que pretendi pesquisar, o compromisso de buscar neutralizar questões menores de ordem pessoal e domesticar paixões para que elas não ofuscassem o dia pelo excesso de luz. Tentei evidenciar a riqueza estacionada no interior de PDFs e de exemplares antigos, açodados pelo tempo, páginas capazes de auxiliar um pouco na compreensão do mundo que nos ronda, nos pressiona e nos cerca.

Falhei? Certamente — e isto não deixa de ser um motor interessante para a vida, nunca monológica, nunca entediante. Todavia, ocupou-me um dever (comigo e com a instituição que apostou em minha pesquisa): trazer à tona a dissertação que

melhor atendesse às necessidades da pesquisa, abrandando emoções, potencializando inquietações, aprofundando direções intelectuais.

Portar uma lanterna na escuridão: a ambição do pesquisador. Das fontes planejadas às descobertas informais, interessa-me não esquecer uma pergunta crucial: por que fiz esta pesquisa?

Acredito que determinadas descidas ao fundo das paixões (ou da ausência delas) são fundamentais para entendermos melhor o fenômeno do jornalismo cultural como um todo — e não se trata apenas da consciência dos efeitos da cosmovisão, de almejar honestidade acadêmica.

Importou-me articular as experiências, os dilemas e os paradoxos, entender que, entre a prática da pesquisa acadêmica e a prática da vida de jornalismo cultural (ainda mais quando se opera nas duas frentes), existem elementos que não são comumente evidenciados e que, se investigados, podem ser de suma importância para um melhor posicionamento do pesquisador e dos objetos pesquisados. Toda pesquisa é também um atestado de presença. Cada palavra transportada ao papel promove uma escolha e estabelece uma disputa. Estamos em cada linha e em cada ausência.

A materialidade de um jornal de literatura aterra textos que foram excluídos do processo seletor. O que emana de sua presença no mundo é uma ambição, é um projeto revelador de poder.

Por trás de um pesquisador, há um indivíduo diante de alternativas: o que gosto de pesquisar? Estamos certos de que o caminho teórico não é garantia de chegada a um porto seguro. Lida-se, no território da pesquisa, com o devir, com a retirada do abstrato de seu plano natural de incompletude. “Muito do que eu pensei

que era ‘verdade’ tornou-se mais tarde ‘falso’, ou apenas uma parte da verdade” (DIJK, 2018, p. 18).

Dijk defende que o pesquisador apenas “tem verdades momentâneas, parciais, e nós devemos continuamente ser críticos e autocríticos, integrar novas ideias, explorar novos caminhos, estender os nossos horizontes e integrar outras disciplinas” (DIJK, 2018, p. 18). O que encontraremos são indícios de respostas. “A verdade está sempre no entrelugar” (COMPAGNON, 1999, p. 28).

Somos, enquanto pesquisadores, tentativas de entender fenômenos por meio de conceitos. E os conceitos são imbuídos da ingrata missão de dar significado àquilo que acreditamos ser o real. Como Sísifo, fracassamos sempre e mais quando acreditamos ter chegado ao fim. “Toda ciência é necessariamente algo contra a vida” (GROTH, 2006, p. 197). Curioso: se não há um fim, exceto dos marcos burocráticos como as bancas acadêmicas, o que nos resta? Em vez de nos desanimar, a incerteza pode servir de empuxo para ir mais adiante, com um facão e um punhado de desconfianças.

Para Genro Filho (1988, p. 2), há duas formas de conhecimento: o empírico, baseado nas experiências cotidianas, a partir do senso comum e do pragmatismo, e o teórico. “A teoria é importante, é indispensável, porque só a teoria fornece um tipo de conhecimento profundo capaz de direcionar a prática” (GENRO FILHO, 1988, p. 2).

É na prática que a teoria comprova a sua efetividade e a sua realidade? Em Genro Filho (1988), uma boa teoria é capaz de capturar a essência dos fenômenos, de ofertar indícios de universalidade. Capturar a essência das coisas: produzir conhecimento; desvelar; encaixotar conceitos em prol de uma possível verdade sobre o mundo e os seus objetos.

