Vilma Moreira Ferreira

A enunciação do cotidiano: estudo de textos de Clarice Lispector para o Caderno B do Jornal do Brasil de 1967 a 1973

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA/USP, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação, na área de Concentração Teoria e Pesquisa em Comunicação, na Linha de Pesquisa Linguagens e Produção de Sentido em Comunicação, sob a orientação da Profa. Dra. Terezinha Fátima Tagé Dias Fernandes.

ECA / USP
2008

Banca Examinadora

_____

_____

_____

_____

_____

Ao meu filho, *Rafael*, que é a riqueza de minha vida.
Aos meus *pais.*

Agradecimentos

À Profa. Dra. Terezinha Fátima Tagé Dias Fernandes, minha orientadora, pela dedicação, pela paciência com que me orientou para que eu pudesse desenvolver este trabalho de pesquisa e pelo saber compartilhado nesses anos todos.

À Profa. Dra. Helena H. Nagamine Brandão e à Profa. Dra. Maria Lourdes Motter (*in memorian*), pelas sugestões feitas ao trabalho quando participaram da banca de qualificação.

Ao amigo Gutemberg, pela atenção, por todo incentivo e pelas informações compartilhadas.

Às amigas Sandra, Daniela, Jane, Sueli, Marli e ao amigo Vanderlei, que sempre estiveram presentes.

A Floripes Marinho Falcão, coordenadora do CPDoc -JB que deu suporte quanto ao material impresso de estudo e atendeu às minhas solicitações prontamente.

À equipe da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, especialmente a Ana Naldi.

À equipe de bibliotecários da Biblioteca Mario de Andrade e da Biblioteca John Kennedy, pela atenção prestada.

Ao jornalista Alberto Dines pelas informações concedidas.

À grande amiga Lívia Brandão que está presente em todos os momentos.

“Meu caminho não sou eu, é outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada.”

(Clarice Lispector)

Resumo

A tese teve como objetivo demonstrar a contribuição para o jornalismo brasileiro dos textos de Clarice Lispector escritos para o Caderno B do *Jornal do Brasil* entre 1967 e 1973, na relação com outros textos do jornal e na relação com os acontecimentos políticos, sociais e culturais da época.

Para realização da leitura dos textos, embasamo-nos na concepção de Mikhail Bakhtin sobre o enunciado concreto e nas peculiaridades constitutivas desta noção.

A leitura demonstrou traços do olhar jornalístico de Clarice Lispector quando escrevia sobre situações político-sociais vividas pelos cidadãos brasileiros diante dos fatos que aconteceram no cotidiano, num período marcado pela censura, a que se instalou após o golpe militar de 1964 e a posterior ao decreto do Ato Institucional n.º5, em 1968. Seus textos reportavam os sentimentos de medo, de insegurança, de coragem, de covardia que se relacionavam com as questões de injustiça social, da perda de liberdade e outras questões ligadas à conjuntura político-econômica do País, acontecimentos exteriores com os quais Clarice Lispector enquanto intelectual e cidadã que conviveu e compartilhou com os outros cidadãos.

Palavras-chave: jornalismo brasileiro; jornalismo e linguagem; Clarice Lispector; Jornal do Brasil; Caderno B.

Abstract

The thesis had the goal to demonstrate the contribution to the Brazilian journalism of the texts of Clarice Lispector written for Section B of “Jornal do Brasil” between 1967 and 1973 in relation to other newspaper texts regarding the political, social and cultural events from the period.

For the fulfillment of text reading, we based ourselves on Mikhail Bakhtin conception about the utterance and constituent features of this notion.

The reading has shown evidences of Clarice Lispector journalistic view when she wrote about political and social situations, experienced by Brazilian citizens facing facts that took place in daily life in a period imprinted by censorship, established after the 1964 military coup and subsequent decree of Institutional Act No 5 in 1968. Her texts reported the feelings of dread, insecurity and fearlessness related to social injustice matters, loss of freedom and other issues linked to the country political and economic state of affairs, external happenings with which Clarice Lispector as an intellectual and denizen coexisted and shared with other citizens.

Key-words: Brazilian journalism; journalism and language; Clarice Lispector; Jornal do Brasil; Section B.

Sumário

Introdução 1

Capítulo 1 - Jornal do Brasil e o contexto político e cultural brasileiro dos anos 50 e 60..... **6**

1.1 A imprensa nacional: período de mudanças 6
1.2 O Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* – SDJB 11
1.3 O Caderno B 14
1.4 A produção cultural: manifestações e rupturas 19
1.4.1 Manifestações: antes do golpe militar 21
1.4.2 Crises e rupturas: o pós-1964 e o AI-5 23

Capítulo 2 - Clarice Lispector na imprensa: trajetória das revistas ao Caderno B **25**

2.1 Escrevendo para o *Correio da Manhã e* o *Diário da Noite*..... 26
2.2 Revista *Manchete: Diálogos Possíveis com Clarice Lispector* 29
2.3 Clarice Lispector: a coluna semanal no Caderno B 32

Capítulo 3 - A noção bakhtiniana de enunciado concreto **36**

3.1 O enunciado concreto e a comunicação discursiva 36
3.1.1 Características constitutivas do enunciado concreto 39
3.1.1.1 A alternância do sujeito falante 39
3.1.1.2 Conclusibilidade do enunciado 41
3.1.1.2.1 Exauribilidade do objeto e do sentido 43
3.1.1.2.2 Projeto de discurso ou vontade discursiva do falante 43
3.1.1.2.3 Formas típicas composicionais e de gênero discursivo 44
3.1.1.3 A relação do enunciado com o próprio falante e com o outro 49
3.1.2 A visão do texto como enunciado concreto 53
3.1.2.1 O tempo e o espaço na construção dos pontos de vista 55

Capítulo 4 - Leitura de Textos Exemplares **59**

4.1 Prece por um padre / Não sentir / Ir para / Daqui a vinte e cinco anos 63
4.2 Medo do desconhecido / Dos palavrões no teatro / Chacrinha?! 75
4.3 Carta ao Ministro da Educação 86
4.4 Medo da Libertação 98
Considerações finais 106

Fontes de pesquisa 110

1. Livros 110
2. Jornais 119
3. Revistas 122
4. Internet (e-textos) 123
5. Vídeo 124

Anexos **125**

Anexo A – Outros textos de Clarice Lispector escritos para o Caderno B 126
Anexo B – Coluna Clarice Lispector, publicada em 7 de outubro de 1967..... 139
Anexo C – JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 7 mar.1967..... 140
Anexo D – JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 8 nov.1969..... 141
Anexo E – JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 17 set.1967..... 142
Anexo F – JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 17 set.1967..... 143
Anexo G – Coluna Clarice Lispector, publicada em 7 de outubro de 1967..... 144
Anexo H – MICHALSKI, Yan. O teatro imoral, ou os corcundas por persuasão. 145
Anexo I – Coluna Clarice Lispector, publicada em 17 de fevereiro de 1967..... 146
Anexo J – JORNAL DO BRASIL. *Do protesto à desordem.* Rio de Janeiro..... 147
Anexo K – Coluna Clarice Lispector, publicada em 31 de maio d 1969..... 148
Anexo L – JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 14 dez. 1968..... 149
Anexo M – Paisagem com Pássaros Amarelos, de Paul Klee..... 150
Anexo N – JORNAL DO BRASIL. *Omissão.* Rio de Janeiro, 22 jun.1968..... 151

Apresentação

Esta tese tem como objetivo demonstrar a contribuição para o jornalismo brasileiro dos textos de Clarice Lispector escritos para o Caderno B do *Jornal do Brasil* entre os anos de 1967 a 1973.

Há muitas pesquisas acadêmicas relacionadas ao campo literário que se dedicaram a estudar a vida e a obra da escritora e foram importantes para o desenvolvimento de nossa pesquisa, porque a partir delas pudemos conhecer seu trabalho como ficcionista, seu trabalho para a imprensa, seu relacionamento com os amigos, com a família entre outros aspectos.

Entre essas pesquisas citamos, como exemplo, a de Nádia Battella Gotlib, *Clarice - uma vida que se conta*; a de Lícia Manzo, *Era uma vez: Eu;* a de Teresa Cristina Montero Ferreira, *Eu sou uma pergunta* que se constituíram da consulta da documentação e das correspondências pessoais da escritora que se encontram no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, em outros arquivos públicos e em arquivos particulares.

Os três trabalhos biográficos citados inseriram textos de Clarice Lispector publicados no *Jornal do Brasil*; todavia, extraídos principalmente do livro *A Descoberta do Mundo*, obra póstuma publicada em 1984, que reúne parte dessa produção.

O trabalho de Clarice Lispector no *JB* é visto por Gotlib (1995, 376) como “um extenso ‘diário’” em que narra sua vida pessoal, seus afazeres domésticos e literários, sobre os amigos, os lugares que freqüentou, entre outros.

Manzo (1997) conta a vida da escritora através de sua própria literatura. Assim, a pesquisadora compõe seu trabalho a partir de trechos da obra literária de Clarice, inclusive dos textos publicados na coluna do caderno de cultura do *Jornal do Brasil.*

Ferreira (1999) escreve a biografia de Clarice para contar os fatos que marcaram sua vida pessoal, sua atividade literária e sua atividade jornalística como cronista do *JB*, introduzindo trechos dos textos que o jornal publicou.

Além dessas pesquisas de caráter biográfico, destacamos outra a de Yudith Rosenbaum, que sob a perspectiva psicanalítica estuda a obra literária de Clarice e alguns textos que a escritora publicou no *JB*. Citamos um de seus trabalhos, entre tantos outros: *No território das pulsões* que compõe os *Cadernos de Literatura Brasileira*, edição especial de Clarice Lispector, no qual a pesquisadora analisa o texto *A geléia viva como placenta* que extraiu do livro *A Descoberta do Mundo*.

No campo da comunicação, a pesquisa de Cristiane Costa, em *Pena de Aluguel,* trata sobre os escritores jornalistas que trabalharam na imprensa entre o período de 1904 a 2004. Ela faz referência a Clarice Lispector como cronista que escreveu para o *Jornal do Brasil* com informações trazidas de outras pesquisas, como as biografias, mencionadas anteriormente, e o livro *A Descoberta do Mundo.*

Apesar de essas pesquisas apresentarem estudos sobre o trabalho de Clarice Lispector publicado no *JB* sob diferentes perspectivas, o diferencial, que se estabelece entre nossa pesquisa e as acima mencionadas, é que estudamos a relação dos textos de Clarice Lispector, escritos para o Caderno B, do *Jornal do Brasil*, com os textos do jornal e com os acontecimentos históricos, sociais e culturais da época, relacionando estudos de comunicação e teorias da linguagem com o apoio teórico da noção de enunciado concreto do pensador da linguagem Mikhail Bakhtin.

Assim posto, defendemos que os textos de Clarice Lispector escritos para o Caderno B, do *Jornal do Brasil,* complementam os demais textos desse jornal, dialogam com eles e comunicam outros aspectos dos acontecimentos da vida cotidiana que não eram noticiados e informados, no entanto, sempre estiveram relacionados à realidade social, política e cultural do país.

A contribuição que advém desta pesquisa para o jornalismo brasileiro está no fato de que os textos de Clarice Lispector no jornal têm permanência e permitem outras leituras que garantem a historicidade, o significado dos acontecimentos cotidianos que o cidadão vive e com esta vivência constrói a História social.

Somamos a isso o dizer de Rossi (1998, p.17) de que “a imprensa não vive apenas dos episódios ocorridos num determinado dia, mas também da discussão,

do debate e da análise de acontecimentos ou situações intemporais – ou seja, que estão acontecendo, e não simplesmente que aconteceram."

Diante disso, para a realização do trabalho, decidimos fazer uma leitura diretamente dos originais do jornal que estavam no acervo da Biblioteca John Kennedy em São Paulo. Diante das edições do *JB*, descobrimos que seus textos eram escritos para uma coluna fixa localizada à pagina dois do Caderno B, um caderno de cultura de circulação diária.

Dessa leitura prévia realizada nos originais, tivemos a convicção de que o estudo de seus textos somente seria adequado se considerássemos a relação de interação com o jornal para o qual colaborava e o momento histórico em que foram escritos. Assim decidimos ir à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro para fazermos uma leitura mais atenta, inclusive porque a pesquisa se faria nas edições do *Jornal do Brasil* microfilmadas, o que facilitaria nosso trabalho.

Depois de realizar a leitura cuidadosa das edições do *JB,* do período de 1967 a 1973, constatamos que os textos tinham relação com os acontecimentos do cotidiano de forma explícita ou implicitamente. Além disso, notamos que abordavam temáticas diversificadas e se constituíam em diferentes formas de construção, sendo então possível fazer oposição às afirmações de muitos estudiosos de que Clarice Lispector escrevia apenas temas intimistas, femininos ou autobiográficos e que estes textos eram classificados de modo abrangente como crônicas. Na verdade, alguns deles se formavam a partir de trechos de algum romance ou de seus contos, outros integravam comentários, entrevistas, notas, prece, carta com tonalidades expressivas variadas.

Para isso, buscamos apoio na noção de enunciado concreto de Mikhail Bakhtin de modo que nos ajudou a perceber que os textos só podem ser compreendidos e estudados na relação com a situação extraverbal que está implicada no verbal e na interação com os interlocutores que compartilham das mesmas situações. O que nos exigiu fazer uma pesquisa histórica não apenas dos acontecimentos políticos da época bem como um estudo dos comportamentos e dos sentimentos dos cidadãos brasileiros naquele momento. Sendo assim, estudamos a ditadura militar, a censura, a repressão e o clima de tensão que marcaram o período.

Vimos também a necessidade de estudar a história do *Jornal do Brasil* e o Caderno B para conhecermos seu projeto de criação e seu papel para a história do jornalismo, no período que abrange a nossa pesquisa.

Ressaltamos que a noção bakhtiniana de enunciado concreto possibilitou-nos estudar os textos por três fatores que os constituem: pelo conteúdo temático, pelo estilo e pela construção das formas típicas composicionais e de gênero do discurso. Com isso, foi possível constatar a pluralidade de gêneros discursivos em que foram organizados de modo a atender a finalidades comunicativas e expressivas específicas. A partir do estudo desses fatores pudemos fazer a seleção de alguns textos que pudessem ser representativos do trabalho de Clarice Lispector para o para o Caderno B a fim de realizarmos uma leitura verticalizada.

Ao estudarmos os textos que selecionamos para esta leitura, foi possível constatar que a diversidade de gêneros praticados nos textos da coluna de Clarice Lispector estava relacionada ao período em que eles foram escritos. Durante a repressão militar que se instituiu após o decreto do Ato Institucional n.º5, em dezembro de 1968 e que instalou a censura nos jornais, Clarice, enquanto escritora de textos que foram publicados no jornal, escolheu formas diferentes de construção dos textos para comunicar e informar, por exemplo, sobre a censura e a perda da liberdade imposta aos cidadãos porque esses temas não poderiam ter sido comunicados de outra forma. No momento anterior ao decreto do AI-5, seus textos foram organizados pela escolha de outros gêneros discursivos, isso porque era outro o contexto extraverbal.

Para compor o corpo deste trabalho dividimo-lo em quatro capítulos:

No primeiro capítulo, tratamos das transformações político-econômicas e das manifestações culturais do país nos anos 50 e 60 para demonstrar que as mudanças ocorridas na imprensa nacional e, portanto, as do *Jornal do Brasil* estiveram em consonância com o momento vivido no país. Abordamos a criação dos suplementos, incluindo o Suplemento Dominical – SDJB e o Caderno B*,* sua criação e as mudanças realizadas que o consolidaram como caderno de cultura e que coincide com a chegada de Clarice Lispector ao jornal.

Dedicamos o segundo capítulo à Clarice, mais exatamente, a sua trajetória pelos jornais o *Correio da Manhã* e o *Diário da Noite*, colaborando para as páginas femininas. Descrevemos também seu trabalho para a revista Manchete em que publicou entrevistas na coluna *Diálogos possíveis com Clarice Lispector*. E, por último, sua colaboração para o Caderno B.

No terceiro capítulo, fazemos a abordagem teórica apoiada à noção bakhtiniana de enunciado concreto e suas características constitutivas: a alternância

dos sujeitos falantes, a relação eu e outro, a conclusibilidade do enunciado (conteúdo temático, estilo, construção composicional e gêneros discursivos). Decidimos dedicar um capítulo completo à teoria por considerarmos o pensamento de Bakhtin relevante para os estudos da comunicação e para podermos assim estudar os textos de Clarice Lispector.

No quarto capítulo, apresentamos as etapas do estudo, a seleção dos textos exemplares escritos nos anos de 1967, 1968 e 1969 e a leitura que realizamos.

Inserimos nos anexos os textos de Clarice Lispector publicados no Caderno B, aqueles que foram mencionados e estudados durante o trabalho e outros textos do *Jornal do Brasil*. Todos estão apresentados na versão original em que foram publicados.

Capítulo 1 - O Jornal do Brasil e o contexto político-cultural dos anos 50 e 60

1.1 A imprensa nacional: período de mudanças

Antes mesmo de tratarmos especificamente do *Jornal do Brasil*, iremos nos debruçar na trajetória de algumas mudanças pelas quais a imprensa nacional passou. Mudanças significativas aconteceram nos anos 50, marco de muitas outras, posteriores.

A imprensa, que em anos anteriores, dependia dos favores do Estado, de pequenos anúncios populares ou domésticos e da publicidade das lojas comerciais, em 1950, começava a investir no setor publicitário, e os anúncios nos jornais acabaram se diversificando. Tais mudanças revelavam o caráter comercial das empresas jornalísticas que se tornavam mais independentes.

Se a imprensa como empresa jornalística, nessa época, passava por mudanças, a *práxis* jornalística também. Desde o século XIX, o jornalismo era praticado por profissionais de outras áreas, principalmente, por intelectuais dedicados à literatura que não utilizavam técnicas específicas na elaboração dos textos publicados no jornal. O beletrismo e o estilo rebuscado estiveram presentes por muito tempo nos textos do jornal, nas páginas que o constituíam. Porém, com todas as mudanças que se seguiram, o jornalismo passou a ser mais profissional e exigia profissionais qualificados, com formação acadêmica. Segundo Faro (1999, p.75), desde os anos 40, com o surgimento dos cursos superiores de jornalismo, o jornalista, formado com embasamento teórico acadêmico estruturado, já não era mais o "profissional liberal autodidata com pendores literários" que também atuava como jornalista, mas passava a ter o ofício de "lidar com a informação de forma profissionalizada", era um profissional de imprensa.[1]

[1] Nessa época não havia a exigência de contratação desse profissional para o trabalho no jornal. Somente mais tarde, com a promulgação do Decreto-lei no.972 datado de 17 outubro de 1969, se oficializou e normalizou a profissão de jornalista.

O processo de profissionalização ganhou força na década de 50 quando a imprensa importou o modelo americano de jornalismo e com isso mudou o estilo de fazer jornal. Novas técnicas foram introduzidas e permitiram formalizar os ideais de objetividade, de neutralidade e de imparcialidade, marcas de um modelo de jornalismo moderno que legitimaram a prática do jornalismo informativo. Os jornais criaram os manuais de redação, padronizaram técnicas como a do *lead* ou da pirâmide invertida que contribuíram para a concretização desse ideário.

As reformas que ocorreram nesse período representaram um marco na história brasileira de modo a assinalar a mudança do jornalismo político-literário para o informativo, "que privilegiava a informação 'objetiva', separada editorial e graficamente do comentário pessoal" (RIBEIRO, 2000, p. 30, grifos da autora). Ao fazer uso de técnicas e padrões específicos, a imprensa buscou se constituir como um espaço de prática da linguagem jornalística, propriamente dita, ao invés da linguagem literária que outrora a caracterizou[2]. Para fazer valer os ideais que marcavam o jornalismo moderno e convencional, valorizou-se a notícia e todo um procedimento técnico que a envolvia.

Toda a mudança ocorrida na imprensa nesse período era resposta ao próprio panorama político, econômico e cultural em que o país se encontrava: democrático, de liberdade, desenvolvimentista e moderno. O processo de urbanização acelerado, as novidades tecnológicas que surgiam, o estilo de vida que modificava os hábitos cotidianos impuseram velocidade aos acontecimentos e conseqüentemente um ritmo acelerado ao jornal para noticiar fatos nacionais e internacionais.

Com a posse do presidente Juscelino Kubitschek em 1956, seguindo um regime político democrático, de liberdade e com a implementação de um plano econômico desenvolvimentista, promoveu-se uma grande modernização nacional o que fez espalhar uma onda de otimismo por todo o território brasileiro. Foi um período que se divulgava a promessa de que o país cresceria e se desenvolveria 50 anos em 5. A economia tornou-se prioridade para o Estado. O projeto, mais conhecido como Plano de Metas, atendia a cinco setores: energia, transporte, alimentos, indústrias de base e educação, bem como o da construção de Brasília para mudança da capital baseada no ideal arquitetônico modernista de Niemeyer e

[2] No século XIX e XX, não havia uma prática jornalística porque a imprensa não criara técnicas para a elaboração das informações. Para Pereira (1994), apesar de possuir caráter de empresa jornalística e conjugar princípios dessa natureza, faltava-lhe uma linguagem jornalística sistematizada como base ao campo do jornalismo. E foi somente na década de 50 que se oportunizou essa sistematização.

Lúcio Costa, que se consolidou como modelo urbanístico pretendido para o país, e do incentivo à importação de indústrias e tecnologias. E para financiar o projeto desenvolvimentista, o País buscou, no mercado estrangeiro, volumosos empréstimos, incluindo acordos com o Fundo Monetário Internacional (FMI).

Nessa época, o país passava por significativas transformações econômicas: expansão da industrialização, avanços tecnológicos que exigiram grandes investimentos de infra-estrutura, migrações internas, a urbanização ganhou ritmo acelerado e a expansão do crédito para que a população pudesse adquirir bens duráveis de consumo. O sistema bancário também iniciava sua expansão. Todas as transformações impuseram novos padrões de consumo que, segundo Mello e Novais (1998)[3], podiam ser comparados ao consumo dos países desenvolvidos.

Fabricavam-se produtos de siderurgia, energia elétrica, petróleo e derivados, materiais de construção, produtos alimentícios industrializados, têxteis, de confecções, produtos de beleza, de higiene e limpeza pessoal e do lar, produtos farmacêuticos, calçados, bebidas, móveis, eletrodomésticos, eletroeletrônicos, expansão dos meios de comunicação como o rádio e a televisão, da telecomunicação. Além do consumo crescente, mudava-se o sistema de comercialização com a criação do supermercado e do *shopping center.*

Vivia-se um momento de modernização, quando novos valores surgiam e passavam a influenciar os valores atribuídos às manifestações culturais da época. Tudo que se produzia seguia as mesmas concepções ou normas daquilo que se constituía como moderno que não estava presente apenas nos produtos que eram produzidos e consumidos, mas também nas idéias produzidas e nos pensamentos cujos discursos se constituíam das expressões valorativas da época e de como eram assimiladas, reelaboradas e reacentuadas.

Todo esse processo influiu nas manifestações culturais das diversas esferas da atividade humana, e não poderia ter sido diferente com as produções da esfera jornalística. Para que os jornais acompanhassem os padrões da época, precisaram fazer grandes investimentos para introduzir novas tecnologias, comprar novos equipamentos, rotativas e renovar parques gráficos e todos os recursos provinham

---

[3] Segundo os autores, o sentimento de modernização, sentido por grande parte dos brasileiros, se iniciou em 1950 e se estendeu até 1979 porque a partir de 1980, a impressão de progresso sentida nesses anos anteriores começou a se ruir, uma nova realidade se impôs com a estagnação econômica, superinflação, desemprego, violência, drogas etc. Para Faro (1999, p. 90), a sociedade brasileira viveu “sob o impacto da hipertrofia que o Estado brasileiro havia adquirido após a edição do Ato Institucional no.5, em dezembro de 1968”.

tanto dos anúncios comerciais e publicitários dispostos nas páginas dos jornais como dos grandes empréstimos adquiridos com os bancos que, de acordo com Ribeiro (2000), desempenharam importante papel na modernização da imprensa.