O que seria, então, uma boa teoria? Aquela que ratifica nossa cosmovisão ou a outra, aquela outra, que retifica, nos desestabiliza, que comentamos em um tom mais baixo e faz do mundo um lugar ainda mais incerto?

Interessou para Genro Filho, mais do que o exercício de trazer a teoria a uma plenitude, entender as dificuldades de apreender um fenômeno, as implicações de produzir o que seja palpável. É o empenho humano de superar a superfície, ampliar-se, um esforço árduo, até mesmo físico, horas dedicadas a extrair do mundo indicativos de uma essencialidade.

Defender uma pesquisa é sempre desafiador, tanto para quem produz como para aquele que avalia a produção de seus futuros colegas. Estamos diante das nossas limitações de tempo, de intelecto, de forças — a vida em frente, pedindo para ser defendida em suas necessidades, atravessando planos acadêmicos, pedindo mais braços. Como o paradoxo do revisor, apenas lembrado e percebido *funcionalmente* quando erra, o pesquisador sofre do mesmo augúrio: seu estatuto eviscera nas falhas de percurso. O reconhecimento não está no que se fez nos exíguos dois anos de preparação de uma dissertação (período que bem pode ser reduzido para um ano de produção e alguns meses dentro de um ano), e sim nas possibilidades de ir além, de realmente oferecer uma contribuição acadêmica diante do objeto pesquisado.

“Confio na nova gente que há de saber amar as coisas da terra paranaense, como souberam amar os precursores, os de gerações passadas, os de épocas da minha vivência” (PILOTTO, 1976, p. 69). Não se trata de amar como um paranista ou sequer emular nostalgias aos 35 anos, como se tivéssemos acompanhado *in loco* a extinção dos dinossauros.

No bojo das barreiras da vida, pretendi estabelecer um compromisso de pesquisa que reconhecesse as limitações, mas não fosse consumida por elas. Assim,

desejei não entregar uma impressão fria e distanciada dos elementos da pesquisa. Quis *estar* na pesquisa, assumir uma voz, me comprometer, reconhecendo-me um admirador da história da imprensa literária paranaense, sabendo-me um conhecedor da rede de privilégios que configura o meio literário até hoje, reforçando a trama de interesses cruzados que compõem a cultura paranaense desde o dia em que Cândido Lopes imprimiu a primeira edição de *O Dezenove* com soldo do contribuinte.

Filho de pai de origem ítalo-alemã com Ensino Médio completo e mãe nascida em Curitiba, Ensino Fundamental incompleto, não tive herança qualquer para imprimir jornais ou uma parte dos lucros de algum empreendimento burguês que ao menos não nos tornasse ricos, mas dignificasse. Sinto-me o fracasso de uma tradição de *publishers* de jornais de literatura que preencheram espaços sociais, defenderam causas, se envolveram com a política partidária, capricharam no marketing e ao menos melhoraram de condição social. Escolhi colecionar o fracasso, fugir dos trocados do dinheiro público, não frequentar clubes e saraus.

Encerro o mestrado em uma instituição privada a partir de uma bolsa integral, assim como na graduação, estudando em condições pouco lisonjeiras, lendo sem a atenção necessária, maratonando referências como se estivesse sempre sob risco de perder a bolsa. Apresento-me sem minimamente contratar um revisor para limar cacoetes, catar gralhas, sugerir alterações, apontar inconsistências.

Groth (2006) defende que existiriam dois tipos de pesquisadores: os individualistas e os universalistas. O individualista vê o universal ou o que é geral como um caminho até o particular, até aquilo que o atinge, que o provoca. Os universalistas abominam a degradação do geral, que não deveria servir de plataforma para interesses muitas vezes não revelados.

Sem falsas plêiades, exortações e desideratas, espero ter conseguido resguardar bem a minha particularidade e oferecido indícios de alguma universalidade, cômescio de que poderia ter feito mais, melhor, ido além, isso de sermos sempre uma página em desenvolvimento à espera de um leitor complacente.

Busquei, em cada linha da presente pesquisa, representar as artérias do meu amor por impressos de literatura, um amor às vezes pleno como uma página bem diagramada, às vezes torto como uma madrugada de entrega de jornais na chuva.

REFERÊNCIAS

ABRAMO, P. **Padrões de manipulação na grande imprensa**. 2.^a edição. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2016.

AGUIAR, S. **Territórios do jornalismo**: geografias da mídia local e regional no Brasil. Petrópolis: Vozes/PUC Rio, 2006, p. 17–39.

ALBAGLI, S. Território e territorialidade. **Territórios em movimento**: cultura e identidade como estratégia de inserção competitiva. Rio de Janeiro: Relume Dumará, p. 23–69, 2004.

ALENCASTRO, L. F. de. Vida Privada e ordem Privada no Império, In: NOVAES, F. (org.) **História da vida privada no Brasil**: Império. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

AMÂNCIO, M. **Cronistas do Estadão**. São Paulo: Editora Ex-Libris, 1991.

ANDRADE. C.D. de. **Jornal de serviço**. Interpretada por Adriana Calcanhoto. Cantada. 2002. Disponível em: www.open.spotify.com/album/1CoJtlc5kpyvQMj375Rwel?highlight=spotify:track:3TQLSQQpwIBpYyK2ozQCJd. Acesso em 2 nov. 2019.

_____. In: BOSCO, F. **O futuro da ideia de autor**. Lisboa, Cadernos Ultramares, 2019.

_____. In: **JOAQUIM**, Curitiba, n.º 1–21, abril 1946–dez. 1948.

ANTELO, R. **As revistas literárias**. Boletim de Pesquisa NELIC v. 1, n.º 2, Periodismo contemporâneo em perspectiva II, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 1997.

ANTONELLI, D. **Paraná**: uma história. Curitiba: Arte & Letra, 2016.

BALZAC, H. In: BERGER, C.; MAROCCO, B. (Orgs.). **A era glacial do jornalismo**: teorias sociais da imprensa. v. 2. Porto Alegre: Sulina, 2006.

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

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

BARTHES, R. **O prazer do texto**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo:

Perspectiva, 1987.

_____. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2.^a edição. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.

BEGA, M. T. S. **Sonho e invenção do Paraná**: geração simbolista e a construção de identidade regional. São Paulo. Tese de Doutorado em Sociologia. São Paulo: Universidade de São Paulo (USP), 2001.

BELTRÃO, Luiz. **Jornalismo Opinativo**. Porto Alegre: Sulina, 1980.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGER, C.; MAROCCO, B. (org) **A era glacial do jornalismo**: teorias sociais da imprensa. vol. 2. Porto Alegre: Sulina, 2006.

BLANC, A. **Resposta do tempo**. Vida Noturna. 2005. Disponível em: www.open.spotify.com/album/5bnm2fNouYInLW4OLYQMqY. Acesso em 1 nov. 2019.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____, **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ, Curitiba. Disponível em: www.bpp.pr.gov.br. Acesso em 10 nov. 2019.

BIERCE, A. **Dicionário do Diabo**. Tradução de Rogério Galindo. São Paulo: Carambaia, 2017.

BOSCO, F. **O futuro da ideia de autor**. Lisboa: Cadernos Ultramares, 2019.

BOURDIEU, P. **Coisas ditas**. Tradução de Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BRANT, F. HORTA, T. **Durango Kid**. Durango Kid. 1993. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=bYKycrA_0cg. Acesso em 10 nov. 2019.

BRAS, L. Quem se interessa pelo leitor?. In: **Rascunho**, Curitiba, ano 14, nº. 176, dez. p. 32, 2014.

BRAGA, J. In: MOUILLAUD, M.; PORTO, S. (org.). **O jornal**: da forma ao sentido. Tradução de Ana Helena Rossi e Sergio Grossi Porto. Brasília: Editora UnB, 2002.

BRONOSKI, M. In: **GRIMPA**, Ponta Grossa, nº 1–6, jul. 2005–set. 2006.

BARBOSA. H. REIS, L. **Notícia de jornal**. Interpretada por Chico Buarque; Maria Bethânia. Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo. Disponível em: 1975. www.youtube.com/watch?v=Qz8raFQNDGI. Acesso em 10 nov. 2019.