Com investimentos, muitos jornais conseguiram ampliar suas atividades, época em que lançaram os suplementos literários. Esse fato aconteceu principalmente com os jornais cariocas que, segundo Abreu (1996)[4], tinham tradição no jornalismo que utilizava recursos da literatura. A arte e a literatura ganhavam espaços aí reservados, publicados aos sábados ou domingos, os suplementos traziam contos, crônicas, poesia, tratavam das artes plásticas e de outras atividades culturais. Alguns jornais dedicaram espaços aos suplementos femininos que divulgavam assuntos diversos como: cuidados com o lar, receitas culinárias, moda e assuntos relacionados à família. Destinavam-se também à divulgação de livros publicados: romance, contos, poesia, entre outros.

Essas produções, em espaços exclusivos, tinham forte ligação com o contexto cultural vivenciado naquele período. Havia muitos movimentos culturais que forjavam uma ruptura com o passado para se constituírem como produções modernas e de vanguarda, fato que acabou influenciando a imprensa a fazer as suas mudanças de modo, então, que pudesse desempenhar seu papel social e também cultural. As produções estavam também ligadas às mudanças que influenciavam os costumes e os comportamentos da época, daí a necessidade de atender à demanda por informações sobre moda, educação, comportamento, lazer, entre outros assuntos.

Precisamos considerar um ponto importante: nesses espaços exclusivos, o grau de padronização era menor, pois o jornal tinha também a liberdade para criar, para trabalhar as matérias sem restrições quanto ao conteúdo temático que se pretendia abordar, ao estilo da linguagem utilizada e à construção composicional do texto[5], que permitia ao jornal marcar seu diferencial em relação aos demais. Inclusive porque essas matérias eram escritas também por intelectuais que para ele colaboravam.

---

[4] Alzira Alves de Abreu pesquisou os seguintes jornais: *Jornal do Commercio*, *Jornal do Brasil*, *Diário de Notícias*, *Correio da Manhã*, *O Jornal*, *Diário carioca* e *A manhã* do Rio de Janeiro. Em São Paulo, os jornais *O Estado de S. Paulo* e *Folha da Manhã* e em Belo Horizonte, *O Estado de Minas*.

[5] Apropriamo-nos aqui dos conceitos utilizados por Bakhtin (2003). A linguagem e a forma como ela é construída caracterizam a expressividade de um texto e o jornal como um conjunto de textos tem a sua expressão no tratamento dos temas escolhidos.

Ainda que as mudanças caminhassem para a valorização dos princípios da objetividade da informação e, conseqüentemente, para uma produção jornalística que pudesse representar esses princípios, observamos que as produções artísticas e literárias continuaram a fazer parte do jornal mesmo em páginas ou cadernos específicos e sem utilizar as técnicas e os padrões jornalísticos convencionais[6]. De qualquer maneira a ampliação desses espaços significava também a possibilidade de ampliação da publicidade de modo a atender o público determinado desses cadernos.

Nesse sentido, podemos trazer a própria experiência do *Jornal do Brasil*[7]. Em 1956, iniciaram-se as primeiras mudanças para a implantação de uma grande reforma. Nesta primeira fase, foram contratados Odylo Costa Filho para chefiar a redação e promover a reforma e os jornalistas: Ferreira Gullar, Jânio de Freitas, Carlos Lemos, José Ramos Tinhorão, entre outros. Depois, em 1957, contrataram Amílcar de Castro para dirigir a diagramação do jornal. Como escultor, desenhista, gravador e diagramador que sempre dedicou seu trabalho à formalização da arte construtiva. Amílcar fez as primeiras mudanças que incluíram a criação do Suplemento Dominical e do Caderno B.

1.2 O Suplemento Dominical do Jornal do Brasil - SDJB

---

[6] Este fenômeno pode ser relacionado às próprias limitações da linguagem jornalística em comunicar o real. Segundo Faro (1999), o ritual noticioso executado pela imprensa não alcança [e não alcançava] a amplitude e a complexidade da própria realidade. Podemos dizer que, de uma certa forma, os textos possuem limites para expressá-la pois cada um deles representa determinados pontos de vista acerca dos acontecimentos do cotidiano e as limitações são superadas à medida que compreendemos a interação dialógica entre os textos do jornal e a vida cotidiana da qual participam. As produções artísticas e literárias, presentes no jornal, eram respostas à efervescência cultural da época e não seria possível retratar a realidade quanto à complexidade dos acontecimentos político, econômico e cultural sem recorrer à diversidade de formas da comunicação existentes. No capítulo três deste trabalho, trataremos sobre a interação dialógica baseada na noção de enunciado concreto de M. Bakhtin.

[7] Desde 1921, o *Jornal do Brasil*, na fase em que era dirigido pelo Conde Pereira Carneiro, se caracterizou como um veículo de anúncios classificados. Segundo Lessa (2005), dedicava cerca de 80% do espaço aos anúncios de pequenos anunciantes. Durante um longo período, o jornal se destacou nesse segmento, mas não ganhou importância como órgão noticioso. Foi somente na década de 50, mais exatamente em 1954, com a morte do Conde e com a posse de sua esposa, a Condessa Maurina Dunshee Abranches Pereira Carneiro e de seu genro, Manuel Francisco do Nascimento Brito, na direção do jornal, que teve início o processo de reorientação editorial.

Criado por Reynaldo Jardim[8], o Suplemento Dominical – SDJB era um caderno de variedades que durante os cinco anos de existência foi um espaço dedicado tanto para cronistas como para cineastas, poetas, novos autores. Esteve sempre ligado aos movimentos culturais de vanguarda da época: das artes plásticas, da dança, do cinema, do teatro, da música.

Esses profissionais não eram jornalistas de formação, mas intelectuais como o próprio Jardim, que a seu convite compuseram o grupo de trabalho. Segundo Gullar (2005), que também era um dos intelectuais do grupo e atuava como crítico de arte, decidiu-se, em 1959, fazer um número especial do Suplemento para o lançamento do Movimento Neoconcreto e a apresentação do manifesto[9]. Tiveram, então, a idéia de chamar Amílcar de Castro para criar a paginação daquela edição:

> ele fez a paginação que se tornou famosa. A primeira página do "Suplemento Dominical do Jornal do Brasil" lançava o manifesto neoconcreto e se tornou um exemplo de paginação moderna inovadora, criada por Amílcar. A partir daí, o Reynaldo Jardim [...] passou a fazer ele próprio a paginação do "Suplemento", seguindo a linha criada e indicada pelo Amílcar nesse número especial. (GULLAR, 2005, p.51)

A paginação foi considerada moderna porque Amílcar de Castro conseguiu trazer o artístico para o jornal. A partir de sua experiência como escultor e participante do movimento concretista[10], todo o espaço da página do Suplemento passou a comunicar a arte concreta pela própria expressão do espaço: o branco da página dava sentido ao preto caracterizado pelas marcas tipográficas e vice-versa.

---

[8] Reynaldo Jardim, em entrevista a Aguilera (2005), comenta que o SDJB surgiu primeiramente na Rádio Jornal do Brasil. Ele criara o programa de crítica e comentários chamado Suplemento Dominical do Jornal do Brasil que era um suplemento virtual, pois o *JB* não editava nada semelhante. Convidado a fazer uma coluna sobre literatura aos domingos, passou a escrever a coluna, intitulada, Literatura Contemporânea que foi a semente do SDJB.

[9] Escrito por Ferreira Gullar, o manifesto do Movimento buscava impor a discussão acerca do concretismo. Segundo Sant'Anna (2004), tratava-se de uma ruptura no interior da abstração geométrica de modo a abandonar o rigor formal e a radicalidade das formas geométricas puras para seguir-se como arte orientada para o público na relação deste com a obra e poder ser designada como arte brasileira contemporânea. O movimento neoconcreto se diluiu em 1963 depois que a arte passou a ser orientada por outros parâmetros.

[10] Os projetos gráficos de Amílcar de Castro situam-se na categoria da Gráfica Construtiva que, segundo Fabbrini (2005), foi difundida por diversos artistas nos anos 20 e 30 na Alemanha em pôsteres, anúncios, catálogos de exposições, diagramações de jornais, revistas e livros, embalagens de produtos. Considerado um *design* novo e moderno.

Como os fios que separavam as colunas foram retirados, não só as palavras ganharam destaque como também os espaços em branco.

> Cada página do “Suplemento Dominical” passou, então, a ser composta em função do contraste bipolar [...] as áreas não impressas ou o branco do papel foram considerados elementos da composição, tanto quanto as áreas impressas constituídas de letras, traços ou ilustrações; ou, mais do que isso: os espaços foram ampliados, estendidos como nunca na imprensa escrita, pois, para Amílcar, o texto cerrado, sem o vácuo, o vazio, ou o branco, que permitem respirar, sufocam o leitor. (FABBRINI, 2005, p.23-24, grifos do autor)

As informações do autor, acima colocadas, vêm confirmar que a reforma gráfica foi inovadora, ousada porque não se resumiu a uma beleza vazia, isto é, o branco não era o vazio, mas um espaço expressivo. Assim, a comunicação acontecia pela interação de diferentes linguagens: a plástica e a jornalística e pela forma composicional dos textos, isto é, por sua construção semiótica estabelecida na interação tanto das imagens dialogando com as palavras, a escrita dialogando com a tipografia e os espaços em branco da página quanto do contexto cultural da época: as diversas atividades de vanguarda produzidas e que davam o tom às produções culturais daquele momento como os poemas concretos e neoconcretos. A expressividade do SDJB, que se construiu na dinâmica do diálogo, transformou-o num veículo de cultura importante, senão o mais importante do país.

Para Gullar (2006), o suplemento fora o mais revolucionário e polêmico da imprensa brasileira, considerado o porta-voz da poesia concreta e do movimento neoconcreto que mudou o curso da arte brasileira por suas idéias e obras. O êxito do SDJB possibilitou que o *Jornal do Brasil* tivesse prestígio e expressão e deixasse de ser visto apenas como um jornal de classificados.

O momento era propício para a criação, para a inovação e para a experimentação[11] que possibilitava que o artístico pudesse ocupar as páginas do jornal. O *JB* não só inovou como compartilhou e até, se possível dizer, contribuiu como coadjuvante desse movimento que trazia o novo em suas produções. O próprio suplemento representou o fazer artístico que surgia e se estabelecia naquele

[11] Segundo Jardim (2005), a criação acontecia livremente, sem o uso de cartilha e preconceitos.

momento, isto é, a atividade jornalística, dialogando com o contexto social e cultural externo do qual a atividade artística se formava e passava a compor o texto jornalístico. Era um híbrido de diferentes linguagens e códigos que em interação dialógica recodificava o sentido do novo, tanto da prática do jornal quanto da prática da arte. Características que marcaram o Suplemento durante todo o período de sua existência, até 1961 quando deixou de existir.

Diante do prestígio alcançado[12] a partir do êxito do Suplemento, a proprietária do jornal, Condessa Pereira Carneiro, decidiu promover uma reforma geral para modernizar o *JB*.

Começava, em 1959, a segunda fase das mudanças, com Jânio de Freitas à frente da chefia de redação com a tarefa de acelerar o processo da reforma:

> O Amílcar foi o responsável, coadjuvado pelo Jânio de Freitas, pela formatação do jornal em sua parte jornalística propriamente dita: o essencial. [...] O SDJB, "Caderno B" e outros produtos, foram mentados, editados, diagramados e dirigidos pessoalmente por mim. (JARDIM, 2006, p.64.)

A reforma então ganhou força, mesmo diante das resistências dos jornalistas, dos profissionais da oficina gráfica e da própria direção do jornal[13]. Dentre as muitas mudanças ocorridas, uma marcante, apresentada em 2 de junho de 1959, a do *layout* assimétrico com o surgimento do "L" à primeira página em que alguns classificados ficaram dispostos numa coluna esquerda e no rodapé. Essa forma ultrapassou a década de 60 e continuou sendo apresentada na década de 70. Os demais classificados ocuparam um caderno separado, o Caderno C. Em 1960, Reynaldo Jardim lançava um caderno cultural diário, mais exatamente, o Caderno B

---

[12] Vale reforçar que as experimentações tinham a aprovação da Condessa embasada nas manifestações do público, de profissionais e amigos. De acordo com Gullar (2005), isso ocorria a cada inovação feita, até mesmo quanto à inserção de uma fotografia na primeira página do jornal.

[13] As resistências se davam principalmente quanto ao uso do papel. Para Nascimento Brito, os espaços em branco eram considerados um desperdício, inclusive porque as empresas jornalísticas tinham dificuldades para comprar o papel de imprensa. A década de 50 foi marcada pelos problemas de escassez uma vez que a produção nacional de papel de jornal não atendia à demanda interna do país, obrigando a importá-lo. Ainda assim havia cotas de importação de papel estrangeiro. Mais tarde na década de 60, com os problemas econômicos e com as altas taxas de inflação, a crise só piorou. Ribeiro (2000), em sua pesquisa sobre os jornais cariocas descreve em detalhes sobre a crise do papel bem como no trabalho desenvolvido por Dines (1986).

que segundo ele surgiu “na brecha, entre a parte noticiosa e a parte dos anúncios [...]” (JARDIM, 2005, p.65).

1.3 O Caderno B

Na quinta-feira, do dia 15 de setembro de 1960, surgia o Caderno B que abordava a cultura nacional e internacional com uma variedade de textos diferenciados. Não se tratava de um caderno que incluía apenas textos artístico-literários, mas incluía também textos que informavam sobre a arte, a literatura, a música e o teatro, sobre comportamento, sobre o cotidiano, principalmente o do Rio de Janeiro. Escrito por intelectuais e jornalistas, o Caderno B se constituiu pelo que atualmente denominamos e conhecemos como caderno cultural. Para Gullar (2006), este se tornou um padrão para os jornais brasileiros, pois trazia a novidade de reunir todas as seções e matérias relacionadas a artes e espetáculos num único caderno e, hoje, segundo ele, não há um jornal que não tenha esse tipo de caderno. Para Piza (2003, p.37), ele se tornou “o precursor do moderno jornalismo cultural brasileiro”.

Em leitura de sua primeira edição, os destaques da primeira página do caderno, traziam as novidades sobre a extinção do Suplemento Feminino, *tabloid* que saía de terça a sexta-feira e que se incorporou ao novo caderno, esclarecendo às leitoras que elas ganhavam oito páginas com informações mais amplas e novas colunas[14]. A Revistinha, encarte infantil, deixava a edição de domingo e se incluía no caderno B aos sábados. Ainda nessa página, era anunciada uma promoção ao ouvinte da *Rádio Jornal* do *Brasil*. E uma foto da atriz internacional de cinema, Romy Schneider, e um molde de costura de Gil Brandão, estilista famoso que propagou no *JB* a popularização do uso de moldes com estilo que eram apresentados à página 5. Vale lembrar que a indústria têxtil se desenvolvia para ganhar o mercado nacional e era costume as mães costurarem para a família. Com o passar do tempo, a moda se industrializou e a produção de roupas passou a ser feita em massa.

[14] A criação deste caderno diário era, de fato, uma grande inovação, pois alguns jornais costumavam apenas dedicar algumas páginas exclusivamente femininas como, por exemplo, ocorria no jornal *Diário da Noite*. Outros dedicavam o feminino e o literário a suplementos especiais que circulavam apenas nos fins de semana.

A página 2 tratava da literatura, a coluna Vida Literária, escrita pelo jornalista Mauritônio Meira, referia-se aos prêmios literários; na de artes visuais, Ferreira Gullar anunciava e comentava as exposições dos museus de arte nacionais e internacionais. O crítico Renzo Massarani escrevia em sua coluna sobre música e a de Notas Religiosas era escrita por Antônio Carlos Villaça, jornalista, tradutor e reconhecido memorialista do Brasil. Havia as informações sobre televisão, com a programação da TV Tupi, a TV Continental e a TV Rio, a programação da *Rádio Jornal do Brasil*, com as promoções e as músicas mais tocadas e a coluna social, Notas e Comentários, de Souza Brasil.

Na página 3, encontravam-se as tiras e as histórias em quadrinhos, bem como aulas de um curso de inglês (lição 19) e uma seção sobre decoração em que o leitor encaminhava carta para a redação do SF (Suplemento Feminino) para receber orientações de como decorar sua casa. Os quadrinhos também estavam presentes na página 4, dividindo o espaço com receitas culinárias, dicas de comportamento e uma letra de música *I´ll never fall in love again* de Johnnie Ray, na seção: O sucesso de hoje[15].

A página 6 destinava-se ao roteiro dos espetáculos culturais, ao cinema com a presença marcante de filmes europeus e alguns poucos americanos e ao teatro com destaques ao teatro de Revista e ao de Comédia. Os acontecimentos sobre o turfe e sobre os esportes ocupavam as páginas 7 e 8, respectivamente. A publicidade era pouca, nessa edição apenas três e poucas fotos ilustrativas.

Rito (1990, p.8), em texto comemorativo aos 30 anos do caderno, comentava que o primeiro número era ainda um caderno indeciso entre o reproduzir o modelo de um suplemento feminino ou o assumir uma posição de vanguarda, mas com o passar do tempo passou a funcionar “como uma espécie de antena da cultura e do comportamento do Rio de Janeiro”, tornando-se célebre no Brasil.

De fato, o Caderno B em seu primeiro número não foi muito diferente do Suplemento Feminino, pois muitas colunas ali apresentadas foram introduzidas ao novo caderno. Inclusive, em texto de apresentação desse número frisava: “Leitoras do SF ganham mais espaço e informações” (JORNAL DO BRASIL, 1960, p.1).

[15] Os textos em inglês reproduzidos nessas páginas demonstravam a cultura estrangeira já permeada na cultura nacional. De acordo com Mello e Novais (2002), a partir do anos 50, havia um grande fascínio em copiar o padrão de consumo e o modelo de vida americano, mais conhecido como *American Way of Life.* Daí poder compreender porque os movimentos culturais do país se manifestavam em busca de uma identidade nacional.

Também não possuía o mesmo caráter vanguardista do SDJB, pois não mantinha vínculo com nenhum movimento de vanguarda, apenas, nesse momento, se caracterizava como inovador pela reunião das matérias sobre cultura estarem em um único caderno e, principalmente, por incorporar as mesmas mudanças gráficas e de diagramação dos demais cadernos e do próprio SDJB. Por este ponto, representava o caráter inovador:

> A experiência desse segundo caderno consolida transformações gráficas conquistadas durante a reforma, e, ainda mais, valoriza o conteúdo das colunas infringindo a pretensa objetividade pregada para as notícias engessadas pela forma norte-americana do lide e sub-lide e pelas regras dos manuais de redação.
> O *Caderno B* transmite, neste sentido, o mesmo espírito do novo presente na reforma da imprensa brasileira do final da década de 1950. E não é por inexistir qualquer vínculo direto com as artes novas que seria menos vanguardista do que o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Ambos procuraram exercer no meio jornalístico um papel pioneiro, desenvolvendo técnicas, idéias e conceitos novos, tidos como avançados em sua época. Embora a maioria dos jornais circulassem com segundos cadernos, é justamente essa característica que faz do *B* o pioneiro dentre os contemporâneos. (LIMA, 2006, p.74)

Com o passar do tempo, o caderno ganhou profundidade no trato dos temas culturais, com mais colunas que eram assinadas por muitos colaboradores bem como artigos sobre cinema, teatro e espetáculos musicais. Além de informação, o conteúdo ganhou tom de crítica, de debate. Aos poucos foi perdendo a característica herdada do suplemento feminino e passou a adquirir um perfil próprio, de um caderno de cultura engajado aos acontecimentos culturais da época sem deixar de estabelecer relação com a política e a economia do país pelo modo como tecia o cotidiano do Rio de Janeiro em textos diversificados[16] que o diferenciaram dos demais cadernos culturais de outros jornais. É o que podemos observar no final da década de 60, período em que o caderno consolidou esse perfil. O tom dado ao conteúdo dos textos, que compuseram o caderno destas edições, já não era o de apenas informar os acontecimentos culturais, mas também o de formalizar opiniões sobre eles.

A formalização da crítica ganhou força pela inserção das colunas assinadas:

[16] Entenda-se por diversificados os mais variados textos. O caderno se constituía de colunas sociais, crônicas, contos, artigos, histórias em quadrinhos, notas, entre outros.

> Assinar uma coluna era ter um espaço nobre na imprensa. Significava adquirir prestígio e notoriedade perante o público e reconhecimento por parte dos seus pares. [...]
> Ter uma coluna significa, além disso, poder fugir da rigidez dos textos informativos, poder desenvolver o estilo pessoal com uma liberdade que não se tinha no noticiário. O formato da crônica – gênero em geral adotado nas colunas – era bastante solto. O escritor fazia comentários livres sobre diferentes tópicos do noticiário da semana. (RIBEIRO, 2000, p.215).

Salientamos que a rigidez não era uma imposição feita às colunas[17] uma vez que estas eram escritas principalmente por colaboradores e não por profissionais contratados pelo jornal[18]. Coube, então, ao caderno cultural toda a liberdade de criação em estilo próprio, sem a padronização instituída pelos princípios jornalísticos da objetividade que os jornalistas seguiam para a produção, por exemplo, das notícias escritas para o primeiro caderno, o de atualidades. Ao abrir espaço para escritores e para intelectuais que atuavam no cinema, no teatro e nas artes plásticas permitiu-se ampliar a captação da realidade, isto é, da vida cotidiana do Rio de Janeiro em textos[19] produzidos para o jornal e que colaboraram na construção do cenário desse cotidiano sem excluí-lo dos fatos políticos e econômicos do país.

Reforçarmos também que nesse período, o Rio deixara de ser a capital do país e tornara-se o Estado da Guanabara. Segundo Lima (2006), a política de Carlos Lacerda, então governador, intensificou o incentivo à inovação nas artes para que a cidade mantivesse um *status* de capital cultural. Para isso foram criados projetos que estabeleceram práticas e estratégias políticas de modo a garantir a realização e o reconhecimento da cidade e de sua capitabilidade cultural. Os produtores culturais tanto apoiaram os projetos como participaram ativamente. Era época em que os intelectuais cariocas possuíam autonomia integral para exercer crítica social e oposição política. Para a autora, a manutenção do *status* de capital cultural do Rio de Janeiro pode ter uma relação direta com a criação do segundo caderno na imprensa, incluindo aí o Caderno B do *Jornal do Brasil*.

---

[17] A coluna está sendo considerada como toda a seção fixa, publicada com regularidade e sempre na mesma página do jornal ou revista (MELO,1994).

[18] Havia profissionais de imprensa, mas não havia obrigatoriedade na contratação de jornalistas.

[19] Referimo-nos textos a toda produção do caderno, sem aqui nos preocuparmos em nomear seus gêneros.

As mudanças ocorridas com o Caderno B estavam ligadas também às mudanças pelas quais ainda passava o próprio jornal. Saía Jânio de Freitas em 1961 e chegava Alberto Dines em 1962 no cargo de novo editor-chefe que ocupou até 1973.[20]

Nesta fase, em que ocorreu a consolidação da reformulação do jornal, Dines introduziu algumas mudanças importantes: como a do horário para planejamento do jornal que passou a ser feito logo após o almoço e não mais no final da tarde como acontecia anteriormente, da implantação das reuniões de pauta e da criação das editorias: a do esporte, da polícia, do turfe, a da fotografia que antes era um departamento controlado por um gerente e com a editoria, o editor passou a selecionar as fotos que considerava as melhores para a primeira página.[21]A editoria do Caderno B ficou a cargo do Nonato Masson até 1964, quando deixou de ser editor e em seu lugar assumiu Paulo Afonso Grisolli no período de 64 a 1972. A partir de 1967, mais exatamente, no dia 19 de agosto, o caderno passou a circular no sábado, com a estréia da coluna de Clarice Lispector. A equipe de Dines desenvolveu um novo projeto para o jornal que incluía a criação do Caderno B aos sábados e domingos, pois esta seção cultural saía apenas de terça a sexta.

Nesse momento, o caderno ganhou densidade, as colunas tratavam com profundidade os temas referentes aos acontecimentos culturais. Havia uma preocupação não apenas com a informação como também com a formação do leitor. As matérias reportavam sobre os movimentos nacionais e internacionais do cinema, do teatro, da literatura e da música que ocupavam quatro páginas do caderno, as demais eram dedicadas às colunas mais breves e as de divulgação dos espetáculos e shows, cursos e exposições que completavam as oito páginas do caderno.

Clarice Lispector escrevia semanalmente sua coluna fixa à página dois e dividia o espaço com as colunas de Bárbara Heliodora, de José Paulo M. da Fonseca, de Wilson Cunha, de José Carlos Oliveira, de Yan Michalski, de Irineu Garcia, de Danusia Barbosa, de Walmir Ayala, de Zózimo, entre outros.

---

[20] "Assumimos o cargo de editor-chefe no dia 6 de janeiro de 1962, uma segunda-feira. Dias antes, o diretor do jornal, Dr. M. F. do Nascimento Brito, dissera-nos: 'Quero, na terça-feira, um jornal completamente diferente'. Ao que respondemos: 'O *JB* será um jornal diferente dentro de poucos anos. Agora é impossível.' Na primeira edição sob nossa responsabilidade a única alteração foi o fio de paginação sob o logotipo para prendê-lo ao alto da primeira página. Mas 11 anos e 11 meses depois, seguramente, tínhamos um jornal bem diferente." (DINES, 1986, p.51)

[21] Estas informações foram extraídas da entrevista que Dines concede aos entrevistadores e pesquisadores Costa e Devalle (2002) e que se encontra no site do Observatório da Imprensa.

Para Nava (2006), além dessas mudanças, outra se fez importante como a implementação do Departamento de Pesquisa e Documentação. O DPD foi idealizado e criado por Dines para dar apoio à redação, aos jornalistas e repórteres em geral de modo a fornecer antecedentes históricos, mapas e biografias para complementação de informações.

1.4 A produção cultural: manifestações e rupturas

As mudanças para o novo se fizeram presentes também nas produções de outras esferas. Entre os anos 50 e 60, muitos trabalhos surgiram e tornaram-se expoentes: nas artes plásticas com o movimento construtivista neoconcreto; na música com o movimento da bossa nova; na dramaturgia com o Teatro Oficina e o Teatro de Arena; na cinematografia com o Cinema Novo.

O cinema iniciava uma nova fase. A partir dos debates e das reflexões que ocorreram em dois congressos nacionais sobre o Cinema Brasileiro (1952 no Rio de Janeiro e 1953 em São Paulo), os cineastas discutiram a necessidade de propor novos ideais à produção nacional de modo que tratasse da realidade do país com temas relacionados ao cotidiano do povo brasileiro. Desejavam uma produção que retratasse a realidade nacional, ideal que rompia com os modelos anteriores. Não havia interesse em reproduzir as produções cinematográficas dos estúdios criados na década de 40 e muito menos seguir o modelo americano de Hollywood, mas o de produzir filmes que pudessem dar enfoque à temática social do Brasil. Segundo Tonetto (2006, p.57), o neo-realismo do cinema italiano influenciou o Cinema Novo porque “continha a fórmula adequada para o momento, não só pelo *slogan* do nacional, mas também pela facilidade na produção”, que se baseava na técnica documental, na produção sem muitos efeitos e na temática sobre a realidade social.

O mesmo ocorria com a dramaturgia que também teve seus movimentos de vanguarda com o Teatro Oficina e o de Arena, ambos nascidos em São Paulo. O teatro brasileiro, entre 1950 e 1960, estava preocupado em criar uma identidade própria a partir de uma dramaturgia e repertório nacionais. Foi marcado pelo aperfeiçoamento técnico, pela busca da formação de uma platéia consciente dos problemas da sociedade, pela especialização de atores, figurinistas, cenógrafos e

diretores. Em 1956, surgia o Teatro de Arena, que de acordo com Garcia (2004, p.129), buscava “criar uma identidade própria para o primeiro teatro em formato de arena da América do Sul, ou seja, uma identidade fundada na dramaturgia e na arte cênica brasileiras”. O Arena propunha-se ser mais democrático de modo que pudesse atingir as massas populares rompendo, assim, com o modelo empresarial de alguns outros teatros.

Já o Teatro Oficina, fundado em 1958, surgiu com peças escritas e encenadas pelos próprios componentes. As peças eram apresentadas em pequenos espaços e até em residências. Seu objetivo não foi o de transformar a cena teatral no país e nem assumir identidade nacionalista, mas o de assumir “o caminho da profissionalização”. (PATRIOTA, 2003, p.139). Só mais tarde, no período pós-64 que passou a estabelecer diálogo com a conjuntura da realidade brasileira, influenciando algumas manifestações artísticas desse período.

Na música, despontava a bossa nova e trazia com ela uma batida que permitia produzir “um tipo de ritmo em que cabiam todas as liberdades que se quisesse tomar”. Com aquela batida, simplificava-se o ritmo do samba e dava espaço para harmonias ultramodernas. (CASTRO, 2004, p. 167). Eram os anos 57, 58 e 59. Para Naves (2000), o movimento bossa nova se caracterizou como um tipo de experimentação musical, provocando um rompimento com as tradições anteriores da música popular no Brasil.

A ruptura foi a marca da modernização. Para que as produções culturais ganhassem a denominação de moderno, do novo, precisavam mostrar uma descontinuidade com as produções anteriores, no entanto, essa descontinuidade só poderia ser compreendida e valorizada como ruptura na dinâmica dialógica estabelecida com as outras produções, com aquelas anteriores, as que não eram novas, mas consideradas já ultrapassadas. Nessa dinâmica, o moderno só se revelou como elemento novo em contato com outro sentido, pois de acordo com Bakhtin (2003, p. 382), “um sentido atual não pertence a um (só) sentido mas tão-somente a dois sentidos que se encontraram e se contactaram. Não pode haver ‘um sentido em si’ – ele só existe para outro sentido [...]”

Nas artes plásticas, movimentos surgiram em prol dessa descontinuidade, como o Concretismo: movimento que reuniu muitos artistas[22] que acreditavam na

[22] Como Lygia Pape com o balé neoconcreto, o poeta Reynaldo Jardim, os artistas plásticos Lygia Clark, Helio Oiticica e seu irmão César Oiticica, Franz Weissman, Aluísio Carvão, Décio Vieira, Ivan

arte orientada para o público e na relação deste com a obra. O enfoque à inovação permitia designá-la como arte brasileira contemporânea.

1.4.1 Manifestações: antes do Golpe Militar

Ao fazermos um paralelo com a política nacional, 1961 foi marcado por muitas mudanças: Juscelino Kubitschek terminara seu mandato e para seu lugar, foram eleitos Jânio Quadros para presidente e João Goulart como vice. Em menos de sete meses de governo, o presidente Quadros renunciou. Diante da conturbada situação e numa tentativa de quase um golpe, Goulart conseguiu tomar posse[23] e governar até 1964.

O governo Goulart foi marcado por muitos problemas herdados dos dois governos anteriores. Problemas como o progressivo endividamento externo decorrente do projeto de modernização do país estabelecido no governo do presidente Kubitschek e outros relacionados à fracassada administração de Jânio Quadros que após sua renúncia, destinou o país a uma profunda crise institucional:

> um novo contexto político-social emergiu no país. Este novo quadro caracterizou-se por uma intensa crise econômico-financeira, freqüentes crises político-institucionais, extensa mobilização política das classes populares, ampliação e fortalecimento do movimento operário e dos trabalhadores do campo, crise do sistema partidário e acirramento da luta ideológica de classes. (TOLEDO, 1997, p. 9)

A crise se agravou com a elevação das taxas inflacionárias ainda no governo JK bem como o descompasso entre o setor industrial e agrícola, este não conseguiu atender a demanda de alimentos, a população se urbanizou e adquiriu poder de compra, no entanto, o período foi marcado pelo baixo crescimento da produção

---

Serpa entre outros que faziam da experimentação uma forma inovadora de fazer arte e que ainda hoje em exposições dos trabalhos desses artistas destacam-se a ousadia de suas obras como é o caso da Mostra Arte e Ousadia – o Brasil na Coleção Sattamini do Masp que, em 24 de agosto de 2007, reuniu as obras de muitos artistas dessa época para comemorar os 50 anos de arte brasileira.

[23] A renúncia de Jânio Quadros levou a uma crise que foi contornada no momento em que o Congresso decidiu votar a Emenda Constitucional n. 4 a fim de que se alterasse a Constituição em vigor para a introdução do regime parlamentarista no Brasil. João Goulart foi empossado sob esse regime que vigorou até 1963, quando ocorreu um plebiscito no país que decidiu a mudança para o presidencialista. (SANFELICE, 1986)

agrícola, ocasionando maior procura e menor oferta. Foi uma época que, segundo Toledo (1997, p.24), as crises de abastecimento se acentuaram provocando "inquietações sociais e movimentos reivindicatórios de grande extensão nos campos e nas cidades".

As classes trabalhadoras urbana e rural, a estudantil, a dos soldados manifestavam-se de um lado e de outro, os empresários, os militares, a Igreja. E diante das inquietações e reivindicações, o governo Goulart partiu para a proposição das Reformas de Base que acabaram não acontecendo.

O final dos anos 60 foi marcado por um ideário político em que o povo lutava por melhores condições de vida, exigia que fosse feita a quebra do monopólio da terra pela reforma agrária, o combate à miséria, o aumento dos salários, a criação de uma escola pública para todos, ampliação dos direitos sociais etc. A politização contagiou também a produção cultural. Artistas, escritores e intelectuais passaram a retratar as tensões vividas nesse período. Havia ainda incentivo à mudança, ao novo, mas sempre com o tom da crítica e da polêmica. A cultura florescia, crescia um forte movimento de levar cultura ao povo.

> [...] tudo se foi politizando, tudo se foi contestando, por gente que se empenhava em criar novas formas de cultura e mesmo de convivência. Falava-se muito, discutia-se muito, tudo estava em xeque. Repetia-se ser preciso derrubar as 'estruturas arcaicas'. Eram poetas e romancistas, dramaturgos, artistas plásticos, músicos, cantores, atores, cineastas, psicanalistas, críticos, estudantes, professores: não todos, e certamente uma elite, de novos e não tão novos, procurando em conjunto criar o novo. (GALVÃO, 1994, p.187)

A efervescência político-cultural marcou a radicalização que se apresentava nas propostas de conscientização popular e renovação da linguagem estética. Os filmes do Cinema Novo se voltavam ao cotidiano e à mitologia do nordeste brasileiro com os trabalhadores rurais e as misérias da região, bem como a marginalização econômica.

Era uma época de mudanças também para a Bossa Nova. Numa tendência nacionalista, acabou se direcionando a duas tendências: a formalista que segundo Aguiar (1994) se transformou em produto exportável participando dos festivais de *Jazz* nos EUA e a nacionalista de caráter participativo que se engajava aos debates

nacionais que surgiam nos meios culturais. A marca instituída dessa vertente era a canção de protesto[24] que se identificava com os problemas sociais do país como a fome, a desigualdade, a miséria urbana e rural.

Mas, depois, veio o golpe militar em 31 de março de 1964, e toda a produção cultural sofreu com a repressão militar e a instauração da censura.

1.4.2 Crises e rupturas: o pós-1964 e o AI-5

Uma nova ruptura, não mais às velhas formas, mas àquelas impostas pelo golpe de 64, fez encerrar todo o otimismo que alimentava as produções culturais. Essas atividades sofreram com a censura instaurada pelo regime militar e o que se assistiu foi “um assombroso renascimento delas, ainda mais radicalizado” (GALVÃO, 1994, p.191).

Mas a censura introduziu muitas incertezas no cotidiano para todos aqueles que estavam envolvidos com teatro, cinema, música e literatura porque as ações eram arbitrárias. Segundo Almeida e Weis (1998, p.342), “não se vetava apenas o que fosse manifestamente indesejável [...] Mas se vetava tudo aquilo que aos olhos dos militares e de seus aliados civis parecia atentar contra os valores da ‘civilização cristã ocidental’”.

Nesse momento, surgiram movimentos culturais que utilizavam a crítica como o foco de suas manifestações. A música fez-se em oposição à ditadura, para citar um exemplo, em dezembro de 1964, estreava, no Rio de Janeiro, num *shopping* inacabado de Copacabana, o show “Opinião” que misturava samba, melodias da bossa nova, jazz, baladas nordestinas e comentários políticos. De acordo com Gaspari (2002), Opinião rodou o Brasil e durante alguns anos foi considerado paradigma da militância cultural oposicionista.

Depois, ainda segundo o autor, em abril de 1965, quando o show saíra de cartaz, estreava a peça “Liberdade, liberdade”, por fazer uma colagem de textos antiditatoriais sofreu agressões verbais de provocadores e ameaças telefônicas.

---

[24] Segundo o autor citado, a música de protesto se caracterizou como um movimento de estudantes universitários, intelectuais e artistas da classe média.

Mesmo diante das proibições e perseguições, fez-se um grande esforço na tentativa de resistir e não sucumbir à censura. O teatro acabou ocupando um espaço de significativa importância na sociedade brasileira, e apesar do rigor da censura, conseguiu produzir uma geração talentosa que construiu uma etapa de renovação na dramaturgia. Com espetáculos radicais, provocantes, de forte impacto visual, diretores e cenógrafos propuseram maneiras novas de trabalhar o espaço cênico.

Mas, após o decreto do Ato Institucional n.º 5, em dezembro de 1968, o teatro fora escolhido como sendo um dos inimigos prioritários do regime militar e, segundo Michalski [25] (1994, p.113), "foi submetido a uma censura e outras formas de repressão sem precedentes na história do país", o que fez com que muitas obras não chegassem aos palcos. Aquelas que chegavam sofriam algum corte, segundo o crítico, elas eram mutiladas e outras tantas nem chegaram a ser escritas.

O mesmo aconteceu com a música, o regime ditatorial concentrou-se em vigiar e controlar os artistas e os eventos ligados à Música Popular Brasileira (MPB), principalmente a vertente declaradamente crítica ao regime militar.[26] Quanto aos eventos musicais, as preocupações estavam relacionadas à capacidade de aglutinação das pessoas, fato que incomodava os agentes da censura porque consideravam que a música desempenhava o papel de "propaganda subversiva" e "guerra psicológica"(NAPOLITANO, 2004, p.108).

O regime ditatorial impôs a repressão não apenas à música e ao teatro que aqui citamos, mas a todas as produções culturais que eram consideradas suspeitas, isto é, subversivas pelos agentes de repressão. A vigilância dava-se aos espaços sociais considerados suspeitos, a qualquer atitude qualificada como subversiva, fosse ela de ordem política, ideológica ou comportamental.

---

[25] Yan Michalski, dramaturgo e crítico, assinava a coluna de teatro do Caderno B no período de 1963 a 1982. Foi considerado um dos grandes críticos cariocas.

[26] Segundo Walnice Nogueira Galvão, citada por Aguiar (1994, p.148),nessa época, havia três linhas dentro da MPB, "duas descompromissadas: o intimismo sentimental (música romântica) e a explosão da ingenuidade adolescente (a jovem guarda). Na terceira vertente, os artistas de formação universitária, que levavam consigo um projeto informativo e participante, tendo no escopo a denúncia das desigualdades sociais [...]"

Capítulo 2 – Clarice Lispector na imprensa: trajetória das revistas ao Caderno B

Clarice Lispector, antes de escrever para o Caderno B do *Jornal do Brasil,* já havia trabalhado para a imprensa. Segundo Gotlib (1995), por volta de 1940, ela fora redatora da *Agência Nacional* que, à época, era um órgão oficial de informação do Brasil, criado por Getúlio Vargas em pleno Estado Novo, e se subordinava ao Ministério da Justiça e Negócio que depois de algum tempo o transformou no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Possuía as funções de coordenar a propaganda nacional, controlar a política cultural do país com o auxílio do Ministério da Educação, promover as manifestações cívicas e fazer a censura dos meios de comunicação e das artes em geral. Além dessas, também distribuía a propaganda do governo através do Serviço de Divulgação do Conselho Nacional de Imprensa (CNI).

Na biografia que escreveu sobre a escritora, Ferreira (1999) acrescenta que Clarice também assumiu as funções de repórter. Nesse período trabalhou com os jornalistas José Conde e Antonio Callado e o escritor Lúcio Cardoso de quem se tornou uma grande amiga. O trabalho na Agência também possibilitou o contato com muitas personalidades.

Mais tarde, em 1941, trabalhando ainda para a Agência, escreveu a reportagem: *Onde se ensinará a ser feliz* para o jornal de Campinas, *Diário do Povo*, em 19 de janeiro quando foi cobrir a inauguração do abrigo, *cidade das meninas,* para garotas pobres, que era um projeto idealizado pela primeira dama Darcy Vargas. Extraímos um trecho da reportagem:

> E certamente na primeira noite ao abrigo, cinco mil garotas não poderão adormecer. Na escuridão do quarto, as milhares de cabecinhas, que não souberam indagar a razão de seu abandono anterior, procurarão descobrir a troco de que se lhes dá uma casa, uma cama e comida.
> Quando recebiam caridade, recebiam também um pouco de humilhação e desprezo. Não deixava de ser bom, porque sentiam-se quites e muito livres. Livres para o ódio. Mas nas casas onde agora se acomodam, casas limpas, com hora certa de almoço e de jantar, com roupas e livros, são tratadas com naturalidade, com bom-humor...
> Mas no momento do adeus à “Cidade” saberão, enfim, que realmente se lhes dava tanto em troca de alguma coisa. O Brasil, a América, o Mundo precisam de criaturas felizes. Elas riem. Crêem. Amam. As jovens

> mulheres saberão, então, que delas se espera o cumprimento do grave dever de ser feliz. (LISPECTOR apud FERREIRA, 1999, p.76)

Escreveu essa e também outras reportagens enquanto entrevistava personalidades e traduzia poemas.

Mais tarde, Lispector foi transferida para o jornal *A Noite* e passou a trabalhar como repórter[27] e lá reencontrou os colegas com os quais trabalhara na Agência Nacional. Concomitantemente com seu ofício jornalístico, ela escrevia contos que foram publicados em jornais e em revistas. Essa prática era comum entre os escritores que utilizavam a imprensa para divulgar seus trabalhos literários.

Em 1944, Clarice Lispector deixou seu trabalho no jornal para acompanhar seu marido em viagem ao exterior. Ele era diplomata e havia sido transferido para Nápoles. Eles moraram na Europa e nos Estados Unidos e, durante o período que estiveram fora do Brasil, Clarice dedicou-se a escrever romances e contos. Quinze anos depois, em 1959, retornou definitivamente para o Brasil, já separada e como escritora consagrada. Havia publicado quatro livros: *Perto do Coração Selvagem* (1944), premiado como o melhor romance de 1943, *O Lustre* (1946), *A Cidade Sitiada* (1949) e *Alguns Contos* (1952).

Logo que chegou ao Brasil, foi colaborar para dois jornais porque precisava complementar sua renda. Em 1959 para o *Correio da Manhã* e, em 1960, para o *Diário da Noite.* Esses trabalhos destinavam-se, especificamente, ao público feminino.

2.1 Escrevendo para o *Correio da Manhã e o Diário da Noite*

Entre agosto de 1959 a fevereiro de 1961, Clarice Lispector colaborou para o jornal o *Correio da Manhã*, escrevendo a coluna *Correio Feminino – Feira de*

[27] Segundo Gotlib (1995), o jornal *A Noite* registrou Clarice Lispector como redatora em 2 de março de 1942.

Utilidades, publicada às quartas e às sextas-feiras. Clarice assinava a coluna com o pseudônimo de Helen Palmer. A coluna trazia notas sobre conselhos de beleza, moda, saúde, comportamento, culinária, cuidados com os filhos, cuidados com o lar, enfim, tratava de assuntos sobre a mulher.

Segundo Nunes [28] (1997), a linha editorial da coluna seguia um plano estratégico de publicidade da empresa de cosméticos Pond's que, à época, divulgava seus produtos de beleza em jornais e revistas. O plano sugeria a criação de uma seção denominada *Feira de Utilidades,* destinada à mulher, com recomendações sobre o uso de cremes. Não era feita propaganda direta dos produtos, apenas se aconselhava o uso de cremes para que a mulher cuidasse de sua beleza. Os produtos eram anunciados em outras páginas do jornal.

Para compor as notas da coluna, Clarice Lispector, sob o pseudônimo de Helen Palmer, recortava os textos dos materiais que eram enviados pela Agência Periodística Latino-americana (Apla) e por outras agências de notícia.

Salientamos que nesse período o país passava por um processo de desenvolvimento acelerado, como já comentamos no capítulo um. Os padrões de consumo mudavam à medida que novos produtos surgiam no mercado. Os hábitos de higiene e limpeza pessoal ou da casa também se transformaram, inclusive a modernização da beleza, principalmente das mulheres:

> O *rouge* foi sendo preterido pelo *blush*, o pó-de-arroz pelo pó compacto, as máscaras caseiras de beleza, de abacate, de pepino, de camomila etc., pelos modernos cosméticos, pelos cremes de limpeza, que substituíram o leite de rosas e o de colônia, pelos hidratantes, esfoliantes, rejuvenecedores, da Max Factor, Helena Rubinstein, Elizabeth Arden, ou da Avon, para as classes populares. Aparece o horrível bob de plástico para enrolar cabelo: horrível, mas eficiente. [...] (MELLO; NOVAIS, 2002, p.568)

A coluna acompanhava as transformações não só dos hábitos de consumo como também das mudanças de comportamento das mulheres.

---

[28] A pesquisadora estudou o trabalho de Clarice Lispector para o *Correio da Manhã* e o *Diário da Noite* por meio dos documentos da escritora que estão no Museu da Fundação Casa Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, doados pelo filho Paulo Gurgel Valente.

Em abril de 1960, Clarice Lispector também passou a colaborar semanalmente para a coluna *Só para Mulheres* do jornal o *Diário da* Noite que pertencia aos Diários Associados de Assis Chateaubriand. Nessa época, o editor-chefe do jornal era Alberto Dines que havia transformado o *DN* em um tablóide vespertino.

Clarice elaborava a coluna mas não a assinava, na verdade, ela era a *ghostwriter* de Ilka Soares. Segundo Dines[29]:

> Eu levei para fazer esse jornal um grupo extremamente interessante, imagine que a página feminina era feita pela Clarice Lispector. Ela não assinava, porque ela não queria assinar, quem assinava era a Ilka Soares, uma vedete da TV Tupi, que era também dos Associados. A Ilka dava o nome e a Clarice fazia as colunas, mas fazia com cola e tesoura, pegava as revistas francesas, recortava e fazia tudo com muito bom gosto. [...] Aproveitávamos um grupo muito bom, sobretudo, o que se chama hoje de ghostwriter, usava-se os nomes e alguém escrevia.