BUENO, W. In: LUCENA, S. C. D. **21 escritores brasileiros**: uma viagem entre mitos e motes. São Paulo: Escrituras, 2001.

CAMARGO, L. G. Apêndice. In: **O DEZENOVE DE DEZEMBRO** Edição fac-similar – Ano I. Curitiba: Paraná - Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte/ Biblioteca Pública do Paraná (BPP), 1979.

CAMÕES, L. V. **Obras completas**. Lisboa: Antonio Maria Pereira Livraria Editora, 1912.

CÂNDIDO, Jornal da Biblioteca Pública do Paraná. Curitiba, Imprensa Oficial do Paraná, ago. 2011–nov. 2019.

CARNEIRO, C. B. **O museu paranaense e Romário Martins**: a busca de uma identidade. Curitiba: SAMP, 2013.

CAROLLO, C. L. de L. Os manifestos de *Joaquim*: O espírito irreverente de 22 e as preocupações de 45. **Revista Letras**, vol. 20, p. 102–119, 1972.

_____. In: **CÂNDIDO**, Jornal da Biblioteca Pública do Paraná. Curitiba, Imprensa Oficial do Paraná, ago. 2011–ago. 2019.

_____. In: **NICOLAU**, Curitiba, Imprensa Oficial do Paraná, nº 1–60, jul. 1987–dez.1996.

CARVALHO, B. In: BRIZUELA, N. **Depois da fotografia**: uma literatura fora de si. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

CASTELLO, J. In: **RASCUNHO**, Jornal. Gráfica Exceuni: Curitiba, 2000–2019.

CHAGAS. In: MOUILLAUD, M.; PORTO, S. (org) **O jornal**: da forma ao sentido. Tradução de Ana Helena Rossi e Sergio Grossi Porto. Brasília: Editora UnB, 2002.

CHARAUDEAU, P. **A conquista da opinião pública**: como o discurso manipula as escolhas políticas. Tradução de Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2016.

CHARTIER, R. **Práticas da leitura**. Tradução de Cristiane Nascimento. 5.^a ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

CIORAN, E. **Silogismos da Amargura**. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

COHN, S. (org) **Revistas de invenção**: 100 revistas de cultura do modernismo ao século XXI. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 1999.

COSTA, M. I. C. D. **ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE**: mensário paranista de arte e actualidades. In: Biblioteca Nacional Digital, 2019. Disponível em: www.bndigital.bn.gov.br/dossies/periodicos-literatura/titulos-periodicos-literatura/illustracao-paranaense-mensario-paranista-de-arte-e-actualidades/. Acesso em 10 nov. 2019.

COUTINHO, A. **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global Editora, 2004.

_____. **Crítica e poética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

COUTINHO, E. F. A crônica de Rubem Braga: os trópicos em palimpsesto. **Revista Signótica**, Vol.18, n.º 1, janeiro/junho, 2006.

DARNTON, R. **O beijo de Lamourette**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DEMARCHI, A. (org) **101 poetas paranaenses**: antologia de escritas poéticas do século XIX ao XXI (1844–1959, volume I). Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura; Biblioteca Pública do Paraná (BPP), 2014.

DEMENECK, B. A era *Nicolau* [jornal *Nicolau* 1987–1996]. In: **CÂNDIDO**, Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, vol. 34, p. 20–25, 2014.

_____. **Jornal Grimpa**: nem tudo são espinhos na imprensa paranaense: descrição e memória de um periódico do interior. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2008.

DERRIDA, J. **Essa estranha instituição chamada literatura**: uma entrevista com Jacques Derrida. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DEZENOVE DE DEZEMBRO. Curitiba: Typografia Paranaense, 1854–1888.

DIJK, T.A.V. **Discurso, notícia e ideologia**: Estudos na Análise Crítica do Discurso. Tradução de Zara Pinto-Coelho. Campo das Letras: Porto, 2018.

DJUBATIE, E. **O Cenáculo**: história e literatura na república curitibana. Revista TEL, Irati, vol. 7, n.º 1, jan. /jun. 2016, p. 193–206.