A coluna trazia temas quase que exclusivamente sobre moda, conselhos de beleza, receitas de culinária e novidades, diferentemente da coluna do jornal *Correio da Manhã* que, além desses, tratava dos cuidados do lar. Segundo Nunes (1997, p. 190), a leitora da coluna *Só para* Mulheres estava “mais preocupada com sua aparência, deixando de lado os cuidados com a casa”.

Nesta coluna, Clarice podia trabalhar seus textos com maior liberdade, pois não havia nenhuma determinação específica do jornal. De acordo com Dines, ela precisava apenas se adaptar ao espírito popular do tablóide e ao universo da artista Ilka Soares. Assim, construiu seus textos de forma muito criativa, as receitas eram escritas numa mistura de ficção e informação, como exemplo, o da receita para matar baratas, publicada com o título *Receita de assassinato (de baratas).*

Para Nunes (1997), os trabalhos que Clarice Lispector realizou nas páginas femininas dos jornais mostraram que mesmo aceitando o modelo e o papel de colunista que tratava de futilidades, ela apresentou sua leitura de mundo e as representações da mulher que viveu a passagem dos anos 50 e 60, época em que a sociedade brasileira passava por grandes transformações.

---

[29] Trecho da entrevista realizada por Maria Aparecida Costa e Antony Davalle em 2002.

Em 1961, encerravam-se os trabalhos para esses jornais. Em 10 de fevereiro, a coluna *Feira de Utilidades* do *Correio da Manhã* deixou de ser publicada e; em março, o *Diário da Noite* não mais circulava.

Depois de alguns anos, Clarice Lispector voltou a colaborar para a imprensa, isso ocorreu em 1967, para o *Jornal do Brasil* e; em 1968, para a Revista *Manchete.*

2. 2 Revista *Manchete: Diálogos Possíveis com Clarice Lispector*

Entre maio de 1968 a outubro de 1969, Clarice Lispector colaborou para a revista *Manchete*[30] na seção intitulada *Diálogos Possíveis com Clarice Lispector.* Todos os sábados, a revista publicava as entrevistas que ela realizava com personalidades de variada atividade: cantores, músicos, pintores, atores, escritores, jornalistas, teatrólogos, técnicos de futebol, entre outros.

O texto da entrevista iniciava-se sempre com o nome e uma citação do entrevistado. Se as pessoas eram conhecidas ou não, Clarice sempre as apresentava para o leitor no parágrafo introdutório.

Entrevistou amigos famosos que conheceu quando ainda era casada e vivia no exterior e pessoas com as quais não tinha proximidade, por exemplo, na coluna do dia 22 de março de 1968, a entrevista era com o Governador do Estado da Guanabara, Negrão de Lima que respondeu sobre os problemas das favelas do Rio de Janeiro. No dia 5 de abril de 1969, a entrevistada era a primeira dama D. Yolanda Costa e Silva, que tratou sobre suas viagens pelo mundo e pelo Brasil. O Ministro dos Transportes, Mario Andreazza, também foi entrevistado no dia 10 de maio de 1969.

O tom das entrevistas variava em relação ao entrevistado. Algumas eram mais sérias, outras eram conduzidas em tom de conversa íntima. Os papéis de

[30] Em 1975, Clarice Lispector publicou o livro de *Corpo Inteiro* que reuniu parte dessas entrevistas. Ela incluiu nessa coletânea a entrevista com o Ministro da Educação Ney Braga que foi realizada posteriormente ao trabalho da *Revista Manchete* porque entre os anos de 1968 e 1969, o Ministro da Educação era Tarso Dutra.

entrevistador e entrevistado se invertiam no momento em que os entrevistados passavam a fazer perguntas para Clarice.

Os temas eram os mais diversificados, quando os entrevistados eram escritores, costumava perguntar-lhes sobre o método de criação, de inspiração para o trabalho, os livros que gostavam de ler. Procurava saber se estavam escrevendo algum livro, perguntas essas que tinham muita relação com o seu próprio trabalho, afinal Clarice era também escritora e compartilhava suas experiências com os entrevistados. Com os atores e artistas de teatro procurava saber sobre as peças que encenavam, sobre a rotina do trabalho, questões relacionadas à profissão.

Com as leituras de suas entrevistas, pudemos notar que Clarice tinha muito conhecimento sobre teatro, música, artes. No entanto, este trabalho sempre foi muito criticado por profissionais do jornalismo, principalmente pelo modo como conduzia as entrevistas.

Ainda hoje há aqueles que criticam o trabalho de Clarice Lispector realizado para a *Revista Manchete.* O colunista da *Folha de S. Paulo*, Marcelo Coelho[31] é um deles. Em sua coluna do dia 5 de maio de 2007, sua crítica já está marcada no título, "*Clarice 'repórter' inibe entrevistados":*

> [...] Trabalhando como repórter para o "Jornal do Brasil" e para as revistas "Fatos e Fotos" e "Manchete", a autora de "Perto do Coração Selvagem" era capaz de perguntas de adolescentes, que costumava repetir a cada entrevistado: "o que é o amor?" ou "qual a coisa mais importante do mundo?"
> Poucos autores conseguem ser originais diante de indagações desse tipo. "Amor é dádiva, renúncia de si mesmo na aceitação do outro", responde Fernando Sabino. Sem muita paciência, Neruda responde que "o amor é o amor". Chico Buarque sai pela tangente: "não sei definir, e você?" Ao que Clarice Lispector responde: "nem eu". Zagallo, depois de pensar um tempo, dá sua versão: "é um sentimento recíproco". "É bom estar apaixonada?", pergunta Clarice, banalmente, a Elis Regina. Banalmente, a cantora responde: "Bem melhor do que não sentir nada!"

Clarice Lispector não era uma entrevistadora comum, mas não seria possível avaliar seu trabalho apenas por essas perguntas que Marcelo Coelho apresentou em sua crítica. Na entrevista com Chico Buarque, a entrevistadora fez outras perguntas que o jornalista não as considerou em sua crítica.

---

[31] Nesse momento havia sido lançado, pela editora Rocco, o livro *Entrevistas*, nova coletânea do trabalho realizado por Clarice Lispector para a *Revista Manchete.* Marcelo Coelho fez crítica a Clarice e ao livro, classificando-o como regular.

Assim, acrescentamos outro trecho da entrevista para que possamos fazer as nossas observações. Clarice pergunta: "- *vi você na primeira passeata pela liberdade dos estudantes. Que é que você pensa dos estudantes do mundo e do Brasil em particular?"* e Chico Buarque responde: "- *No mundo é para mim difícil de falar, mas aqui no Brasil eu sinto em todos os setores um apodrecimento e a impossibilidade de substituição senão por mentalidades completamente jovens e ainda inatingidas por essa podridão. Aqui no Brasil só vejo esta liderança* [...]"(LISPECTOR, 1999b, p.68)

Em outra entrevista, realizada com Paulo Autran:

> - Paulo Autran é pseudônimo?
>
> - É meu nome mesmo. Nunca usei pseudônimo.
>
> - Boa sorte a sua com um nome belo destes, que prometem tanto, e que soa aos ouvidos como um nome de alguém como você, que está cumprindo os desígnios de um grande ator. Até que ponto Morte e Vida Severina nos representa?
>
> - João Cabral nos apresenta o subdesenvolvimento, e a peça, sendo profundamente brasileira, é universal na medida em que esse tema tem interesse mundial.
>
> - Você refere aos países chamados subdesenvolvidos ou à condição humana e o fruto da falta de justiça social?
>
> - O poema de João Cabral mostra o homem desamparado diante de uma natureza hostil e de condições sociais adversas. É o subdesenvolvimento com todas as suas implicações humanas e sociais [...] (LISPECTOR, 2007, p.133)

Extraímos esses trechos das entrevistas de Chico Buarque e de Paulo Autran para demonstrar que Clarice não fazia perguntas imaturas ou superficiais. Ela tinha preocupação em relacionar suas perguntas não só com o entrevistado como também com as situações da realidade política e social do nosso país.

2.3 Clarice Lispector: a coluna semanal no Caderno B

No dia 19 agosto de 1967, Clarice Lispector passou a colaborar para o *Jornal do Brasil,* escrevendo uma coluna semanal localizada à página 2 do Caderno B. A pedido de Otto Lara Resende, Alberto Dines convidou-a para escrever para o Caderno B. Segundo Gotlib (1995, p.374), ela aceitara trabalhar para o jornal por motivo de ordem financeira. Sua carteira funcional foi expedida pela Agência *JB* que a registrou como colaboradora, no dia 1º de agosto de 1968 e, nesse mesmo mês, inscreveu-se no Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Estado de Guanabara.

O fator financeiro poderia ter sido um dos motivos que levou Clarice a trabalhar para o jornal porque a imprensa ainda era um dos meios possíveis de acesso a escritores, de modo a garantir-lhes renda complementar indispensável pela atividade regular que desempenhavam. Talvez também porque pudesse ter um espaço para a divulgação de seus trabalhos, pois o processo de publicação de um livro não era tarefa simples, nem sempre era possível encontrar uma editora que estivesse disposta a publicar.

Salientamos que nessa época, Clarice Lispector já era famosa, era uma escritora premiada[32] e, para o *Jornal do Brasil,* tê-la como colaboradora era algo importante. Alberto Dines[33], que à época era editor-chefe do *Jornal do Brasil*, confirmou a importância de seu trabalho. Segundo ele, Clarice ajudou a consolidar o Caderno B que passava a circular aos sábados porque trouxe para o jornal um leitor mais exigente, atendendo assim os objetivos das mudanças implementadas pelo *JB.*

Nonato Masson[34], citado por Rito (1990), acrescentou que a consolidação do Caderno B aconteceu devido aos grandes nomes que para ele haviam colaborado como Clarice Lispector, Carlos Drummond, Fernando Sabino e Luis Edgar de Andrade.

---

[32] Em 1962, Clarice Lispector foi agraciada com mais um prêmio, o de Carmen Dolores Barbosa pela obra *A maça no escuro* como o melhor livro do ano de 1961. (FERREIRA, 1999, p.216)

[33] Entrevistado pela autora deste trabalho de pesquisa no dia 8 de novembro de 2007.

[34] Nonato Masson foi o primeiro editor do Caderno B.

Por quase sete anos, Lispector enviou para a redação do jornal seus textos, período que durou até dezembro de 1973[35]. Nesse tempo, seu contato com o público havia se intensificado o que permitiu conquistar projeção. Como exemplo, extraímos trecho do texto *Adeus, vou-me embora!,* que segue abaixo:

> [...] Sou uma colunista feliz. Escrevi nove livros que fizeram muitas pessoas me amar de longe. Mas ser cronista tem um mistério que não entendo: é que os cronistas, pelo menos os do Rio, são muito amados. E escrever a espécie de crônica aos sábados tem me trazido mais amor ainda. Sinto-me tão perto de quem me lê. E feliz por escrever para os jornais que me infundem respeito. Só me ocorre o nome de três ou quatro cronistas mulheres: Elsie Lessa, Rachel de Queiroz, Dinah Silveira de Queirós, eu. Vou telefonar para Elsie, que faz crônica há mais tempo do que eu, para lhe perguntar que faço com os telefonemas maravilhosos que recebo, das rosas pungentes de tanta beleza que me oferecem, das cartas simples e profundas que me mandam.
> [...] escrever para um jornal é uma grande experiência que agora renovo, e ser jornalista, como fui e como sou hoje, é uma grande profissão. O contato com o outro ser através da palavra escrita é uma glória. Se me fosse tirada a palavra pela qual tanto luto, eu teria que dançar ou pintar. Alguma forma de comunicação com o mundo eu daria um jeito de ter. E escrever é um divinizador do ser humano. (LISPECTOR, 1968, p.2).

Esse trecho mostra que o trabalho para o *JB* rendia-lhe não só projeção, mas toda uma proximidade com o leitor do jornal que estabelecia contato com a escritora-jornalista por telefone e por carta. Em "*Adeus, vou-me embora!*", a conversa se constrói como resposta às cartas enviadas pelos leitores e Clarice aproveitava o espaço da coluna para respondê-las.

---

[35] Os textos de Clarice Lispector publicados no *Jornal do Brasil* foram reunidos no livro *A descoberta do mundo*, publicação póstuma datada de 1984. Mas a reunião feita para esta obra excluiu muitos textos que estavam no caderno B. Só para citar alguns: **Vitória nossa** / **Tanto esforço** / **O processo** publicados em 26 ago.1967; **Cem anos de solidão**, publicado em 15 nov.1969; **A máquina está crescendo** / **Eu tomo conta do mundo**, publicados em 21 de mar.1970; **Inauguração solene do futuro**, em 18 abr.1970; **A pesca milagrosa** / **Lembrar-se** / **Crônica Social**, **A Academia Brasileira de Letras**, publicados em 20 fev. 1971; **Criar um quadro é criar um mundo novo**, publicado em 27 mar.1971 (Anexo F); **Cérebro eletrônico**, publicado em 23 out.1971; **Prêmio Nobel de Literatura no Rio**, publicado em 30 out.1971; **Autocrítica**, **Solidão e falsa solidão**, publicados em 24 jun.1972; **Vários**, publicado em 9 set.1972, **Uma tarde plena**, publicado em 6 jan.1973; **O arranjo**, publicado em 9 jun. 1973; **Mulher demais**, publicado em 10 nov.1973 (Anexo A).

Os textos de Clarice Lispector escritos para o Caderno B eram sempre muito variados, podiam ser crônicas, entrevistas, cartas, poemas, bilhetes, e até anúncio de jornal, como este publicado em 19 de outubro, intitulado *Precisa-se:*

> Sendo este um jornal por excelência, e por excelência dos *precisa-se* e *oferece-se*, vou pôr um anúncio em negrito: precisa-se de alguém homem ou mulher que ajude uma pessoa a ficar contente porque este está tão contente que não pode ficar sozinha com a alegria, e precisa reparti-la. Paga-se extraordinariamente bem: um minuto paga-se com a própria alegria. É urgente pois a alegria dessa pessoa é fugaz com estrelas cadentes, que até parece que só se viu depois que tombaram; precisa-se urgente antes da noite cair porque a noite é muito perigosa e nenhuma ajuda é possível e fica tarde demais. Essa pessoa que atenda ao anúncio só tem folga depois que passa o horror do domingo que fere. Não faz mal que venha uma pessoa triste porque a alegria que se dá é tão grande que se tem que repartir antes que se transforme em drama. Implora-se também que venha, implora-se com a humildade da alegria-sem-motivo. Em troca oferece-se também uma casa com todas as luzes acesas como uma festa de bailarinos. Dá-se o direito de dispor da copa e da cozinha, e da sala de estar. P.S. Não se precisa de prática. E se pede desculpa por estar num anúncio a dilacerar os outros. Mas juro que há em meu rosto sério uma alegria até mesmo divina para dar. (LISPECTOR, 1968, p.2)

Os temas também eram diversificados, Clarice não tratava somente de sua vida pessoal, inclusive sobre acontecimentos do cotidiano que já haviam acontecido ou que estavam acontecendo, como no texto *As dores da sobrevivência: Sérgio Porto,* publicado em 28 de setembro, em que trata da morte do jornalista:

> Não, não quero mais gostar de ninguém porque dói. Não suporto mais nenhuma morte de ninguém que me é caro.
> Meu mundo é feito de pessoas que são as minhas – e eu não posso perdê-las sem me perder.
> Sem pudor, com lágrimas nos olhos, choro a morte de Sérgio Porto. Ele criava alegria, ele se comunicava com o mundo e fazia esta terra infernal ficar mais suave: ele nos fazia sorrir e rir. Não pude deixar de pensar: ó Deus, por que não eu em lugar dele? O povo sentirá a sua falta, vai ficar mais pobre de sorrisos, enquanto eu escrevo para poucos: então por que não eu em lugar dele? O povo precisa de pão e circo.
> Sérgio Porto, perdoe eu não ter dito jamais que adorava o que você escrevia. Perdoe eu não ter procurado você para uma conversa entre amigos. Mas uma conversa mesmo: dessas em que as almas são expostas. Porque você tinha lágrimas também. Atrás do riso. Perdoe eu ter sobrevivido. (LISPECTOR, 1968, p.2)

Muitos outros acontecimentos são comentados e discutidos em suas colunas, ainda que por meio de fragmentos. Como no dia em que o estudante Edson Luis de Lima e Souto foi morto por um PM, no dia 29 de março e na coluna do dia 6 de abril, intitulada *Estado de graça – trecho,* Clarice enunciava no final do texto: "*P.S. – Estou solidária, de corpo e alma, com a tragédia dos estudantes do Brasil*".

Clarice Lispector escreveu para a coluna do Caderno B até dezembro de 1973. No dia 29, despediu-se de seus leitores e de seu trabalho, no texto intitulado, *Apenas um cisco no olho:*

"*Pois como eu já ia dizendo, lembrei-me do Ano-Novo, assim, de repente. Desejo um 1974 muito feliz para cada um de nós.*"

Há muitos outros trechos dos textos que Clarice Lispector escreveu para o Caderno B com os quais podemos mostrar que ela não escrevia apenas sobre sua vida pessoal, sua família, mas sobre muitos outros temas e nas mais variadas formas para comunicá-los. Apresentamos o estudo de alguns textos de Clarice no capítulo quatro.

Capítulo 3 – A noção bakhtiniana de enunciado concreto

3.1 O enunciado concreto e a comunicação discursiva

Para fazermos uma leitura adequada dos textos de Clarice Lispector escritos para o Caderno B recorremos aos estudos do pensador russo Mikhail Bakhtin que se dedicou a compreender a comunicação dialógica, o que o fez desenvolver os conceitos referentes ao enunciado concreto, que constitui a unidade da comunicação discursiva e somente através dele os sentidos podem ser compreendidos em plenitude.

Bakhtin (2003, p.328) considera que o enunciado é determinado pela relação imediata com a realidade (situação extraverbal) e com o sujeito; por sua relação com a linguagem como sistema de possibilidades potenciais; como expressão não apenas daquilo que é dado, ou seja, com o que existe fora dele, mas inclusive com o que é criado; e na relação com outros enunciados pertencentes a diferentes esferas da atividade humana e da comunicação.

O enunciado definido como a real unidade da comunicação discursiva se faz pela posição ativa dos sujeitos falantes no processo de comunicação. Bakhtin se põe contrário à definição de que apenas o falante é o sujeito[36] ativo do processo numa contraposição passiva do ouvinte. Na verdade, o que o pensador deixa claro é que o ouvinte ao perceber e compreender o significado lingüístico do discurso[37] passa a ocupar, em relação a ele, uma ativa posição responsiva que ocorre sempre em simultaneidade ao ato discursivo do falante. Ou seja, o ouvinte manifesta sua posição de concordância ou discordância frente àquilo de que trata o enunciado. Segundo Bakhtin (2003, p.271) “toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é

[36] O sujeito é entendido por Bakhtin como aquele que participa ativamente do processo de comunicação, seja ele falante ou ouvinte. O sujeito está sempre numa posição ativamente compreensiva. Nesta posição, ele organiza seu enunciado de forma a considerar a resposta prévia do outro. O sujeito é aqui nomeado como representante da comunicação real. Neste momento utilizamos a expressão “sujeito” que extraímos de sua obra, mas depois na leitura dos textos exemplares passamos a utilizar a expressão “enunciador” e/ou “interlocutor” referindo-nos a este mesmo sentido de sujeito.

[37] Para Bakhtin, o discurso faz parte e é o próprio enunciado, este pertencente a um determinado sujeito do discurso. E só por essa forma é que o discurso existe.

de natureza ativamente responsiva [...] toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: ouvinte se torna falante.”

A compreensão ativamente responsiva reforça o papel ativo do outro – o ouvinte – no processo da comunicação discursiva. Na verdade, o sujeito falante espera sempre uma resposta do outro, isto é, uma manifestação do ouvinte, uma vez que este é o participante real desta comunicação, nunca podendo ser considerado como o parceiro passivo do processo.

> Todo o discurso é orientado para a resposta e ele não pode esquivar-se à influência profunda do discurso da resposta antecipada.
> O discurso vivo e corrente está imediata e diretamente determinado pelo discurso-resposta futuro: ele é que provoca esta resposta, pressente-a e baseia-se nela. Ao se constituir na atmosfera do ‘já dito’, o discurso é orientado ao mesmo tempo para o discurso-resposta que ainda não foi dito, discurso, porém, que foi solicitado a surgir e que já era esperado. (BAKHTIN, 1993, p.89)

Cada resposta que provém da atitude do ouvinte, e que é esperada pelo falante, representa o reconhecimento do discurso, a compreensão de seu significado, além de que compreende uma apreciação (valorização) e a participação deste outro – o ouvinte.

O sujeito falante, por sua vez, também é um respondente ativo no sentido de que seus próprios enunciados estabelecem uma relação com outros enunciados que são anteriores aos seus e alheios a eles, que servem de base para a construção dos seus próprios enunciados, que polemizam com os seus e que são apreciados pelo ouvinte.

Reforçarmos, então, a relevância dada à questão da compreensão ativa e responsiva que o pensador russo traz para a conceituação do enunciado concreto.

O discurso está orientado para a resposta do outro e é determinado pela compreensão de tal resposta. Há, então, uma relação direta que ocorre entre a compreensão e a resposta que permite que o discurso seja compreendido para além de seu contexto, pois o contato com o outro é sempre um novo contato, que se estabelece pelas opiniões, pontos de vista, apreciações e valorizações do discurso do outro (alheio). Com isso a compreensão é enriquecida pela resposta.

A resposta “cria o terreno favorável à compreensão de maneira dinâmica e interessada. A compreensão amadurece apenas na resposta. A compreensão e a resposta estão fundidas dialeticamente e reciprocamente condicionadas, sendo impossível uma sem a outra.”(BAKHTIN, 1993, p.90).

Desta forma, a compreensão se faz como ato ativo porque a resposta compreensível traz algo novo para a compreensão do discurso, ou seja, num discurso já compreendido, algo a mais o complementa e tal fato acontece porque tudo o que é dado ao sujeito falante ocorre no contato com o outro, com o discurso alheio. A compreensão, neste caso, é uma atividade dialógica estabelecida na relação entre sujeitos.

> [...] a compreensão ativa [...] determina uma série de inter-relações complexas, de consonâncias e multissonâncias com o compreendido, enriquece-o de novos elementos. É justamente com esta compreensão que o falante conta. Por isso, sua orientação para o ouvinte é a orientação para um círculo particular, para o mundo particular do ouvinte, introduzindo elementos completamente novos no seu discurso: pois para isto concorre a interação dos diversos contextos, diversos pontos de vista, diversos horizontes, diversos sistemas de expressão e de acentuação, diversas ‘falas’ sociais. O falante tende a orientar o seu discurso, com o seu círculo determinante, para o círculo alheio de quem compreende, entrando em relação dialógica com os aspectos deste âmbito. (BAKHTIN, 1993, p. 91)

Frente ao que foi colocado, podemos dizer que a reposta é ponto fundamental na constituição do enunciado concreto, pois se o enunciado é a unidade da comunicação discursiva e sua natureza é dialógica, a relação discurso-resposta deve ser considerada para que os sentidos sejam atribuídos, pois é no diálogo que eles são gerados, isto é, o sujeito falante apreende-os na relação dialógica estabelecida entre o outro – o ouvinte, não na relação direta com o objeto, isto é, o assunto de que tratam os sujeitos, mas pelas percepções do ouvinte que acabam influenciando a compreensão, o que a torna sempre ativa.

Holquist (2002, p.61)[38], ao estudar os conceitos de Bakhtin, destaca que “[...] an utterance is never *in itself* originary: an utterance is always an answer. It is always

[38] Michael Holquist é catedrático do Departamento de Literatura Comparada da Universidade de Yale, nos Estados Unidos da América e tem se dedicado também a estudar as obras de Mikhail Bakhtin.

an anwer to another utterance that precedes it, and is therefore always conditioned by, and in turn qualifies, the prior utterance to a greater os lesser degree."[39]

As idéias colocadas por Holquist vêm reforçar que a resposta é mesmo ponto essencial para que possamos entender a constituição do enunciado e a dimensão valorativa nele instituída.

Como resposta, o enunciado nunca pode ser considerado uma unidade isolada porque "cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados" (BAKHTIN, 2003, p.272). Há sempre um intercâmbio entre eles, uma vez que todo enunciado concreto mantém uma relação imediata com a realidade, ou seja, com a situação extraverbal do discurso. Além de que estabelece relação com o sujeito real falante. Sendo assim, essas relações dialógicas caracterizam-no como unidade da comunicação discursiva que é plena de sentido.

3.1.1 Características constitutivas do enunciado concreto

3.1.1.1 Alternância do sujeito falante

Como o enunciado é marcado pela posição sempre ativa e responsiva dos sujeitos do discurso (falante e ouvinte), a alternância desses sujeitos estabelece os limites dos enunciados, isto é, suas fronteiras. Num diálogo real, as fronteiras podem ser direta e claramente percebidas pelo espaçamento deixado entre os enunciados dos interlocutores, por exemplo, entre uma pergunta e uma resposta, entre uma declaração e outra, entre uma concordância ou discordância. Vale reforçar que a palavra diálogo aqui não se fixa no sentido da troca de sujeitos numa conversa, mas sugere um sentido mais amplo, o de que o diálogo é um processo de interação entre sujeitos sociais que manifestam seus juízos de valor, seus pontos de vista sendo estes expressos em enunciados. Essa manifestação dos sujeitos permite conceituar o enunciado como processo dialógico porque nele estabelecem-se relações que geram sentidos.

---

[39] Um enunciado nunca se origina *dele mesmo*: um enunciado é sempre uma resposta. É sempre uma resposta a um outro enunciado que o precede e, além disso, está sempre condicionado a ele e, por sua vez, qualifica o enunciado anterior a um grau maior ou menor. (grifos do autor, nossa tradução)

Além do diálogo real, as fronteiras também estão presentes numa obra e são marcadas pela posição ativa responsiva, pois como um enunciado concreto, a obra está sempre relacionada aos enunciados de outra obra, com os quais contém respostas que se alternam em relação ao que foi dito ou ao que vai se dizer; a enunciados outros; anteriores e posteriores.

Salientamos que ao mesmo tempo em que as fronteiras mostram os limites dos enunciados externos e internos, elas evidenciam as relações dialógicas estabelecidas entre esses enunciados.

> [...] essas fronteiras, ao conservarem a sua *precisão* externa, adquirem um caráter interno graças ao fato de que o sujeito do discurso – neste caso *o autor* de uma obra – aí revela a sua individualidade no estilo, na visão de mundo, em todos os elementos da idéia de sua obra. Essa marca da individualidade, jacente na obra, é o que cria princípios interiores específicos que a separam de outras obras a ela vinculadas no processo de comunicação discursiva de um dado campo cultural: das obras dos predecessores nas quais o autor se baseia, de outras obras da mesma corrente, das obras das correntes hostis combatidas pelo autor, etc. (BAKHTIN, 2003, p. 279, grifos do autor)

Como conceito bakhtiniano, as fronteiras não têm a função de separar os enunciados, mas a de permitir identificá-los – tratam da interface entre aquilo que é dado, que corresponde à realidade imediata, com aquilo que é criado, que é construído pelos sujeitos a partir das diversas interpretações que estes fazem da realidade – estabelecendo, assim, a interação entre os enunciados, sejam eles pertencentes a um diálogo real do cotidiano ou a uma obra.

Holquist (2002, p.61) faz a seguinte leitura sobre as fronteiras:

> an utterance [...] is a border phenomenon. It takes place between speakers, and is therefore drenched in social factors. This means that the utterance is also on the border between what is said and what is not said, since, as a social phenomenon *par excellence,* the utterance is shaped by speakers who assume that the values of their particular community are shared, and thus do not need to be spelled out in what they say.[...][40]

[40] Um enunciado é um fenômeno de fronteira. Ele ocorre entre falantes e, por esse motivo, está impregnado de fatores sociais. Isto significa que o enunciado está também na fronteira entre o que é dito e o que não é dito; visto como um fenômeno social por excelência, o enunciado é moldado pelos

Nessa leitura, as fronteiras indicam os limites do enunciado por aquilo que é dito e não-dito, e sendo o enunciado um fenômeno social carrega os valores assumidos pelos sujeitos falantes. Todavia, Bakhtin, ao fazer suas reflexões acerca do enunciado, fundamenta que este é determinado também pela relação imediata com a realidade, ou seja, com a situação extraverbal, o que nos permite ampliar considerações para além de uma comunicação representada pela linguagem verbal apenas, incluindo aí outras linguagens constituídas por uma diversidade de códigos. O não-dito pode, então, ser considerado por tudo aquilo que permeia o contexto e os sentidos que dele são atribuídos passam a compor o verbal. O sentido de fronteiras corresponde à própria relação da responsividade[41] que o enunciado integra.

3.1.1.2 Conclusibilidade do enunciado

Para Bakhtin, as fronteiras se fazem precisas porque o enunciado se constitui por uma conclusibilidade específica, característica esta que, juntamente com a alternância dos sujeitos do discurso, ajuda a estabelecer seus limites como sendo uma espécie de acabamento que possibilita responder ao enunciado, isto é, tomar uma atitude em relação a ele. Num diálogo real, por exemplo, o ouvinte responde ao enunciado do falante quando percebe que ele está concluído e a partir de tal momento o ouvinte faz uma tomada de posição diante dele. Numa obra, os

---

sujeitos que tomam uma posição diante dos valores de sua comunidade particular que estes são compartilhados e que não precisa ser mencionado claramente. (nossa tradução)

[41] Alguns estudiosos das obras de Bakhtin utilizam outros termos para se referirem ao termo *responsividade*. Machado (1995, p. 314) faz uso do termo *respondibilidade*, definindo-o como “ação de responder às necessidades do mundo, seja através de manifestação verbal seja através de outro signo. A respondibilidade evidencia o campo de atuação das relações dialógicas. Termo correspondente ao *otvetstvennost*, que tem sido traduzido em português por “responsabilidade” como correlativo ao answerability inglês”. Já, Sobral (2005, p. 20) propõe o termo *responsibilidade* para traduzir o termo *otvetstvennost*, justificando que “une responsabilidade, o responder *pelos* próprios atos, a responsividade, o responder a alguém ou a alguma coisa. O objetivo é designar por meio de uma só palavra tanto o aspecto responsivo como o da assunção de responsabilidade do agente pelo seu ato, um responder responsável que envolve necessariamente um compromisso ético do agente”. Optamos neste trabalho por *responsividade* porque se refere à atitude responsiva dos sujeitos falantes (a resposta).

pontos de vista do sujeito do discurso ficam evidenciados como seus numa relação de interação com outros enunciados, em resposta a eles.

“A conclusibilidade do enunciado é uma espécie de aspecto interno da alternância dos sujeitos do discurso; essa alternância pode ocorrer precisamente porque o falante disse (ou escreveu) *tudo* o que quis dizer em dado momento ou sob dadas condições”. (BAKHTIN, 2003, p.280, grifo do autor). Sendo assim, as fronteiras evidenciam o enunciado tanto na relação imediata com a realidade exterior (situação extraverbal), com os enunciados alheios quanto na sua constituição interna, marcada pela individualidade do autor da obra.

O autor aqui é representado na linguagem por aquele que em posição valorativa recorta os eventos da vida cotidiana e os reorganiza como um ato criativo seu: um ponto de vista criador. Este torna-se criador à medida que se relaciona com outros pontos de vista criadores. E somente sobre fronteiras é que ganha singularidade, encontra fundamento e razão sólida. Na visão bakhtiniana, o autor é visto como o artista que não se envolve como participante direto do acontecimento:

> ele ocupa uma posição essencial fora do acontecimento enquanto assistente desinteressado, *mas que compreende o sentido axiológico daquilo que se realiza*; não se submete ao acontecimento, mas participa do seu suceder: pois sem ter uma participação axiológica em certo grau, não se pode contemplar o acontecimento enquanto acontecimento.
> Esta *exterioridade* [...] permite que a atividade artística una, formule e conclua o acontecimento a partir *do lado de fora.* No interior do próprio conhecimento e do próprio ato esta unificação e este acabamento são radicalmente impossíveis: nem a realidade do conhecimento pode permanecer fiel a si mesma e se unir à realidade; é preciso uma posição axiológica substancial fora do conhecimento cognoscível, imperativo e agente, sobre o qual se poderia efetuar esta unificação e este acabamento[...] (BAKHTIN, 1993, p.36, grifos do autor)

Essa espécie de acabamento é determinada, segundo Bakhtin (2003, p. 281), por três fatores que estão estritamente ligados ao todo do enunciado: a “exauribilidade do objeto e do sentido; o projeto de discurso ou vontade do discurso do falante; as formas típicas composicionais e de gênero de acabamento”.

3.1.1.2.1 Exauribilidade do objeto e do sentido

Este fator refere-se ao esgotamento dado ao conteúdo temático do enunciado que se dá numa relação imediata com a esfera[42] da comunicação discursiva. Quando uma determinada esfera não está disposta a criações, pois há ausência do elemento criativo, o esgotamento do objeto e do sentido do tema se dá quase que completo. Para Bakhtin as esferas oficiais como a das ordens militares são um dos exemplos em que a exauribilidade acontece quase que plenamente.

Quando a esfera permite criações, o esgotamento se dará em um mínimo de acabamento, pois sempre haverá abordagens diversas a se fazer sobre o tema[43]. Bakhtin cita a esfera científica como um exemplo em que há um relativo esgotamento em relação ao tema do enunciado uma vez que a abordagem segue uma idéia definida pelo autor. Entendemos que num trabalho científico, o tema é tratado sob uma problematização específica, determinados objetivos são traçados pelo autor, assim como outros elementos que demonstram sua posição e que estão presentes no trabalho. Acrescentamos a esfera jornalística como outro exemplo em que não existe uma única exauribilidade ou possibilidade de abordagem, isto é, o tratamento dado ao objeto e ao sentido desta é também sempre inesgotável.

3.1.1.2.2 Projeto de discurso ou vontade discursiva do falante

A idéia definida pelo autor (seu projeto de discurso), além de estar relacionada à exauribilidade, é também um outro fator que determina o acabamento do enunciado. Para Bakhtin (2003, p.281), o enunciado traz a “idéia verbalizada” e a

---

[42] Bakhtin (2003) utiliza também a expressão campo que remete ao sentido de esfera da atividade humana e da comunicação. Cada campo ou esfera possui condições específicas de comunicação discursiva que envolve a situação de comunicação, a relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva e a posição social desses sujeitos. Podemos observar o uso de campo tanto na obra *Estética da criação verbal* como na obra *Problemas da poética de Dostoievski*. Optamos pela expressão esfera.

[43] Bakhtin (1993, p.139-140) considera o tema como as informações e opiniões do sujeito que fala e daquilo que ele fala no cotidiano. “Qualquer conversa é repleta de transmissões e interpretações das palavras dos outros. A todo instante se encontra nas conversas ‘uma citação’ ou ‘uma referência’ àquilo que disse uma determinada pessoa, ao que ‘se diz’ ou àquilo que ‘todos dizem’, às palavras de um interlocutor, às nossas próprias palavras anteriormente ditas, a um jornal, a um decreto, a um documento, a um livro, etc.”

partir dela “medimos a conclusibilidade do enunciado”. Neste caso, o acabamento também se estabelece pela escolha que o sujeito falante ou autor da obra faz para desenvolver o tema ou até mesmo na escolha do objeto do enunciado, caracterizando-o como um projeto de discurso ou uma intenção discursiva desses sujeitos.

A idéia[44] verbalizada, que é a própria manifestação da vontade discursiva do falante, determina as fronteiras do enunciado porque estabelece tudo o que o sujeito diz, pelo tom que é dado na abordagem do tema e por tal idéia responder a enunciados outros, antecedentes e alheios aos seus. É importante ressaltar que a intenção do sujeito falante é apreendida pelo outro – ouvinte e participante ativo do processo comunicativo – porque toda a comunicação está orientada para a situação em que os participantes vivenciam, ou seja, para a situação em que estão envolvidos.

Além de ter uma relação direta com o fator da exauribilidade, a intenção discursiva do falante está também vinculada ao terceiro fator; o das formas típicas composicionais e de gênero de acabamento, pois o sujeito, autor do enunciado, escolhe uma forma de composição para construir seu enunciado.

3.1.1.2.3 Formas típicas composicionais e de gênero discursivo

A intenção discursiva com todas as características individuais e subjetivas do falante é aplicada e adaptada a um gênero escolhido e específico de uma dada esfera da comunicação. A intenção discursiva do sujeito falante se realiza na escolha de determinado gênero do discurso.

---

[44] Segundo Bakhtin (1997, p.87), “a idéia é interindividual e intersubjetiva, a esfera da sua existência não é a consciência individual mas a comunicação dialogada *entre* as consciências. A idéia é um *acontecimento vivo*, que irrompe no ponto de contato dialogado entre duas ou várias consciências. Neste sentido a idéia é semelhante ao *discurso*, com o qual forma uma unidade dialética. Como o discurso, a idéia quer ser ouvida, entendida e “respondida” por outras vozes e de outras posições”. (grifos do autor)

> Essa escolha é determinada pela especificidade de um dado campo da comunicação discursiva, por considerações semântico-objetais (temáticas), pela situação concreta da comunicação discursiva, pela composição pessoal dos seus participantes, etc. [...]
> Falamos apenas através de determinados gêneros do discurso, isto é, todos os nossos enunciados possuem *formas* relativamente estáveis e típicas de *construção do todo*. Dispomos de um rico repertório de gêneros de discurso orais (e escritos). *Em termos práticos*, nós os empregamos de forma segura e habilidosa, mas *em termos teóricos* podemos desconhecer inteiramente a sua existência. [...] nós falamos por gêneros [...]. Até mesmo no bate-papo mais descontraído e livre nós moldamos o nosso discurso por determinadas formas de gênero, às vezes padronizadas e estereotipadas, às vezes mais flexíveis, plásticas e criativas (a comunicação cotidiana também dispõe de gêneros criativos). (BAKHTIN, 2003, p.282, grifos do autor).

O gênero do discurso é um dos fatores que estabelece a conclusibilidade do enunciado concreto, pois todo enunciado é constituído por formas que, de acordo com Bakhtin, são relativamente estáveis. O enunciado se constrói a partir de uma dada situação discursiva que está relacionada a uma determinada esfera da comunicação.

Os gêneros existem e são difundidos no cotidiano da comunicação, fornecendo-nos as mais variadas formas e, por estarem previamente disponíveis, são estáveis, mas não fixas uma vez que o sujeito produz seu enunciado tanto como expressão daquilo que lhe é dado pela situação vivenciada como expressão do que ele cria.

Desta forma, a intenção discursiva do sujeito se desenvolve na escolha de certo gênero discursivo, seja nas formas mais flexivas e críticas da comunicação ou até quando o discurso é moldado em formas padronizadas, mesmo nestas é possível haver um tom expressivo, ainda que sutil, capaz de marcar a presença do sujeito. Para Bakhtin, a forma do gênero pode ser transferida de uma esfera para outra, fazendo com que ocorra uma reacentuação à medida em que os diferentes gêneros das diferentes esferas da comunicação se misturam.

Além dos gêneros padronizados, o sujeito pode pretender fazer uso de gêneros mais criativos e livres que também estão disponíveis em diferentes esferas da comunicação discursiva. No entanto, o pensador reforça que o uso criativo e livre de tais gêneros não representa a criação de um novo gênero, mas uma reelaboração e uma atualização do todo discursivo. O sujeito aproveita da

combinação e composição de gêneros criativos e livres para manifestar sua intenção discursiva no enunciado que ele constrói.

Há uma diversidade de gêneros do discurso e sua riqueza está nas possibilidades inesgotáveis de uso nas diversas esferas da atividade humana.

> [...] devemos incluir as breves réplicas do diálogo do cotidiano (saliente-se que a diversidade das modalidades de diálogo cotidiano é extraordinariamente grande em função do seu tema, da situação e da composição dos participantes), o relato do dia-a-dia, a carta (em todas as suas diversas formas), o comando militar lacônico padronizado, a ordem desdobrada e detalhada, o repertório bastante vário (padronizado na maioria dos casos) dos documentos oficiais e o diversificado universo das manifestações publicísticas (no amplo sentido do termo: sociais, políticas); mas aí também devemos incluir as variadas formas das manifestações científicas e todos os gêneros literários (do provérbio ao romance de muitos volumes). (BAKHTIN, 2003, p.262)

A essa variedade de manifestações discursivas que caracterizam os gêneros, podemos acrescentar ainda as manifestações jornalísticas como o editorial, a notícia, o artigo, a reportagem, a coluna, outras. A heterogeneidade das manifestações dá-nos a dimensão de formas possíveis que o sujeito pode se apropriar para fazer a construção composicional do enunciado, ou das possibilidades combinatórias de que pode fazer uso para realizar o seu projeto de discurso.

A questão dos gêneros do discurso é vista como imprescindível para o estudo da própria natureza do enunciado e, conseqüentemente, para o estudo da comunicação discursiva. Para dar conta da complexidade e da heterogeneidade desses gêneros sem que se perca também a essencialidade de suas diferenças, Bakhtin (2003) propõe duas modalidades de gêneros discursivos: o primário e o secundário.

Os gêneros discursivos primários são simples, formam-se na réplica do diálogo cotidiano e estabelecem um vínculo imediato com a realidade concreta (extraverbal). Os gêneros secundários, por sua vez, são complexos porque se constroem e se formam em situações de convívio cultural mais complexo, mais desenvolvido e organizado. Como exemplos desses gêneros estão: o artístico, o científico, o sociopolítico e podemos incluir o jornalístico.

Os gêneros secundários, no processo de sua formação, agregam os diversos gêneros primários e passam a reelaborá-los; é, então, nesse processo que os

gêneros primários se transformam e adquirem qualidade especial: ao serem incorporados pelos gêneros discursivos secundários deixam de ter vínculo imediato estabelecido com a realidade concreta com a qual se formaram e passam a integrar a realidade concreta dos gêneros secundários. Os gêneros discursivos da esfera jornalística, por exemplo, integram gêneros de outras esferas como a carta, o relato do dia-a-dia, a entrevista, entre outros que interagem de forma a se modificarem e se complementarem.

Segundo Morson e Emerson (1999)[45], os gêneros primários, para Bakhtin, quando incorporados pelos gêneros secundários, conservam muito do tom que lhes é característico. Isso ocorre porque o processo de formação dos gêneros secundários implica em reacentução dos gêneros primários.

No estudo que faz sobre as modalidades de gêneros do romance [46], Bakhtin explica que os gêneros primários integram a realidade concreta no próprio conjunto do romance como um acontecimento artístico-literário, pertencente ao gênero secundário, e não mais da vida cotidiana. O vínculo com a realidade apenas ocorre através da obra e não mais por réplicas de diálogo cotidiano. A obra, então, passa a ser a representação de uma inter-relação entre enunciados que se transformam, mas que ao mesmo tempo se completam, estabelecendo um elo na comunicação discursiva entre os discursos precedentes e que passam a representar a obra sendo esta a que registra os discursos e que garante a continuidade das idéias.

Quando articulamos essas formulações aos gêneros da esfera jornalística, podemos observar, neste caso, que os gêneros primários representados pelas réplicas do cotidiano: as falas de autoridades governamentais, de representantes de instituições, de autoridades de áreas específicas como médicos, economistas, cientistas, jornalistas, artistas, estudantes etc., de representantes de instituições públicas e privadas, entre outros enunciados reais que estabelecem ligação imediata com a realidade concreta, estão integrados aos gêneros secundários (complexos)

---

[45] Gary Saul Morson e Caryl Emerson são estudiosos dos principais trabalhos e conceitos desenvolvidos pelo pensador Mikhail Bakhtin.

[46] O romance é o objeto de estudo das pesquisas de M. Bakhtin por considerá-lo um fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal uma vez que se constitui pela diversidade social de linguagens que são organizadas artisticamente, até de línguas e de vozes individuais. “A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala de gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas [...]” (BAKHTIN,1993, p.74)

que nesta esfera da atividade humana podem ser exemplificados pela notícia, pela reportagem, pela entrevista, pelo artigo, pelo editorial, inclusive pela coluna, isto é, pelos próprios gêneros da atividade jornalística. Como os gêneros secundários incorporam e reelaboram os gêneros primários, estes passam a integrar a realidade concreta pelo todo da notícia, da reportagem, da coluna etc., que são formas culturais elaboradas, organizadas e determinadas pela especificidade da atividade jornalística.

Para Bakhtin (2003, p. 262), cada esfera da atividade humana elabora "seus tipos relativamente estáveis de enunciados", denominados por gêneros do discurso. São tipos relativamente estáveis porque os gêneros discursivos primários ao serem incorporados pelos gêneros secundários perdem o vínculo imediato da realidade, mas sua forma e seu significado cotidiano passam a integrar à obra[47] (gênero secundário) como um todo porque há o registro de uma "memória criativa":

> [...] o gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a vida do gênero. [...] vive do presente mas sempre *recorda* o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isto que tem a capacidade de assegurar a *unidade* e a *continuidade* desse desenvolvimento. (BAKHTIN, 1997, p.106, grifos do autor)

O estudo dos gêneros discursivos é de extrema importância para a compreensão da natureza do enunciado. Na comunicação, tanto os gêneros primários quanto os gêneros secundários permitem uma estudo mais adequado diante da complexidade do enunciado. Além de que a relação mútua de ambos os gêneros dá o acabamento do todo do enunciado que lhe assegura a posição responsiva do falante, isto é, permite que ocorra a alternância dos sujeitos do discurso.

---

[47] Bakhtin nomeia "obra" toda as manifestações pertencentes ao gênero secundário, como explica Machado (2005, p. 155), numa releitura que faz dos gêneros discursivos, "produzido a partir de códigos culturais elaborados, como a escrita."

3.1.1.3 A relação do enunciado com o próprio falante e com o outro

Uma terceira característica do enunciado refere-se à relação deste com o próprio falante e com outros sujeitos participantes da comunicação discursiva. Relação esta que determina o caráter estilístico-composicional de um enunciado, conceituado por Bakhtin (2003) a partir de dois elementos: as idéias do sujeito falante que estão centradas no objeto e no sentido; a expressividade valorativa do falante em relação ao conteúdo do objeto e do sentido de seu enunciado.

Todo o enunciado concreto se caracteriza pela posição sempre ativa do sujeito falante diante do conteúdo do objeto e do sentido do enunciado. Tal posição se faz pelas escolhas dos recursos lingüísticos utilizados pelo falante bem como pelas formas – gêneros discursivos – que seleciona para materializar suas idéias, o que determina o estilo e a composição do enunciado. Além dessa relação, o estilo e a composição também são determinados pela expressividade valorativa dada pelo sujeito falante ao conteúdo e ao sentido do enunciado. Aos recursos lingüísticos são somados tons expressivos cuja valorização não escapa às idéias do próprio falante.

Bakhtin não considera a possibilidade de um enunciado ser absolutamente neutro, pois acredita na relação subjetiva existente entre falante e enunciado, isto é, sua posição impossibilita que haja neutralidade, pois sua expressão, constituída no próprio enunciado, representa uma avaliação real determinada.

Os recursos lingüísticos em si nada valorizam, não carregam um juízo de valor, mas à medida que os recursos são utilizados como unidades de significação, ou seja, como enunciados plenos e acabados passam a determinar a expressão valorativa do sujeito falante em relação ao que diz e como diz.