ECO, U. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Os limites da interpretação**. Tradução de Pérola de Carvalho. 2.^a edição. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____; CARRIÉRE, C. (org) **Não contem com o fim do livro**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FELIPPI, A. A identidade gaúcha no jornalismo impresso. In: FELIPPI, A.; NECCHI, V. (org) **Mídia e identidade gaúcha**. Santa Cruz do Sul: Unisc, 2009, p. 33–59.

FERNANDEZ, M. In: ECO, U. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FIDALGO, A. Jornalismo online segundo o modelo de Otto Groth. **Pauta Geral**, n.º 6, 2004. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/fidalgo-groth-jornalismo-online.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2019.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Manual da Redação**. São Paulo: Publifolha, 2001.

FOUCAULT, M. **O nascimento da clínica**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977.

FRANZ, F. In: **CÂNDIDO**, Jornal da Biblioteca Pública do Paraná. Curitiba, Imprensa Oficial do Paraná, ago. 2011–ago. 2019.

FUMANERI, M. L. C. In: **JANDIQUE**. Curitiba, n.º 1–7, 2013-2016.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 1875.

GENRO FILHO, A. O jornalismo já tem sua teoria. **Jornal Laboratório Zero**. Caderno Z Especial. Curso de Comunicação Social, habilitação em Jornalismo. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 1989.

GENTIL, R. TEIXEIRA, E. **Jornal de ontem**. Interpretada por Orlando Silva. Jornal de Ontem. 1994. Disponível em www.immub.org/album/jornal-de-ontem-orlando-silva-odete-amaral. Acesso em 2 nov. 2019.

GOLDSMITH, K. In: BOSCO, F. **O futuro da ideia de autor**. Lisboa, Cadernos Ultramares, 2019.

GOMES, Á. C. **A estética simbolista**: textos doutrinários comentados. São Paulo: Atlas, 1994.

GRIMPA, Ponta Grossa, n.º 1–6, jul. 2005–set. 2006.

GROTH, O. **O poder cultural desconhecido**: fundamentos da ciência dos jornais. Tradução de Liriam Sponholz. Petrópolis-RJ: Vozes, 2011.

ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, Curitiba, n.º 1–34, nov. 1927–nov. 1930.

JANDIQUE. Curitiba, n.º 1–7, 2013-2016.

JAUSS, H. R. In: KIEFER, C. **Para ser escritor**. São Paulo: Leya, 2010.

JOAQUIM, Curitiba, n.º 1–21, abril 1946–dez.1948.

JOUVE, V. **A leitura**. Tradução de Brigitte Hervor. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

HOERNER JR., V. **Pinheirismo**: emoção e querência. Curitiba: 1992.

HUIZINGA, J. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. 5.ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

IORE, A. in PENA, F. **1000 perguntas**: Jornalismo. Rio de Janeiro: Editora Rio, 2005.

ISER, W. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), 1996.

_____. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. In: ROCHA, J. C. C. (org.) **Teoria da ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Organização de João Cesar de Castro Rocha e tradução de Bluma Waddington Vilar e João Cesar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), 1999.

IVO, L. In: **NICOLAU**, Curitiba, Imprensa Oficial do Paraná, n.º 1–60, jul. 1987–dez.1996.

KAFKA, F. In: BARTHES, R. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. Perspectiva, 1987.

KARAM, M. C. **Jornal da guerra contra os taedos**. Curitiba: Editora Inventa, 2014.

KIEFER, C. **Para ser escritor**. São Paulo: Leya, 2010.

KLAXON: mensário de arte moderna. São Paulo, n.º 1–9, 1922–1923.

KLEIMAN, A. **Oficina de Leitura**: teoria e prática. 5.^a edição. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2002.

KRISTEVA, J. **Introdução à seminálise**. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Debates, 1969.

KRAUS, K. In: BERGER, C.; MAROCCO, B. (org) **A era glacial do jornalismo**: teorias sociais da imprensa. vol. 2. Porto Alegre: Sulina, 2006.

LIMA, A. A. **O jornalismo como gênero literário**. São Paulo: Edusp/Com-Arte, 1990.