> Quando escolhemos as palavras no processo de construção de um enunciado, nem de longe as tomamos sempre do sistema da língua em sua forma neutra, *lexicográfica*. Costumamos tirá-las de *outros enunciados* e antes de tudo de enunciados congêneres com o nosso, isto é, pelo tema, pela composição, pelo estilo; conseqüentemente, selecionamos as palavras segundo a sua especificação de gênero. O gênero do discurso não é uma forma da língua mas uma forma típica do enunciado; como tal forma, o gênero inclui certa expressão típica a ele inerente. No gênero a palavra ganha certa expressão típica. Os gêneros correspondem a situações típicas da comunicação discursiva, a temas típicos, por conseguinte, a alguns contatos típicos dos *significados* das palavras com a

> realidade concreta em circunstâncias típicas. (BAKHTIN, 2003, p.292-293, grifos do autor)

Na comunicação discursiva, segundo as concepções de Bakhtin, o sujeito falante considera as palavras sob os seguintes aspectos: como aquelas que pertencem à língua neutra; como as que pertencem aos outros – são alheias e que carregam os ecos de outros enunciados; como aquelas pertencentes ao sujeito falante numa determinada situação e estão carregadas da intencionalidade discursiva desse sujeito. Esses aspectos evidenciam as relações dialógicas estabelecidas entre os enunciados. Numa obra, é possível identificar os enunciados pertencentes ao sujeito falante/autor da obra e os enunciados outros (alheios) com os quais mantêm relação de resposta, de interação constante entre o enunciado particular de um e o dos outros. Nos enunciados, as palavras incorporam aspectos expressivos e em determinadas situações discursivas podem gerar pensamentos determinantes.

> Em cada época, em cada círculo social, em cada micromundo familiar, de amigos e conhecidos, de colegas, em que o homem cresce, vive, sempre existem enunciados investidos de autoridade que dão o tom, como as obras de arte, ciência, jornalismo político, nas quais as pessoas se baseiam, as quais elas citam, imitam, seguem. Em cada época e em todos os campos da vida e da atividade, existem determinadas tradições, expressas e conservadas em vestes verbalizadas: em obras, enunciados dos “senhores do pensamento” de uma época verbalmente expressas, algumas tarefas fundamentais, lemas, etc.(BAKHTIN, 2003, p.294).

A partir das idéias de Bakhtin, percebemos que em determinada época e em determinadas esferas da atividade humana, há pensamentos que podem se tornar predominantes, são enunciados alheios, externos que estabelecem uma inter-relação com outros enunciados: os internos, seja do diálogo real ou da obra. Ao mesmo tempo em que há um diálogo entre os diversos enunciados, é possível identificar as idéias que predominam como expressões valorativas que são assimiladas, reelaboradas e reacentuadas numa interação sempre contínua.

A questão da expressividade, elemento que determina as características estilístico-composicionais do enunciado passa por um processo de escolha feito pelo sujeito do discurso (falante/autor) em relação às palavras que compõem o enunciado. Tal escolha se faz pelo valor emocional – pelo elemento axiológico – que elas

possuem. A palavra isolada[48] quando pronunciada com entonação expressiva passa a constituir-se como enunciado pleno, acabado. A seleção das palavras faz parte do projeto individual do discurso que o sujeito constrói a partir das palavras que seleciona, que de alguma maneira correspondem à expressão do conjunto do seu enunciado e por aquelas que rejeita. O sujeito escolhe as palavras que de alguma forma atendem aos objetivos de sua expressão. É sempre importante reforçar que a força da expressividade reside no enunciado concreto, e somente como enunciado é que os sentidos podem ser atribuídos.

> [...] a emoção, o juízo de valor, a expressão são estranhos à palavra da língua e surgem unicamente no processo de seu emprego vivo em um enunciado concreto. Em si mesmo, o *significado* de uma palavra (sem referência à realidade concreta) é extra-emocional. Há palavras que significam especialmente emoções, juízos de valor: “alegria”, “sofrimento”, “belo”, “alegre”, “triste”, etc. Mas também esses significados são igualmente neutros como todos os demais. O colorido expressivo só se obtém no enunciado. [...] (BAKHTIN, 2003, p. 292)

No entanto, Bakhtin atenta para a questão de que o sujeito do discurso, ao construir o enunciado, costuma extrair as palavras de outros enunciados que possuem uma certa semelhança em relação ao seu, seja pelo tema, pela composição, pelo estilo e até pelas formas típicas de construção dos enunciados que são os gêneros do discurso, estes que carregam expressões típicas correspondentes a determinadas situações da comunicação discursiva, de determinadas esferas da atividade humana.

Tem-se, então, o enunciado numa relação de interação, estabelecida com outros enunciados. A relação é o ponto central sobre o estilo, este que não é visto pelo viés apenas do falante com sua visão de mundo, seus pontos de vista em relação ao objeto do enunciado, inclusive como relação estabelecida entre outros enunciados; como resposta a enunciados precedentes, bem como a enunciados subseqüentes que estão ligados à atitude responsiva do ouvinte, este que é o participante ativo da comunicação discursiva, uma vez que o enunciado sempre se constitui pela a alternância dos sujeitos do discurso que estabelecem os limites

[48] Isolado refere-se aqui à palavra vista como unidade apenas da língua, unidade esta ausente de propriedades constitutivas de um enunciado, uma vez que não suscita a imediata atitude responsiva do outro, não há expressividade.

precisos do enunciado, ou seja, suas fronteiras, idéias estas já expostas neste trabalho.

O estilo, na concepção bakhtiniana, está na relação dialógica entre os enunciados criados e os dados (alheios) e pela relação entre sujeitos do discurso – falante e ouvinte. Desta forma, o conceito de estilo leva em consideração também o ouvinte, pois o enunciado destina-se ao outro, que pode ser o participante direto do diálogo, o representante de uma coletividade de determinada esfera comunicativa ou até mesmo aquele indefinido, sempre há um outro a quem o enunciado está direcionado.

Seguindo o pensamento de Bakhtin, Brait (2004, p.140) acrescenta que o estilo é de natureza social, envolve "o autor, o herói (no caso o 'assunto') e o ouvinte como fatores constitutivos de uma obra". Essa relação com o outro participante ativo determina a escolha dos gêneros do discurso, a composição e o estilo do enunciado.

> Ao construir o meu enunciado, procuro defini-lo de maneira ativa; por outro lado, procuro antecipá-lo, e **essa resposta antecipável exerce**, por sua vez, **uma ativa influência sobre o meu enunciado** (dou resposta pronta às objeções que prevejo, apelo para toda sorte de subterfúgios, etc.). Ao falar, sempre levo em conta o fundo aperceptível da percepção do meu discurso pelo destinatário: até que ponto ele está a par da situação, dispõe de conhecimentos especiais de um dado campo cultural da comunicação, levo em conta as suas concepções e convicções, os seus preconceitos (do meu ponto de vista), as suas simpatias e antipatias – tudo isso irá determinar a ativa compreensão responsiva do meu enunciado por ele (BAKHTIN, 2003, p.302, grifos nossos).

Frente a isso, é possível dizer que o sujeito falante irá sempre considerar o ouvinte para produzir os enunciados, seja qual for a esfera da comunicação discursiva, a atitude responsiva do outro será considerada para que o falante possa trabalhar com o tema do qual se apropriou e o qual desenvolverá. Mesmo estando distante do ouvinte, ou se considerá-lo desconhecido, ainda assim é possível traçar seus aspectos e suas concepções, pois todas elas são determinadas pela esfera da atividade humana e da vida em que o enunciado está inserido. Se pensarmos na esfera jornalística, o jornal como lugar de produção de enunciados permite que os jornalistas e outros colaboradores escrevam seus enunciados para o público leitor de determinado jornal, numa determinada época, com características próprias. O

sujeito falante/autor percebe e imagina o destinatário para quem o enunciado está endereçado. Tal fato se constrói pelas cartas que o leitor envia ao jornal ou ao colunista.

Muitas vezes nas notícias e nas reportagens, o jornalista na qualidade de sujeito falante retoma alguns pontos relacionados ao fato que em momento anterior haviam sido abordados porque considera a retomada algo necessário para ajudar a situar o leitor (destinatário) quanto ao assunto tratado, caso ele não venha a se lembrar ou não tenha lido sobre o fato. É um típico exemplo em que o enunciado demonstra um claro vínculo com outros enunciados, precedentes e também subseqüentes, porque todo enunciado se constrói levando em consideração a ativa compreensão responsiva do ouvinte que neste exemplo é o leitor. No entanto, mesmo que a retomada de tais pontos não ocorra, ainda assim o enunciado estabelecerá relação com outros enunciados, pois sua natureza é dialógica.

As relações dialógicas se estabelecem na construção do enunciado concreto e para estudarmos o fenômeno dialógico precisamos considerar o conceito de enunciado em suas particularidades: alternância dos sujeitos do discurso; a conclusibilidade do enunciado e os fatores que determinam seu acabamento; a relação do enunciado com os sujeitos do discurso e a relação de interação entre tais peculiaridades e fatores.

O estudo do enunciado deve, então, ser compreendido como processo de produção (pela sua materialidade verbal e como um acontecimento único e pela construção que envolve diálogo entre enunciados externos e internos (situação dada e criada).

3.1.2 A visão do texto como enunciado concreto.

O estudo sobre o conceito de enunciado concreto, apresentado no item anterior, é tomado aqui como base para a conceituação de texto, este que é objeto de nossa pesquisa na busca da identificação de sentidos que dele podem ser atribuídos.

O texto, determinado como enunciado, se constitui pela relação estabelecida entre o texto (enunciado) que é a realização de uma idéia e o próprio sujeito (autor).

Além desses elementos, o texto também se relaciona com o que está fora dele (o dado). Segundo Bakhtin (2003, p.309-310), cada texto pressupõe um sistema de linguagem, de signos, o que é comum a um dado grupo. “Esse sistema corresponde no texto tudo o que é repetido e reproduzido e tudo o que pode ser repetido e reproduzido [...]”. São repetições de pensamentos, atitudes, vontades, vivências anteriores que se relacionam às produções posteriores. Aquilo que é criado vincula-se a idéias, sentidos e significados outros em processo de inter-relações sempre dinâmicas.

Nesta visão, a reprodução é sempre um novo acontecimento, algo singular, pois o sujeito, na verdade, faz uma retomada do texto, faz uma nova execução, dá-lhe uma nova função, isto é, um novo propósito. Há sempre a presença da resposta compreensiva e valorativa do sujeito.

Desta forma, o sujeito (autor) do texto realiza sua intenção (idéia) porque há um sistema de códigos culturais[49] comuns ao sujeito e aos participantes ativos da comunicação. São códigos partilhados que interagem na construção do texto (enunciado). Ao mesmo tempo em que os enunciados outros (exteriores) se inter-relacionam ao texto do sujeito (autor), o texto pode ser identificado por uma construção discursiva marcada pela singularidade, pela individualidade e pela criatividade desse sujeito, tornando o texto como algo único bem como pela realização da idéia do autor, isto é, a que o texto se propõe, sua finalidade, criando o que Bakhtin denomina de “contexto emoldurador”, pois a idéia está vinculada às formas típicas de composição e de gênero de acabamento uma vez que o autor escolhe uma forma para emoldurar seu enunciado.

O texto é o próprio contexto porque estabelece um vínculo com o que está fora, com o que é dado, assim o texto se desenvolve entre as fronteiras do dado e do criado, no encontro de duas consciências.

> [...] O enunciado nunca é apenas um reflexo, uma expressão de algo já existente fora dele, dado e acabado. Ele sempre cria algo que não existia antes dele, absolutamente novo e singular, e que ainda por cima tem relação com o valor (com a verdade, com a bondade, com a beleza, etc.). Contudo alguma coisa criada é sempre criada a partir de algo dado (a linguagem, o fenômeno observado da realidade, um sentimento vivenciado,

[49] Sobre sistemas de códigos culturais numa visão bakhtiniana sobre os gêneros do discurso, ver MACHADO, Irene. Gêneros do discurso. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005.

> o próprio sujeito falante, o acabado em sua visão de mundo, etc.). Todo o dado se transforma em criado. (BAKHTIN, 2003, p.326)

Além do ponto de que a criação ocorre a partir daquilo que é dado, há um outro ponto fundamental na questão da criação: a compreensão. A criação é a resposta do que foi compreendido pelo sujeito. Compreensão e resposta estão intrinsecamente ligadas, pois só é possível responder a algo, isto é, manifestar uma posição valorativa quando há compreensão das idéias que estão presentes em outros textos. Se não existe compreensão, tem-se a simples reprodução de idéias desconexas, sem criar nada novo. Isso porque a compreensão é um ato ativo, é uma atividade dialógica estabelecida na relação entre sujeitos e, no diálogo, é que se estabelecem os sentidos porque o sujeito-autor cria seu texto (enunciado) a partir de enunciados heterogêneos, que estão e são alheios ao dele. O fato de haver uma tomada de consciência das outras idéias, por sua vez, já estabelece uma relação de diálogo com essas idéias.

As relações dialógicas compreendem e embasam o conceito de dialogismo que vai além das formas de discussão, de polêmica e de conversa, ele também inclui o aprendizado, as sobreposições do sentido sobre o sentido, a combinação de vozes, a compreensão para além dos limites do compreensível[50]; são relações amplas, complexas e diversificadas.

Para entendermos as formas complexas que envolvem o conceito de dialogismo, abordaremos a relação tempo-espaço na constituição do enunciado.

3.1.2.1 O tempo e o espaço na construção dos pontos de vista

O conceito de enunciado que Bakhtin formula como sendo o próprio conceito de texto considera os pontos de vista, as opiniões dos sujeitos falantes como atividade ativa e responsiva que determina o caráter dialógico do enunciado/texto

[50] Entender o enunciado, em sua forma plena, é preciso considerar os elementos extralingüísticos (dialógicos), bem como o que está ligado a outros enunciados. Os elementos extralingüísticos além de representarem o externo (extraverbal) também penetram o enunciado por dentro (interno).

que se desenvolve sempre na fronteira de dois sujeitos, na inter-relação e na interação entre suas idéias, que se realizam em situações concretas da realidade.

Assim, os sentidos do texto são interpretados pelo contato dialógico entre os textos (enunciados). “O texto só tem vida contatando com outro texto (contexto)” (BAKHTIN, 2003, p.401). O contato dialógico entre os textos envolve sujeitos, consciências, é a relação estabelecida entre o *eu* e o *outro*. Ao mesmo tempo, o texto se caracteriza como o próprio contexto (que se constitui pelos aspectos externos e internos, isto é, o que é dado, o que está fora e o que é criado) e, desta forma, a interpretação[51] desenvolve-se no nível do tempo e do espaço. É o que Bakhtin determina como movimento dialógico da interpretação: o retrospectivo, um dado texto que se refere a contextos do passado e o prospectivo, aquele que antecipa o contexto futuro, o desejado.

Desta forma, o texto atualiza os sentidos porque nele há a relação com outros enunciados que têm um vínculo com o passado e que se projetam para o futuro. Como o texto é o próprio contexto, a apreciação (resposta valorativa) é sempre uma reapreciação em um novo contexto.

> O sentido é potencialmente infinito, mas pode atualizar-se somente em contato com outro sentido (do outro), ainda que seja com uma pergunta do discurso interior do sujeito da compreensão. Ele deve sempre contatar com outro sentido para revelar os novos elementos da sua perenidade (como a palavra revela os significados somente no contexto). Um sentido atual não pertence a um (só) sentido mas tão-somente a dois sentidos que se encontraram e se contactaram. Não pode haver “sentido em si” – ele só existe para outro sentido, isto é, só existe com ele. Não pode haver um sentido único (um). Por isso não pode haver o primeiro nem o último sentido, ele está sempre situado entre os sentidos, é um elo na cadeia dos sentidos, a única que pode existir realmente em sua totalidade. (BAKHTIN, 2003, p.382)

Os sentidos se constroem na relação também das fronteiras entre o tempo e o espaço. Ao pensarmos na obra, os sentidos se revelam atuais porque estão presentes no interior dela, ao mesmo tempo estão relacionados aos sentidos do contexto extraverbal, o que os fazem ganhar características novas quando interpretados e avaliados.

---

[51] A interpretação faz parte do processo da compreensão bem como a avaliação que se constituem como ato único e integral do processo dialógico.

Os contextos mudam em relação aos momentos de observação, permitindo a atualização dos sentidos. São contextos que estão no nível do grande e do pequeno tempo. Quanto ao primeiro, a compreensão envolve contextos distantes cujos sentidos referem-se à produção histórica e cultural do homem: pelos séculos e milênios. O grande tempo inclui o diálogo infinito e inacabável, pois os sentidos estão sempre vivos.

> [...] não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos do *passado*, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subseqüente, futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão relembrados e reviverão em forma renovada. (em novo contexto) [...] (BAKHTIN, 2003, p.410, grifos do autor).

O outro, o pequeno tempo, representa os sentidos da atualidade que se estabelece pela relação do passado imediato e do futuro previsível.

Além do tempo, os sentidos se atualizam porque o movimento dialógico da interpretação envolve também a questão do espaço. Bakhtin reforça que o texto se constitui por sujeitos que ocupam posição ativa e responsiva diante do que ouvem, lêem e observam. A posição representa o espaço no movimento dialógico, assim a compreensão que gera os pontos de vista dos sujeitos recebe influência também do lugar que estão posicionados.

Numa situação qualquer ou até mesmo de proximidade em que o eu contempla o outro, sua visão está diferentemente focada devido à posição que se situa, o que o eu vê o outro não pode ver e vice-versa.

Há sempre um excedente de visão que se condiciona pelo lugar único que cada sujeito ocupa num conjunto de circunstâncias particulares. Como destaca: “[...] *eu* e os *outros* nos movemos em diferentes planos de *visão* e *juízo de valor* [...]” (BAKHTIN, 2003, p.54, grifos do autor).

Os diferentes planos de visão geram pontos de vista distintos entre os sujeitos, assim um mesmo acontecimento pode ser percebido de formas diversas. Machado (1995, p.37), ao estudar a questão do espaço na obra de Bakhtin, complementa que

“[...] o ponto de vista único não implica unicidade de configuração, pois o olhar que um indivíduo dirige ao mundo cria uma simultaneidade de percepções [...]” que sempre estabelecem uma relação de complementaridade.

Quando relacionamos as categorias do *eu* e do *outro* a pontos de vista, entendemos que no diálogo os pontos de vista não se fundem, eles se completam. Cada sujeito tem sua própria visão sobre o acontecimento assim pode ver e saber o que o outro não vê e não sabe a partir da posição que ocupa.

A questão do tempo-espaço é importante porque todo texto que se cria é um algo a mais na cadeia discursiva, exatamente porque o autor traz pontos de vista que diferem de outros, pois se localiza em um outro lugar que o distancia do outro.

Quando pensamos no jornal, cada texto dará a sua contribuição para a compreensão dos fatos exatamente porque o autor de uma coluna, de um artigo ou de uma reportagem tece seu ponto de vista a partir da posição que ocupa em relação à situação da realidade.

A distância leva os sujeitos à compreensão do outro e à compreensão de sua cultura:

> A cultura do outro só se revela com plenitude e profundidade (mas não em toda a plenitude, porque virão outras culturas que a verão e compreenderão ainda mais) aos olhos de *outra* cultura. Um sentido só revela as suas profundidades encontrando-se e contactando com outro, com o sentido do outro: entre eles começa uma espécie de *diálogo* que supera o fechamento e unilateralidade desses sentidos, dessas culturas. Colocamos para a cultura do outro novas questões que ela mesma não se colocava; nela procuramos resposta a essas questões, e a cultura do outro nos responde, revelando-nos novos aspectos, novas profundidades de sentido. Sem levantar *nossas* questões não podemos compreender nada do outro de modo criativo [...] (BAKHTIN, 2003, p.366, grifos do autor)

A distância espacial e temporal nos leva à compreensão de outros enunciados de modo que possamos atribuir sentidos e contribuir com novos sentidos, com respostas atualizadas.

Capítulo 4 – Leitura dos textos de Clarice Lispector escritos para o Caderno B do *Jornal do Brasil*

O procedimento metodológico desta pesquisa ocorreu em cinco fases:

Na primeira fase, foi realizada a leitura do *Jornal do Brasil,* entre os anos de 1967 a 1973, de modo que pudéssemos nos familiarizar com o jornal e, desse modo, contatar os textos de Clarice Lispector publicados aos sábados, no Caderno B, no próprio contexto para o qual eles foram escritos. A leitura, assim realizada, foi importante uma vez que nos aproximamos dos acontecimentos da época, inclusive da vida cotidiana do Rio de Janeiro.

Na segunda fase, priorizamos conhecer o trabalho de Clarice Lispector realizado para o *JB* nas edições do período mencionado. Estudamos o material diretamente no acervo da Biblioteca John Kennedy[52] em São Paulo.

A terceira fase iniciou-se com visita à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e demos continuidade à leitura do *JB.* Pelas páginas do jornal foi possível obter informações sobre os acontecimentos da época assim como a data precisa em que eles aconteceram e o espaço gráfico no qual eles foram apresentados. Desta forma, pudemos estabelecer relações entre os textos por ela produzidos, isto é, a coluna de Clarice no Caderno B e o contexto em que eles se construíram.

Nesta fase dedicamo-nos a estudar o conteúdo temático apresentado nos textos de Clarice Lispector com os demais textos que compunham o jornal. Foi necessário muito tempo dedicado para a leitura direta em todo material consultado.

Em decorrência disso, pudemos constatar que somente na relação dialógica entre os mais variados textos jornalísticos e os textos jornalísticos e os textos da coluna, é que poderíamos compreender os de Clarice Lispector e a contribuição de seu trabalho para o *Jornal do Brasil*.

Na quarta fase, selecionamos os textos exemplares, que são representativos do conjunto de textos escritos para o Caderno B no período de 1967 a 1969. Esses

[52] Algum tempo depois, o acervo dos jornais desta biblioteca foi transferido para a Biblioteca Mário de Andrade que aguarda o término das reformas para disponibilizá-lo ao público. As edições do jornal não eram microfilmadas.

textos compõem quatro colunas publicadas em momentos diferentes: duas colunas foram publicadas em 1967; uma em 1968 e outra em 1969, uma vez que Clarice Lispector escreveu durante o período político da história brasileira marcado pelo regime militar pós-64 e pós o Ato Institucional n.º5, decretado em dezembro de 1968, período este em que a imprensa estava sob rígida censura.

Selecionamos esses textos pelos seguintes critérios: por mostrar correspondência entre os acontecimentos sócio-políticos e o tema tratado; pela construção composicional que varia conforme o período em que os textos foram escritos.

A quinta e última fase tratou da leitura dos textos exemplares apoiada na concepção de Mikhail Bakhtin de enunciado concreto e em suas peculiaridades constitutivas, o que incluiu o estudo do estilo, do conteúdo temático, da construção composicional dos textos e dos gêneros discursivos, conceitos apresentados no capítulo três deste trabalho. Incluímos referências tanto das obras originais do pensador russo como de seus intérpretes. Assim sendo, a escolha teórica se justifica porque nos possibilitou um estudo vertical desses textos.

Durante o trabalho de leitura dos textos, optamos em manter a grafia original, com isso alguns acentos, que outrora eram utilizados em algumas palavras e que hoje se encontram em desuso, estão aqui mantidos nos trechos que extraímos e que redigimos em itálico, mantendo assim a fidelidade do registro, este que se perde nas publicações dos livros.

Clarice Lispector

prece por um padre

Uma noite gaguejei uma prece por um padre que tem médo de morrer e tem vergonha de ter médo. Eu disse um pouco para Deus, com algum pudor: alivia a alma do Padre X..., faze com que êle sinta que Tua mão está dada à dêle, faze com que êle sinta que a morte não existe porque na verdade já estamos na eternidade, faze com que êle sinta que amar é não morrer, que a entrega de si mesmo não significa a morte, faze com que êle sinta uma alegria modesta e diária, faze com que êle não Te indague demais, porque a resposta seria tão misteriosa quanto a pergunta, faze com que êle se lembre de que também não há explicação porque um filho quer o beijo de sua mãe e no entanto êle quer e no entanto o beijo é perfeito, faze com que êle receba o mundo sem médo, pois para êsse mundo incompreensível nós fomos criados e nós mesmos também incompreensíveis, então é que há uma conexão entre êsse mistério do mundo e o nosso, mas essa conexão não é clara para nós enquanto quisermos entendê-la, abençoa-o para que êle viva com alegria o pão que êle come, o sono que êle dorme, faze com que êle tenha caridade por si mesmo, pois senão não poderá sentir que Deus o amou, faze com que êle perca o pudor de desejar que na hora da sua morte êle tenha uma mão humana para apertar a sua, amém. (Padre X... tinha me pedido para eu rezar por êle).

não sentir

O hábito tem-lhe amortecido as quedas. Mas sentindo menos dor, perdeu a vantagem da dor como aviso e sintoma. Hoje em dia vive incomparàvelmente mais sereno, porém em grande perigo de vida: pode estar a um passo de estar morrendo, a um passo de já ter morrido, e sem o benefício de seu próprio aviso prévio.

ir para

Esta noite um gato chorou tanto que tive uma das mais profundas compaixões pelo que é vivo. Parecia dor, e, em nossos têrmos humanos e animais, era. Mas seria dor, ou era "ir", "ir para"? Pois o que é vivo vai para.

daqui a vinte e cinco anos

Perguntaram-me uma vez se eu saberia calcular o Brasil daqui a vinte e cinco anos. Nem daqui a vinte e cinco minutos, quanto mais vinte e cinco anos. Mas a impressão-desejo é a de que num futuro não muito remoto talvez compreendamos que os movimentos caóticos atuais já eram os primeiros passos afinando-se e orquestrando-se para uma situação econômica mais digna de um homem, de uma mulher, de uma criança. E isso porque o povo já tem dado mostras de ter maior maturidade política do que a grande maioria dos políticos, e é quem um dia terminará liderando os líderes. Daqui a vinte e cinco anos o povo terá falado muito mais.

Mas se não sei prever, posso pelo menos desejar. Posso intensamente desejar que o problema mais urgente se resolva: o da fome. Muitíssimo mais depressa, porém, do que em vinte e cinco anos, porque não há mais tempo de esperar: milhares de homens, mulheres e crianças são verdadeiros moribundos ambulantes que tècnicamente deviam estar internados em hospitais para subnutridos. Tal é a miséria, que se justificaria ser decretado estado de prontidão, como diante de calamidade pública. Só que é pior: a fome é a nossa endemia, já está fazendo parte orgânica do corpo e da alma. E, na maioria das vêzes, quando se descrevem as características físicas, morais e mentais de um brasileiro, não se nota que na verdade se estão descrevendo os sintomas físicos, morais e mentais da fome. Os líderes que tiverem como mêta a solução econômica do problema da comida serão tão abençoados por nós como, em comparação, o mundo abençoará os que descobrirem a cura do câncer.

4.1 Coluna *Clarice Lispector*, publicada em 16 de setembro de 1967[53].

Prece por um padre

Prece é um texto que se caracteriza pela relação de distanciamento hierárquico entre o enunciador e o interlocutor ao qual ele se dirige. Uma súplica que comunica um pedido com o objetivo de obter uma graça divina, um acontecimento necessário, porém impossível de ser concedido por um ser humano comum. É com esta finalidade que o enunciador[54] a utiliza, mais exatamente para pedir a Deus uma dádiva. Ao lermos o final da prece, identificamos o enunciado-chave[55]: "*(Padre X... tinha me pedido para eu rezar por êle)"* e que assim o consideramos porque é a partir dele que ocorre o desdobramento de outros enunciados que constituem a significação geral do texto. Salientamos também que este enunciado vem marcado pelos sinais de parênteses que o isolam dos demais e indicam que é uma passagem que se desvia da seqüência lógica da prece organizada pelo enunciador, mas que mesmo isolada não deixa de ser parte integrante desta: o deslocamento do enunciado com o uso dos parênteses revela a motivação que levou o enunciador a elaborá-la, isto é, como sendo um pedido do *Padre X*, um conjunto de enunciados que só se justifica pela impossibilidade momentânea do locutor legítimo.

A construção deste texto está organizada com enunciados da esfera religiosa, no caso a prece, que é uma manifestação discursiva utilizada em situações de dificuldade, de desespero, um modo de o ser humano se comunicar com o plano espiritual. Esses enunciados são incorporados e reacentuados ao texto e passam a gerar novos sentidos, como veremos no decorrer da leitura.

Antes de enunciar a prece, há uma confissão da falta de hábito de verbalizar este tipo de texto:

---

[53] Ver texto publicado no Caderno B à página 2 no anexo B

[54] Escolhemos o termo "enunciador" para nos referirmos ao autor-criador, considerado por Bakhtin como o sujeito dotado de autoridade, isto é, aquele que possui posição valorativa e que em resposta a outros enunciados cria o seu enunciado.

[55] Consideramos enunciado-chave a idéia central a partir da qual o texto ganha desdobramentos. Esta parece ser uma marca recorrente do estilo de Clarice Lispector nos textos jornalísticos escritos para a coluna do Caderno B.

"*Uma noite gaguejei uma prece por um padre que tem mêdo de morrer e tem vergonha de ter mêdo*."

O enunciador, em primeira pessoa do singular *eu*, expõe sua dificuldade em enunciar *"uma prece por um padre"*, manifestada pelo verbo "*gaguejei"* o que nos leva a compreender que o pedido não se faz simples, pois o padre é um dos representantes oficiais da igreja e com a qual está unido pela fé e não tem o direito humano de ter emoções de medo e vergonha.

Depois prossegue:

"*Eu disse um pouco para Deus, com algum pudor: alivia a alma do Padre X...,*[...] *"*

Aqui, "*Eu disse"*, na esfera da religião, conduz ao sentido da palavra rezar, assim como um ato religioso: eu rezei um pouco para Deus com "*algum pudor"*, isto é, com modéstia já que está se dirigindo ao Ser Supremo sem se sentir no direito de fazê-lo, porém o faz por solidariedade humana: "*alivia a alma do Padre X...,*[...]". Neste trecho, pede para atenuar "*a alma do Padre X"*, aliviar o sofrimento, concedendo-lhe algumas dádivas, que são enunciadas sequencialmente, separadas apenas por vírgulas, o que permite marcar o ritmo próprio de uma prece. Vejamos:

"faze com que êle sinta que Tua mão está dada à dêle, [...]"

Pede que lhe conceda segurança, um sentimento impossível na época porque havia um clima de violência. Existiam perseguições e torturas contra aqueles que se opunham ao regime militar. E isso não foi diferente com os padres[56]. Como a

[56] Em 1962, após a primeira sessão do Concílio do Vaticano e diante das novas correntes do pensamento católico tanto europeu quanto latino-americano, os bispos brasileiros iniciaram uma mudança em seus discursos, posicionamentos políticos e na estrutura organizacional. Estavam abertos à Teologia da Libertação, "em que fé e política se tornavam termos indissociáveis e praticamente intercambiáveis" (MONTES, 2002, p.79). Com o golpe militar, em 1964, desmoronaram as esperanças dos cidadãos que lutavam para conduzir o país à democracia. Segundo Almeida e Weis (2002), ainda que o autoritarismo reprimisse a atividade política dos grupos opositores, estes resistiram e passaram a atuar clandestinamente durante todo o regime autoritário. A oposição era constituída da classe média intelectualizada como estudantes politicamente ativos, professores universitários, profissionais liberais, artistas, jornalistas. Havia também os setores oposicionistas, para citar apenas alguns, os políticos profissionais do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), sindicatos, populares de um modo geral e a Igreja (da alta hierarquia até as pastorais e comunidades de base).

sensação de insegurança aumentava a cada dia, pedia-se ajuda à instância Superior, quando enuncia "*sinta que Tua mão está dada à dêle*", além de que a mão de Deus representa o poder divino e proteção, já que no cotidiano não havia segurança e proteção. E continua:

"*faze com que ele sinta que a morte não existe porque na verdade já estamos na eternidade,* [...]".

O enunciador coloca-se na posição de *nós* (do pronome pessoal da primeira pessoa do plural) que indica que não apenas ele (padre) vive a eternidade, mas que todos *nós* "*estamos na eternidade*", ser eterno é nosso destino, segundo um princípio da religiosidade comum em nossa cultura.

"*faze com que ele sinta que amar é não morrer, que a entrega de si mesmo não significa a morte, faze com que êle sinta uma alegria modesta e diária, faze com que êle não Te indague demais, porque a resposta seria tão misteriosa quanto a pergunta, faze com que êle se lembre de que também não há explicação porque um filho quer o beijo de sua mãe e no entanto êle quer e no entanto o beijo é perfeito,* [...]"

A morte está implícita no ato de viver, no entanto naquele momento histórico brasileiro, especialmente, a morte permanecia sem explicações lógicas. Outros atos humanos são inexplicáveis como o desejo de ser beijado, a necessidade do afeto para enfrentar o inexorável cotidiano.

Assim, padres, como D. Paulo Evaristo Arns, empenharam-se na luta contra as prisões e torturas dos oposicionistas, pela liberdade de expressão e contra a injustiça social. As denúncias sobre as prisões e os espancamentos de estudantes presos pelo DOPS foi informada na notícia "Medicina defende verbas em Goiás com uma greve", datada em 7 de mar. de 1967 (ver anexo C). Os estudantes dominicanos também participavam da luta pela melhoria da educação juntamente com os demais, tinham presença na UNE e saíam às ruas para protestar, como informava a notícia, datada em 16 de fevereiro de 1968 e publicada à página 11 do primeiro caderno, sobre o protesto em relação aos pagamentos de anuidades. Eles também se engajaram à militância, por exemplo, pela ALN (Aliança Libertadora Nacional). Mais tarde, já no período pós AI-5, em 8 de nov. de 1969, uma outra notícia vem confirmar a participação de representantes da Igreja na luta contra o Estado autoritário e que eram perseguidos. Na primeira página, a manchete anunciava: "Polícia gaúcha garante que seminário abriga subversão" (ver anexo D). Esta informava que o DOPS havia revistado o seminário à procura de frei Beto e acrescenta: " No Rio, o provincial dos dominicanos estêve ontem, vindo de São Paulo, com os membros da Ordem que residem no convento do leme. Frei Domingues veio em seu próprio carro e retornou horas depois a São Paulo, demorando-se pouco com seus companheiros. O silêncio na área religiosa é total, enquanto informava-se que o Núncio Apostólico vem mantendo o Papa a par dos acontecimentos no Brasil".

"*faze com que êle receba o mundo sem mêdo*, *pois para êsse mundo incompreensível nós fomos criados e nós mesmos também incompreensíveis, então, é que há uma conexão entre êsse mistério do mundo e o nosso, mas essa conexão não é clara para nós enquanto quisermos entendê-la,* [...]"

O mundo que o enunciador faz referência é o espaço que se vivencia e também o que transcende e que está acima da nossa capacidade de compreensão.

Nesse trecho, o enunciador posiciona-se como nós (como sujeito coletivo) porque a sensação de medo diante dos acontecimentos de perseguição e até outros sentimentos que angustiavam os cidadãos era um "tema comum, do pensamento comum", Bakhtin (2003, p.320), é sensação do outro e de si mesmo, isto é, de todos aqueles que vivenciam os mesmos acontecimentos. E para finalizar:

"*abençoa-o para que êle viva com alegria o pão que êle come, o sono que êle dorme, faze com que êle tenha caridade por si mesmo, pois senão não poderá sentir que Deus o amou*, *faze com que êle perca o pudor de desejar que na hora da sua morte êle tenha uma mão humana para apertar a sua, amém."*

A prece é uma forma discursiva utilizada para nos dirigirmos a Deus, ou a um ser Superior e não humano. A criação do enunciador-autor se estabelece na fronteira do espaço e do tempo: num momento anterior se realizou como um ato particular, como uma reza por um padre, o que fica evidenciado no enunciado: "*uma noite gaguejei uma prece* [...]". Num momento posterior, ao ser publicada na coluna do jornal, a prece ganha outros contornos porque torna-se um ato público, desloca-se para a esfera jornalística. Na fronteira entre um gênero e outro, a prece escrita no jornal perde o vínculo imediato com a realidade concreta passando a integrar a realidade pelo conjunto da coluna, desta forma a prece como gênero discursivo primário ganha um caráter renovado no jornal. Passa a ser um acontecimento narrado pelo enunciador-autor da coluna; antes, uma forma típica utilizada para comunicar-se com Deus, como uma súplica particular; agora, ganha *status* de prece pública que comunica não apenas o dilema de uma única pessoa, mas o dilema da realidade natural do homem: o da vida e o da morte. A forma como os enunciados estão organizados permite ampliar a discussão sobre os valores mais humanos

como o medo, a dor e a fragilidade humana, temas recorrentes na vida urbana brasileira da época, presentes nas páginas da imprensa.

A palavra *morrer* estabelece a interação entre este enunciado e o próximo: **não sentir**. Os pontos de vista se constroem na fronteira entre o viver e o morrer.

Não sentir

Neste enunciado, segue o tema sobre a *morte* em analogia ao *não sentir:*

"*O hábito tem-lhe amortecido as quedas. Mas sentindo menos dor, perdeu a vantagem da dor como aviso e sintoma. Hoje em dia vive incomparavelmente mais sereno, porém em grande perigo de vida: pode estar a um passo de estar morrendo, a um passo de já ter morrido, e sem o benefício de seu próprio aviso prévio".*

Dá-se continuidade ao processo de denúncia velada da atmosfera que permeava a vida dos cidadãos naquele momento. "Não sentir" era um ato de defesa psicológica diante das situações vividas diariamente: *"hábito tem-lhe amortecido as quedas"*. Interessante notar que a palavra "*amortecido"* possui base morfológica -*morte*-, assim o hábito coloca-o em estado quase morto, aquele que não sente dor diante das perdas que podem estar relacionadas à repressão, às torturas, à falta de esperanças, entre outras possíveis.

Ir para

No diálogo que trava com o leitor, trata da compaixão por um ser vivo:

"*Esta noite um gato chorou tanto que tive uma das mais profundas compaixões pelo que é vivo. Parecia dor, e, em nossos têrmos humanos e animais, era. Mas seria dor, ou era "ir", "ir para"? Pois o que é vivo vai para"*

O enunciado marcado pela primeira pessoa do singular *eu* revela que a consciência de que "estar vivo" é uma necessidade humana diante do clima de insegurança[57]

Mais adiante quando o enunciado é marcado pela conjunção *mas* confronta uma dúvida: era dor "*ou era 'ir', 'ir para'?"* As aspas colocadas no verbo *ir* no infinitivo bem como no verbo *ir* seguido da preposição *para* indicam que ambos estão sendo tomados em segundo sentido, se o verbo ir indica a ação de mover-se, entre aspas representa o oposto o de não poder se mover, que representa a situação do momento, o ato de ir e vir do brasileiro estava cerceado.

Daqui a vinte e cinco anos

O enunciado-chave é apresentado no final: "*Os líderes que tiverem como meta a solução econômica do problema da comida serão tão abençoados por nós como, em comparação, o mundo abençoará os que descobrirem a cura do câncer".* A partir deste enunciado, outros pontos de vista se desenvolvem. Quando faz referência à "*solução econômica do problema da comida"* estabelece-se relação com o contexto extraverbal da época, mais exatamente, sobre a questão econômica do país com o qual este enunciado se constrói para assim podermos compreender o que o enunciador quer comunicar.

Durante o ano de 1967, o país passava por problemas econômicos sérios, eram constantes as notícias sobre o aumento do custo de vida. Para trazer apenas um exemplo, na edição do dia 17 de setembro (ver anexo E), o jornal informava que o gasto mensal de um sanduíche, um refresco e um cafezinho representavam mensalmente 35% do salário mínimo: "sem dinheiro para ir a um restaurante, os cariocas são obrigados a freqüentar lanchonetes e braseiros, onde as refeições são insuficientes e só aparentemente mais baratas" (JORNAL DO BRASIL, 1967). Essa e outras notícias, inclusive sobre a inflação eram constantes nas páginas do jornal.

[57] Embora não possamos comprovar com documentos, estes textos escritos por Clarice Lispector no jornal absorvem em sua linguagem, na construção composicional e nos temas selecionados a atmosfera de medo, insegurança do dia a dia do brasileiro.

Diante dos problemas econômicos atuais da época, o enunciador acredita que serão "*abençoados por todos nós*", os líderes que estabelecerem meta para solucioná-los. A benção se fará por "*todos nós"*, referindo-se a todos os cidadãos brasileiros, já que o enunciador, ao utilizar o pronome da primeira pessoa do plural *nós,* se inclui nessa tarefa como sujeito-cidadão que vivencia os problemas econômicos.

Destacamos também que pela palavra "*meta",* o enunciador organiza todos os seus enunciados no confronto entre os acontecimentos do presente que por ele são observados, vivenciados e denunciados e as propostas de mudanças futuras. Este enunciado-chave é uma resposta dada a uma pergunta, ao enunciado antecedente que se encontra relatado logo no início desta leitura:

"*Perguntaram-me uma vez se eu saberia calcular o Brasil daqui a vinte e cinco anos. Nem daqui a vinte e cinco minutos, quanto mais vinte e cinco anos"*

Como toda pergunta antecipa uma resposta, espera-se aqui uma previsão do enunciador, sua atitude responsiva. Na impossibilidade de fazer uma avaliação sobre o país dali a 25 anos ou 25 minutos, propõe então dar sua "*impressão-desejo*":

"*Mas a impressão-desejo é a de que num futuro não muito remoto talvez compreendamos que os movimentos caóticos atuais já eram os primeiros passos afinando-se e orquestrando-se para uma situação econômica mais digna de um homem, de uma mulher, de uma criança. E isso porque o povo já tem dado mostras de ter maior maturidade política do que a grande maioria dos políticos, e é quem um dia terminará liderando os líderes."*

O uso da conjunção *mas* demonstra a posição adversa do enunciador: se não pode "*calcular o Brasil*" pode dar a sua *impressão-desejo.* Este termo unido pelo hífen representa, ao mesmo tempo, o presente (situação atual da época) e o futuro, o que se espera. Ao aproximar seu olhar para a situação atual retrata-a como sendo a de "*movimentos caóticos*", impressão esta que extrai da realidade como observador e desse posicionamento projeta seu olhar como se estivesse no futuro, mais exatamente, distancia-se e desloca-se para outro tempo. Em: "*os movimentos caóticos atuais já eram os primeiros passos"*, o uso do pretérito "*eram"* desloca para

o passado o que ainda é atual (presente), tal recurso é utilizado pelo enunciador de modo a dar destaque a sua resposta axiológica que se dará pelo movimento dialógico da interpretação (BAKHTIN, 2003): o retrospectivo referente ao acontecimento passado (como aqui está posto) e o prospectivo, que antecipa o futuro, o desejado, mesmo que o deslocamento temporal aqui seja um ato criativo do enunciador e não um acontecimento real.

A interpretação permite considerar os movimentos caóticos como os primeiros ajustes, representados pelo uso das metáforas *"afinando-se"* e "*orquestrando-se"* para se transformarem numa "*situação econômica mais digna".* O desejo, como ação ainda não realizada, se constrói no diálogo que se estabelece com o outro. Para Bakhtin (2003, p.316), "a compreensão é sempre dialógica", assim compreender que a situação não é digna, é um ponto de vista partilhado entre outros sujeitos, como quando diz: "*talvez compreendamos"*, estes que são os cidadãos, o "*povo"* que tem mostrado "*ter mais maturidade política do que a grande maioria dos políticos".*

Assim, estabelece-se um confronto entre enunciados. Na fronteira entre um e outro e entre "*impressão-desejo"*, o enunciador faz uma crítica contundente em relação à conjuntura política e econômica instalada no país. Vejamos nos enunciados que seguem:

"[...] *Daqui a vinte e cinco anos o povo terá falado muito mais".*

O desejo declarado de que o "*povo terá falado muito mais*" traz outros enunciados implícitos, que estão relacionados à sua impressão: o povo não fala ou não pode falar (haja vista a situação política da época).

"*Mas se não sei prever, posso pelo menos desejar. Posso intensamente desejar que o problema mais urgente se resolva: o da fome. Muitíssimo mais depressa, porém, do que em vinte e cinco anos, porque não há mais tempo para esperar: milhares de homens, mulheres e crianças são verdadeiros moribundos ambulantes que tècnicamente* (sic) *deviam estar internados em hospitais para subnutridos".*

A solução do problema da fome é um desejo manifesto e a partir da interação com a realidade extraverbal constrói sua impressão, a de que o povo passa fome, ou

melhor, de que "*milhares de homens, mulheres e crianças são verdadeiros moribundos ambulantes*". A intencionalidade do enunciador é polemizar o tema, fazer uma denúncia sobre o problema social da fome bem como o da miséria, fatos compartilhados pelos co-participantes da situação cotidiana. Deste modo, a partir das imagens captadas do dia-a-dia enfatiza que:

"*Tal é a miséria, que se justificaria ser decretado estado de prontidão, como diante de calamidade pública. Só que é pior: a fome é a nossa endemia, já está fazendo parte orgânica do corpo e da alma.*[...]"*.*

Diante do que se vê, compara a miséria à "*calamidade pública"* considerando que as autoridades deveriam agir com rapidez porque a miséria é um grande mal que acomete muitas pessoas. O problema da fome é endêmico, isto é, "*nossa endemia"*, um problema constante que afeta a população, fisicamente e espiritualmente. E continua:

"E, na maioria das vêzes , quando se descrevem as características físicas, morais e mentais de um brasileiro, não se nota que na verdade se estão descrevendo os sintomas físicos, morais e mentais da fome".

Este enunciado se constrói como resposta a outros enunciados, isso se constata claramente a partir dos verbos "*se descrevem"* e "*se estão descrevendo",* de modo a rejeitar os pontos de vista que tratam dos aspectos físicos, morais e mentais do brasileiro, pois para o enunciador a descrição física, moral e mental feita do brasileiro é, na verdade, os sintomas da fome.

O tema fome não era tratado no jornal. Interessante acrescentar, como exemplo, uma notícia publicada no primeiro caderno, em 17 de setembro, sobre os mendigos da cidade do Rio de Janeiro. A matéria, intitulada *Maior parte dos mendigos recolhidos são falsos, bêbados e doentes mentais* (ver anexo F), informava o resultado de uma pesquisa feita pela Secretaria de Serviços Sociais com os 340 mendigos recolhidos nos meses de junho e julho. A pesquisa foi justificada pela necessidade do encaminhamento dessas pessoas para os devidos centros de recuperação da cidade e revelou ainda que dos 340 mendigos recolhidos apenas 57% não possuíam mão-de-obra especializada, 25% tinham qualificação e

18% exerciam atividades diversas, principalmente no campo (JORNAL DO BRASIL, 1967, p.5). Mas nada diziam sobre a questão da fome e da miséria.

Assim, a previsão do futuro é um pretexto para falar do Brasil da época, na verdade, trata-se de um recurso estilístico utilizado pelo enunciador-autor que desloca a própria situação presente como desejo futuro.