LEÁUTAUD, P. In: RÓNAI, P. **Dicionário universal de citações**. Tradução de Paulo Rónai. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

LEMINSKI, P. **Anseios e ensaios crípticos**. Curitiba: Inventa, 2014.

_____. In: **NICOLAU**, Curitiba, Imprensa Oficial do Paraná, n.º 1–60, jul. 1987–dez.1996.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2.^a edição, Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2014.

LIPPMANN, W. **Opinião pública**. Tradução e prefácio de Jacques A. Wainberg. Petrópolis-

RJ: Vozes, 2008.

LOPES, J. T. Em busca de um lugar no mapa: reflexões sobre políticas culturais em cidades de pequena dimensão. In: **Sociologia, Problemas e Práticas**, Oeiras, n.º 34, dez. 2000, p. 81–91.

LOPES, R. G. In: **CÂNDIDO**, Jornal da Biblioteca Pública do Paraná. Curitiba, Imprensa Oficial do Paraná, ago. 2011–nov. 2019.

MAGALHÃES, M. B. **Paraná: Política e governo**. Curitiba: SAMP, 2017.

MALLARMÉ, S. In: COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 1999.

MANGUEL, A. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MARCHETTI, T. In: OLIVEIRA, L. C. **Dalton Trevisan (en)contra o Paranismo**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2009.

MARCONDES FILHO, C. **Ser jornalista: o desafio das tecnologias e o fim das ilusões**. São Paulo: Editora Paulus, 2009.

MARTINS, E. (org) **O ESTADO DE S. PAULO: Manual de redação e estilo**, São Paulo: 1990.

MARTINS, R. **Catalogo dos jornaes publicados no Paraná de 1854 a 1907**. Curitiba: Imprensa Paranaense, 1908.

MARTINS, W. In: OLIVEIRA, L. C. **Dalton Trevisan (en)contra o Paranismo**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2009.

MEDEIROS, J. B. **Redação científica: a prática de fichamentos e resenhas**. São Paulo: Atlas, 2000.

MELLO, S. G. B. de. **Esses moços do Paraná...: Livre circulação da palavra nos albores da República**. Programa de Pós-Graduação em História, Tese de Doutorado Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2008.

MERLEAU-PONTY, M. **A prosa do mundo**. Tradução de Celina Luz. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.

MEYER, M. **Folhetim**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MILLARCH, A. In: **ESTADO DO PARANÁ**, 24 de janeiro de 1982, Caderno Almanaque, p. 7, Curitiba.

MILLER, G. A. In: PIGNATARI, D. **Informação, linguagem, comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1993.

MILL, J. S. In: GROTH in BERGER, C.; MAROCCO, B. (Orgs.). **A era glacial do jornalismo: teorias sociais da imprensa**. vol. 2. Porto Alegre: Sulina, 2006.

MOLINA, M. M. **História dos jornais no Brasil volume 1: Da era colonial à Regência (1500–1840)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MORÉAS, J. In: TELES, G. M. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Petrópolis, 1987.

MOUILLAUD, M.; PORTO, S. (org) **O jornal: da forma ao sentido**. Tradução de Ana Helena Rossi e Sergio Grossi Porto. Brasília: Editora UnB, 2002.

SANCHES NETO, M. **A reinvenção da província: a revista *Joaquim* e o espaço de estreia de Dalton Trevisan**. 1998. Tese de doutorado Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas. Disponível em: www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269918. Acesso em: 10 nov. 2019.

NISHIKAWA, R. B. **As colônias formadas na província do Paraná na segunda metade do século XIX**. In: VII Encontro de Pós-graduação em História Econômica e 5.^a Conferência Internacional de História Econômica. Niterói, Rio de Janeiro, 2014.

NICOLAU, Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, n.º 1–60, jul. 1987–dez. 1996.

O CENACULO. Curitiba: Imprensa Paranaense, 1895–1897.

OLIVEIRA, L. C. S. **Dalton Trevisan (en)contra o Paranismo**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2009.

OLIVEIRA, R. C. **O silêncio das genealogias: classe dominante e estado no Paraná (1853–1930)**. 2000. 2v. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas-SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280280>. Acesso em: 28 jan. 2020.

_____. (org.) **Estado, classe dominante e parentesco no Paraná**. Blumenau: Nova Letra, 2015.

OLIVEIRA, N. In: **RASCUNHO**, Jornal. Curitiba, 2000–2019.

PRAZERES, H. **Canção do jornaleiro**. Interpretada por Jonas Tinoco. Orchestra Victor Brasileira. 1933. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=66BzntMTJ-I. Acesso em 2 nov. 2019.

PENA, F. **1000 perguntas**: jornalismo. Rio de Janeiro: Editora Rio, 2005.

PEREIRA, L. F. L. **O espetáculo dos maquinismos modernos**: Curitiba na virada do século XIX ao XX. Tese de Doutorado em História Social. Universidade de São Paulo (USP): São Paulo, 2002.

PEUCER, T. Os relatos jornalísticos. Tradução de Paulo da Rocha Dias. In: **Estudos em Jornalismo e Mídia**, vol. I, n.º 2, p. 13–28, 2004.

PIGNATARI, D. **Informação, linguagem, comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1993.

POMBO, J. F. R. **O Paraná no centenário**. 2.^a edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

POMBO, J. F. R. In: MELLO, S. G. B. D, 2008. **Esses moços do Paraná...**: Livre circulação da palavra nos albores da República. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Programa de Pós-Graduação em História, Tese de Doutorado, 2008.

POMBO, J. F. R. In **O CENACULO**. Curitiba: Imprensa Paranaense, 1895–1897.

RASCUNHO, Jornal. Gráfica Exceuni: Curitiba, 2000–2019.

RAMIL, V. A. **Resposta. À beça**. 1995. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=QIBoMQF2YpQ. Acesso em 2 nov. 2019.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO; Ed. 34, 2005.

REIS, R. Cânon. In JOBIM, J. L. (org) **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 65–92.

RELEVO, Jornal. Araucária. set. 2010–nov. 2019.

RIBEIRO, L. C. **Memória, trabalho e resistência**: Curitiba 1890–1920. São Paulo, 1985.

RICOEUR, P. In: BARBOSA, M. **História cultural da imprensa**: Brasil, 1900–2000. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

_____. **Teoria da interpretação**. Tradução de Artur Morão. Lisboa, Edições 70 Ltda., 1976.

RODRIGUES, L. **Esses moços**. Interpretado por Gilberto Gil. Cidade do Salvador: Universal, 2005. Disponível em: www.open.spotify.com/album/5Nso5sXK3l1LiQQUGRyoDi?highlight=spotify:track:2nS0tF1oSpolvd3fxC30j8. Acesso em 7 fev. 2020.

ROSA, E. In **RELEVO**, Jornal. Araucária. set. 2010–dez. 2019.

RUFFATO, L. (org) **48 contos paranaenses**. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2014.

RUSSO, L; NOGUEIRA, G. **Leve o jornal**. Olhos Teus. 2015. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=gpMOsWv26Ls. Acesso em 2 nov. 2019.

SAMWAYS, M. B. **Introdução à literatura paranaense**. Curitiba: Livros HDV, 1988.

SANTAELLA, L. **A leitura fora do livro**. PUC: São Paulo, 2019. Disponível em: www.pucsp/~cos-puc.html. Acesso em 2 nov. 2019.

SARTRE, J. P. **O ser e o nada**. Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997.

SALTURI, L. A. **Frederico Lange de Morretes, liberdade dentro de limites**: trajetória do artista-cientista. Dissertação do curso de Pós-Graduação em Sociologia, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná (UFPR), 2007.

SATO, N. Jornalismo, literatura e representação. In CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (Org.). **Jornalismo e literatura**: a sedução da palavra. São Paulo: Escrituras, 2002.

SAX, D. **A vingança dos analógicos**. Tradução de Alexandre Matias. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2017 (versão do Kindle).

SCHADECK, W. **Um jardim suspenso no abismo**. 2016. Disponível em www.revistaamalgama.com.br/04/2016/poesia-curitibana-jardim-suspenso-no-abismo/. Acesso em 2 nov. 2019.

SCHUTZ, A. **El problema de la realidad social**. Escritos I, Buenos Aires, Amorrortu, 2003.

SEVCENKO, N. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República, São Paulo: Universidade de São Paulo (USP), 1983.

SECRETARIA DA COMUNICAÇÃO SOCIAL E DA CULTURA DO PARANÁ, Curitiba. Disponível em: www.comunicacao.pr.gov.br/. Acesso em 2 nov. 2019.

SILVA, E. R. **A ficcionalidade da narrativa em primeira pessoa**. 2010. 252 p. Tese (Doutorado em Letras) Universidade Estadual de Londrina (UEL), UEL: Londrina, 2009.

SILVA, G. **De que campo do jornalismo estamos falando?**. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Epistemologia da Comunicação”, do XVIII Encontro da Compós, na PUC-MG, Belo Horizonte, 2009.

SHAW, D. In: WOLF, M. **Teorias da comunicação**. Lisboa: Editorial Presença, 1987.

SHAKESPEARE, W. **Romeu e Julieta**. Tradução integral, em prosa e verso, de Onestaldo de Pennafort. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1940.

SNEGE, J. In: **NICOLAU**, Curitiba, n.º 1–60, jul. 1987–dez.1996.

SOUSA, J. P. **Construindo uma teoria do jornalismo**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, Biblioteca OnLine de Ciências da Comunicação (www.boccc.ubi.pt), 2002.

SOUZA, M.A.D. **Literatura paranaense e formação de sistema literário nos cinco primeiros números de Nicolau (1987)**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná (UFPR), 2016.

STOPPARD, T. In BERGER, C.; MAROCCO, B. (org) **A era glacial do jornalismo: teorias sociais da imprensa**. vol. 2. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SIRINELLI, J.-F. As elites culturais. In. Rioux J.-P.; Sirinelli, J.-F. (org.) **Para uma história cultural**. Lisboa: Estampa, 1996, p. 259–279.

TELES, G. M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Petrópolis, 1987.

TRANSLUMINURA, Revista de estética e literatura, n.º 1, Governo do Estado de São Paulo, 2013.

TREVISAN, D. In **JOAQUIM**, Curitiba, n.º 1–21, abril 1946–dez.1948.

TRIDENTE, J. In: **CÂNDIDO**, Jornal da Biblioteca Pública do Paraná. Curitiba, Imprensa Oficial do Paraná, ago. 2011–nov. 2019.

TODOROV, T. In: SILVA, E. R. **A ficcionalidade da narrativa em primeira pessoa**. 252 p. Tese (Doutorado em Letras) Universidade Estadual de Londrina (UEL), UEL: Londrina, 2009.

TOLENTINO, B. Do enigma ao mistério. In: **DITA & CONTRADICTA**. São Paulo. Disponível em www.dicta.com.br/edicoes/edicao-1/do-enigma-ao-misterio/2009. Acesso em 2 nov. 2019.

TUCHMAN, G. A objectividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objectividade dos jornalistas. In: TRAQUINA, N. (org.) **Jornalismo: questões, teorias e “estórias”**. Lisboa: 1993, p. 61–73.

VALÉRY, P. **Tel quell**. Paris: Gallimard, 1941.

VIEIRA, D. M. **João Batista Groff**: um olhar fotográfico no Paraná das primeiras décadas do século XX. Dissertação (mestrado em História), Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná (UFPR), 1998.

VILLARES, B. **Rio da Bossa Nova**. Rio de Janeiro: Ambulantes Discos, 2008. Disponível em: www.open.spotify.com/artist/5buchbVleExunKNBkTCxlt?autoplay=true&v=A Acesso em 2 nov. 2019.

WEBER, M. In: Sociologia da imprensa: um programa de pesquisa. BERGER, C.; MAROCCO, B. (Orgs.). **A era glacial do jornalismo**: teorias sociais da imprensa. vol. 2. Porto Alegre: Sulina, 2006, p. 34–44.

WOLF, M. **Teorias da comunicação**. Lisboa: Editorial Presença, 1987.

WRIGHT, C. In: WOLF, M. **Teorias da comunicação**. Lisboa: Editorial Presença, 1987.