Ao final da leitura, consideramos que a compaixão é a idéia que liga os enunciados. A compaixão é a dor sentida pelo mal alheio e este sentimento está presente nas questões da fome, da injustiça social, comiseração por aqueles que sofrem com o medo da morte, da dor que não se quer sentir ou simplesmente por estar vivo.

Clarice Lispector

Mêdo do desconhecido

Então isso era a felicidade. E por assim dizer sem motivo. De início se sentiu vazia. Depois os olhos ficaram úmidos: era felicidade, mas como sou mortal, como o amor pelo mundo me transcende. O amor pela vida mortal a assassinava docemente, aos poucos. E o que é que eu faço? Que faço da felicidade? Que faço dessa paz estranha e aguda, que já está começando a me doer como uma angústia, como um grande silêncio? A quem dou minha felicidade, que já está começando a me rasgar um pouco e me assusta. Não, não quero ser feliz. Prefiro a mediocridade. Ah, milhares de pessoas não têm coragem de pelo menos prolongar-se um pouco mais nessa coisa desconhecida que é sentir-se feliz, e preferem a mediocridade.

Dos palavrões no teatro

Eu própria não uso palavrões porque na minha casa, na infância, não usavam e habituei-me a me exprimir através de outro linguajar. Mas o palavrão — aquêle que expressa o que uma palavra não faria — êsse não me choca. Há peças de teatro, como A Volta ao Lar **(Fernanda Montenegro, excelente) ou** Dois Perdidos numa Noite Suja **(Fauzi Arap e Nélson Xavier, excelentes), que simplesmente não poderiam passar sem o palavrão por causa do ambiente em que se passam e pelo tipo dos personagens. Essas duas peças, por exemplo, são de alta qualidade, e não podem ser restringidas.**

Além do mais, quem vai ao teatro em geral já está pelo menos ligeiramente informado, por rumôres até, da espécie de espetáculo a que assistirá. Se o palavrão lhe dá mal-estar ou o escandaliza, por que então comprar a entrada?

E mais ainda: as peças de teatro têm censura de idade, e o mais comum é só permitir a entrada de menores a partir de dezesseis anos, o que é uma garantia. Embora mesmo antes dessa idade os palavrões sejam conhecidos, e usados pela maioria da juventude moderna.

Qual é então o problema que o uso do palavrão adequado a um texto poderia suscitar? E sem falar que, agrade ou não, o palavrão faz parte da língua portuguêsa.

Chacrinha?!

De tanto falarem em Chacrinha, liguei a televisão para seu programa que me pareceu durar mais que uma hora.

E fiquei pasma. Dizem-me que êsse programa é atualmente o mais popular. Mas como? O homem tem qualquer coisa de doido, e estou usando a palavra **doido** no seu verdadeiro sentido. O auditório também cheio. É um programa de **calouros,** pelo menos o que eu vi. Ocupa a chamada **hora nobre** da televisão. O homem se veste com roupas loucas, o calouro apresenta o seu número e, se não agrada, a buzina do Chacrinha funciona, despedindo-o. Além do mais, Chacrinha tem algo de sádico: sente-se o prazer que tem em usar a buzina. E suas gracinhas se repetem a todo o instante — falta-lhe imaginação ou êle é obcecado.

E os calouros? Como é deprimente. São de tôdas as idades. E em tôdas as idades vê-se a ânsia de aparecer, de se mostrar, de se tornar famoso, mesmo à custa do ridículo ou da humilhação. Vêm velhos até de setenta anos. Com exceções, os calouros, que são de origem humilde, têm ar de subnutridos. E o auditório aplaude. Há prêmios em dinheiro para os que acertarem através de cartas o número de buzinadas que Chacrinha dará; pelo menos foi assim no programa que vi. Será pela possibilidade da sorte de ganhar dinheiro, como em loteria, que o programa tem tal popularidade? Ou será por pobreza de espírito de nosso povo? Ou será que os telespectadores têm em si um pouco de sadismo que se compraz no sadismo de Chacrinha?

Não entendo. Nossa televisão, com exceções, é pobre, além de superlotada de anúncios. Mas Chacrinha foi demais. Simplesmente não entendi o fenômeno. E fiquei triste, decepcionada: eu quereria um povo mais exigente.

4. 2 Coluna *Clarice Lispector*, publicada em 7 de outubro de 1967[58].

Medo do desconhecido

O enunciado-chave: "*Ah, milhares de pessoas não têm coragem de pelo menos prolongar-se um pouco mais nessa coisa desconhecida que é sentir-se feliz, e preferem a mediocridade*" representa o ponto essencial da reflexão do enunciador, este que se coloca na posição do *eu* (primeira pessoa do singular) sempre na relação com o *outro* (milhares de pessoas que compartilham os mesmos sentimentos), preferindo a mediocridade à felicidade. Tal compreensão é apenas uma fase inicial que prepara para as respostas que sucedem:

" *Então isso era a felicidade. E por assim dizer sem motivo.*[...]"

Este enunciado complementa outro sentido atribuído à felicidade: é um estar feliz sem razão de ser. E descreve o momento em que a felicidade aconteceu:

"*De início se sentiu vazia. Depois os olhos ficaram úmidos: era a felicidade, mas como sou mortal, como o amor pelo mundo me transcende. O amor pela vida mortal a assassinava docemente, aos poucos.* [...]"

O enunciado, "*o amor pelo mundo me transcende"*, se constrói nas relações entre o eu e o outro, nas fronteiras temporais e espaciais, mesmo se existirem diferenças entre elas. Já a felicidade em si, sem motivo, pode ser considerada uma auto-sensação primitiva natural em que "*o eu e o outro* estão fundidos" (BAKHTIN, 2003, p.383), porque o pensamente abstrato faz desaparecer as fronteiras, é um estado sentido por *mim* e que *aos poucos* acaba. Além disso, há outros sentidos atribuídos à felicidade, apresentados nas perguntas que seguem:

"*E o que é que eu faço? Que faço da felicidade? Que faço dessa paz estranha e aguda, que já está começando a doer como uma angústia, como um grande*

[58] Ver texto publicado no Caderno B à página 2 no anexo G

silêncio? A quem dou minha felicidade, que já está começando a me rasgar um pouco e me assusta. Não, não quero ser feliz. Prefiro a mediocridade."

As perguntas demonstram a intensidade do que é *estar* ou *ser feliz*. Ao indagar "*que faço da felicidade",* expõe outros sentidos: a da *paz estranha e aguda* que dói como *angústia,* como um *grande silêncio.* O sentido, para Bakhtin (2003, p.382), responde sempre a certas perguntas e se atualiza em contato com outro sentido (do outro) mesmo "que seja com uma pergunta do discurso interior do sujeito da compreensão". Assim os sentidos aqui atribuídos estabelecem ligação com os do outro (de milhares de pessoas) e dessa interação resulta a preferência pela mediocridade, um estado comum ao invés do sentir-se feliz, que exige a coragem das pessoas.

É possível que o enunciador tenha captado o clima da época, afinal os menos informados e menos sensíveis, quase medíocres, estariam felizes na sua inocente desinformação, pois aqueles que são conscientes sofrem mais.

Dos palavrões no teatro

O enunciado-chave, "Q*ual é então o problema que o uso do palavrão adequado a um texto poderia suscitar? E sem falar que, agrade ou não, o palavrão faz parte da língua portuguesa"*, é o ponto estratégico para compreendermos o posicionamento do enunciador na questão dos palavrões do teatro, tema logo anunciado no título. A pergunta não se caracteriza como um simples ato de questionar porque carrega toda a indignação do enunciador diante do acontecimento. Isso é possível verificar na escolha que faz da palavra *então,* de uso enfático, expressa um tom provocativo que incita os interlocutores a pensar sobre o tema: que não era o uso do "palavrão em si", mas a censura que reprimia uma forma de expressão[59]. Diante do problema exposto, constrói a seguinte argumentação:

[59] É importante destacar que desde o golpe militar até 1968, antes do decreto do Ato Institucional n.5, a ordem autoritária não tinha regras claras, eram cambiantes porque não havia limites definidos entre o proibido e o permitido. Para Almeida e Weis (2002, p.328), apesar de os dois primeiros presidentes militares, Castello Branco e Costa e Silva, terem concedido "razoável liberdade de movimento às oposições", poderia ser considerado como atitudes oposicionistas: participar de assembléias e

"*Eu própria não uso palavrões porque na minha casa, na infância, não usavam e habituei-me a me exprimir através de outro linguajar.* [...]"

Ainda que seja apresentada a experiência pessoal do enunciador quando enuncia em primeira pessoa: "*Eu própria não uso palavrões"* reforça que o ato de não usar palavrões se dá por hábito: "*habituei-me a me exprimir através de outro linguajar"* e não por escolha, desta forma, este enunciado confronta outros enunciados, rejeita aqueles que consideram o palavrão como algo ofensivo e não o rejeita por uma questão de costume. Entretanto, não é a experiência pessoal do enunciador que ganha destaque, mas a censura imposta pelo regime militar ao teatro[60].

Ao enunciar: "[...] *Mas o palavrão – aquêle que expressa o que uma palavra não faria – êsse não me choca"* constrói o enunciado como resposta a outros enunciados, diante daqueles que consideram o palavrão como algo censurável. O uso da palavra *mas* é um recurso verbal utilizado para introduzir os pontos de vista do enunciador que se constroem na relação com o outro (participantes da vida cultural do teatro e também de outros participantes possíveis) e que se opõe à ação da censura:

"[...] *Há peças de teatro, como A Volta ao Lar (Fernanda Montenegro, excelente) ou Dois Perdidos numa Noite Suja (Fauzi Arap e Nélson Xavier, excelentes), que simplesmente não poderiam passar sem o palavrão por causa do ambiente em que se passam e pelo tipo de personagens. Essas duas peças, por exemplo, são de alta qualidade e não podem ser restringidas."*

---

manifestações públicas, escrever artigos, criar músicas, romances, peças de teatro, fazer chegar à imprensa denúncias de tortura, etc. "Dadas as características do regime, qualquer desses atos envolvia riscos pessoais impossíveis de ser avaliados de antemão. Daí as incertezas quanto às conseqüências da ação [...] a insegurança e, inevitavelmente, o medo terem sido sensações básicas, cotidianas e comuns a quem quer que tenha feito oposição à ditadura."

[60] Como já apresentamos no capítulo um, o teatro foi considerado um inimigo do regime militar, assim os artistas sofriam várias perseguições, inclusive de algumas pessoas que iam ao teatro para agredi-los verbalmente. Vale lembrar que existiam cidadãos que pertenciam aos grupos mais conservadores da sociedade que defendiam a moral e os bons costumes.

Ao mesmo tempo em que julga o mérito das duas peças de teatros, o enunciador expõe crítica à censura imposta a elas: "*são de alta qualidade e não podem ser restringidas*". Este enunciado deve ser visto diretamente como resposta aos atos de censura impostos ao teatro que são aqui denunciados[61]. O teatro foi alvo de repressão de ordem moral e esse fato não era abordado pelas notícias do jornal.

Além disso, o enunciador denuncia a censura, antecipa o acontecimento na esfera jornalística e seu enunciado passa a estabelecer relação também com outros enunciados, àqueles "que o antecedem e o sucedem" (BAKHTIN, 2003, p.371). Algum tempo depois a esta publicação, outros enunciados se construíram com a mesma temática, como exemplo, a notícia publicada no dia 19 de março no primeiro caderno com o título "Artistas voltam às ruas em movimento contra a censura", que tratou do protesto realizado no Rio pelos profissionais de teatro (JORNAL DO BRASIL, 1968, p.14) e no dia 30 de março, Yan Michalski (JORNAL DO BRASIL, 1968, p.4) escreveu para o Caderno B sobre o problema da censura e as divergências entre artistas de teatro e censores. (ver anexo H)

Em seguida, constrói outro argumento de modo a fortalecer posição em favor do palavrão no teatro:

"*Além do mais, quem vai ao teatro em geral já está pelo menos ligeiramente informado, por rumôres até, da espécie de espetáculo a que assistirá. Se o palavrão lhe dá mal-estar ou o encandaliza, por que então comprar a entrada?"*

Pelo uso da expressão "*além do mais",* acrescenta seu estranhamento diante daqueles que vão ao teatro mesmo já sabendo da classificação do espetáculo enfatizado pela pergunta formulada posteriormente: "*Se o palavrão lhe dá mal-estar*

---

[61] Mais tarde, no mesmo caderno B, a enunciadora Clarice Lispector voltou a tratar sobre a censura imposta às peças de teatro. No dia 19 de outubro de 1968, em sua coluna intitulada *São Paulo*, integrou ao seu texto a carta de Fernanda Montenegro denunciando a censura. Extraímos este trecho: " Clarice
é com emoção que lhe escrevo pois tudo o que você propõe tem sempre essa explosão dolorosa. É uma angústia terrivelmente feminina, dolorosa, abafada, educada, desesperada e guardada. Ao ler meu nome, escrito por você, recebi um choque não por vaidade mas por comunhão. Ando muito deprimida, o que não é comum. Atualmente em São Paulo se representa de arma no bolso. Polícia nas portas dos teatros. Telefonemas ameaçam o terror para cada um de nós em nossas casas de gente de teatro. É o nosso mundo. [...]
Fernanda".

ou o escandaliza, por que então comprar a entrada?" É importante destacar que há novamente o uso enfático da palavra *então*, que agrega o tom provocativo que faz ao interlocutor. E para finalizar, apresenta o último argumento:

"*E mais ainda: as peças de teatro têm censura de idade, e o mais comum é só permitir a entrada de menores a partir de dezesseis anos, o que é uma garantia. Embora mesmo antes dessa idade os palavrões sejam conhecidos e usados pela maioria da juventude moderna".*

Acrescido "*E mais ainda"*, o enunciador observa que há uma recomendação de classificação etária indicativa para as peças de teatro como para outras produções artísticas. E sugere ainda que elas sejam recomendadas a partir de dezesseis anos, apesar de os palavrões já serem conhecidos e usados por eles. Considerando o uso da palavra *embora*, o enunciador contrapõe o argumento de que os palavrões pertencem também aos hábitos modernos da juventude, o que não deveria suscitar censura.

E se não é uma questão de censura, o teatro não poderia sofrer restrições porque o palavrão pertence à língua portuguesa. O argumento que se constrói demonstra que não havia critérios definidos para a censura, o que de fato podia ser permitido ou proibido.

Chacrinha?!

O enunciado-chave que destacamos, "*Não entendo. Nossa televisão, com exceções, é pobre, além de superlotada de anúncios. Mas Chacrinha foi demais. Simplesmente não entendi o fenômeno. E fiquei triste, decepcionada: eu quereria um povo mais exigente"*, é o ponto da crítica que o enunciador faz em relação à censura que não impedia as manifestações burlescas do programa do Chacrinha que nada acrescentavam para a cultura brasileira. A crítica já se inicia no título: *"Chacrinha?!"* pela marca de pontuação dos sinais de interrogação e exclamação utilizados juntos, que instaura os sentidos de dúvida e ao mesmo tempo perplexidade. Isso porque os responsáveis pela censura liberam um programa

televisivo de banalidades e reprovam as peças de teatro *A Volta ao Lar* e *Dois Perdidos numa Noite Suja,* o que reforça novamente a falta de critérios em relação a ação da censura.

Então, na posição de crítico, o enunciador em primeira pessoa do singular *eu* passa a descrever seu primeiro contato e as impressões que delas extrai. A construção estilístico-composicional ocorre por meio de respostas sempre dadas a enunciados anteriores e por perguntas criadas pelo enunciador:

"*De tanto falarem em Chacrinha, liguei a televisão para seu programa que pareceu durar mais de uma hora."*

O enunciado "*liguei a televisão para seu programa que pareceu durar mais de uma hora"* se constrói como resposta a outro enunciado anterior: "*De tanto falarem em chacrinha* [...]", este diz respeito aos comentários de outros sujeitos (daqueles que assistem ao programa). A avaliação inicia-se nesse momento, quando o enunciador trata da duração do programa: "*pareceu-me durar mais que uma hora"*, o que pelo verbo "*pareceu-me"* deixa implícito de que para ele o programa dava a impressão de prolongar mais, indicando tédio e reprovação. E acrescenta:

"*E fiquei pasma. Dizem-me que êsse programa é atualmente o mais popular. Mas como?"*

A perplexidade do enunciador em: "*fiquei pasma"* é a resposta para o outro enunciado pertencente a conversas do cotidiano: "*Dizem-me que êsse programa é atualmente o mais popular"* porque envolve a apreciação do enunciador diante daquilo que viu e diante do que *dizem* de modo a não considerar verdadeira a informação sobre ser esse o programa o mais popular. "*Mas como?* (como pode ser popular?). A pergunta formulada pelo enunciador é um ponto importante por expressar sua posição valorativa em relação ao programa e ao próprio Chacrinha. Vejamos:

"[...] *O homem tem qualquer coisa de doido, e estou usando a palavra* ***doido*** *no seu verdadeiro sentido.* [...]"

A palavra *doido* não é apenas utilizada no sentido literal, mas indica a posição axiológica do enunciador diante de sua relação com o mundo, da relação com o programa que é considerado um fenômeno de audiência pelos outros sujeitos, isto porque "um observador não tem posição *fora* do mundo observado, e sua observação integra como componente o objeto observado"(BAKHTIN, 2003, p.332, grifo do autor). Assim, é importante notar que a expressão **doido** está colocada em destaque para dar ênfase à posição tomada pelo enunciador. Depois:

"*O auditório também cheio. É um programa de* ***calouros****, pelo menos o que eu vi. Ocupa a chamada* ***hora nobre*** *na televisão. O homem se veste com roupas loucas, o calouro apresenta o seu número e, se não agrada, a buzina do Chacrinha funciona, despedindo-o. Além do mais, Chacrinha tem algo de sádico: sente-se o prazer que tem em usar a buzina. E suas gracinhas se repetem a todo instante – falta-lhe imaginação ou êle é obcecado.*"

A expressão "***calouros****"* também está em destaque bem como o termo "***hora nobre****"*, porque a perplexidade do enunciador se constrói a partir de outros detalhes do programa e que serão avaliados posteriormente. Quanto à outra expressão - *hora nobre* – o destaque imprime um sentido implícito, o de que o programa não se qualifica para tal horário, pois desde o início de sua avaliação e das outras que sucedem, a qualidade é colocada em dúvida. E continua:

"*E os calouros? Como é deprimente. São de tôdas as idades. E em tôdas as idades vê-se a ânsia de aparecer, de se mostrar, de se tornar famoso, mesmo à custa do ridículo ou da humilhação.* [...]"

O estilo de lançar uma pergunta: "*E os calouros?"* permite apresentar seus pontos de vista e mostrar o aspecto deprimente que os envolve: "*de tôdas as* idades" e sem exceção, "*vê-se a ânsia de aparecer, de se mostrar e de se tornar famoso mesmo à custa do ridículo ou da humilhação".* O desejo da visibilidade, de ser notado e de se tornar célebre faz com que cada um deles exponha-se à zombaria e à submissão, não correspondendo a nenhum ato distinto, isto é nobre como o horário em que o programa passa: "***hora nobre***". E continua:

"Vêm velhos até de setenta anos. Com exceções, os calouros, que são de origem humilde, têm ar de subnutridos. E o auditório aplaude.[...]"

Os calouros de "*origem humilde"* têm aspecto "*de subnutridos"*, aqui expõe o problema da falta de alimentação do povo que também tem "*ânsia de aparecer, de se mostrar, de se tornar famoso*" pela televisão, mas o que é pior: "o auditório aplaude", aclama não o calouro, mas o que é "*ridículo*". Estes enunciados, por estabelecerem inter-relação com aqueles enunciados que dizem respeito à popularidade do programa, revelam que o popular tem ligação com os valores de sadismo e de humilhação[62]. E diante disso, levanta muitas outras questões:

"*Há prêmios em dinheiro para os que acertarem através de cartas o número de buzinadas que Chacrinha dará; pelo menos foi assim no programa que vi. Será pela possibilidade da sorte de ganhar dinheiro, como em loteria, que o programa tem tal popularidade? Ou será por pobreza de espírito de nosso povo? Ou será que os telespectadores têm em si um pouco de sadismo que se compraz no sadismo de Chacrinha?"*

O estilo questionador impõe as incertezas diante da popularidade que dizem que esse programa tem. Se o programa do Chacrinha é considerado como *fenômeno*, as questões visam demonstrar os sentidos diversos atribuídos àquilo que é extraordinário para os calouros que têm *"pobreza de espírito"*(os outros) não o é para o enunciador que se opõe a essa opinião. Também não se identifica com os pontos de vista dos telespectadores (os outros) que são tão sádicos como Chacrinha[63]. Seu texto integra outros pontos de vista que circulam na esfera do

---

[62] A crítica que faz ao programa é também um modo de expor as mazelas do país, uma acentuada desigualdade social que já se acentuava nesse momento, resultado do desenvolvimento capitalista implementado pelas reformas do regime militar e de usar a nossa miséria e nossos miseráveis como entretenimento. Ao mesmo tempo faz crítica ao programa como espetáculo que de acordo com Sodré e Paiva (2002, p.16), ao estudarem a estética do grotesco, consideram o programa do Chacrinha como uma "exibição irrisória de pequenas aberrações humanas e de gente do povo seduzida por prêmios banais e pequenos instantes de visibilidade pública".

[63] É importante acrescentar que na visão de Sodré e Paiva (2002, p.115), o auditório recria, de forma espontânea, as festas e os espetáculos públicos, isto é, assume parte da tensão presente vividas pelas classes economicamente subalternas no espaço urbano e, ao mesmo tempo, manipula os conteúdos 'popularescos' de modo a atender a competição comercial e publicitária pelo mercado da audiência.

diálogo do cotidiano e passa a reelaborá-los em forma de crítica que publica no jornal para denunciar a exploração humana como entretenimento.

Com a leitura desta coluna, é possível dizer que as temáticas têm como ponto em comum a questão da mediocridade, que permeia os sentimentos e as ações do homem, como a censura que, num ato medíocre, julga as produções de teatro pelo uso dos palavrões quando estes se constituem registros da fala natural das personagens da peça e, ao mesmo tempo, permite manifestações grotescas do programa do Chacrinha. Essas manifestações acabam expondo a exploração cruel das diferenças humanas, a miséria e a falta de solidariedade com o único intuito de conseguir audiência.

Clarice Lispector

Carta ao Ministro da Educação

Em primeiro lugar queríamos saber se as verbas destinadas para a Educação são distribuídas pelo senhor. Se não, esta carta deveria se dirigir ao Presidente da República. A êste não me dirijo por uma espécie de pudor, enquanto sinto-me com mais direito de falar com o Ministro da Educação por já ter sido estudante.

O senhor há de estranhar que uma simples escritora escreva sôbre um assunto tão complexo como o de verbas para educação — o que no caso significa abrir vagas para os excedentes. Mas o problema é tão grave e por vêzes patético que mesmo a mim, não tendo ainda filhos em idade universitária, me toca.

Na verdade eu não tinha direito à vaga.

Não estou de modo algum entrando em seara alheia. Esta seara é de todos nós. E estou falando em nome de tantos que, simbòlicamente, é como se o senhor chegasse à janela de seu gabinete de trabalho e visse embaixo uma multidão de rapazes e môças esperando seu veredictum.

Ser estudante é algo muito sério. É quando os ideais se formam, é quando mais se pensa num meio de ajudar o Brasil. Senhor Ministro ou Presidente da República, impedir que jovens entrem em universidades é um crime. Perdoe a violência da palavra. Mas é a palavra certa.

O MEC, visando evitar o problema do grande número de candidatos para poucas vagas, resolveu fazer constar nos editais de vestibular que os concursos seriam classificatórios, considerando aprovados apenas os primeiros colocados dentro do número de vagas existentes. Esta medida impede qualquer ação judicial por parte dos que não são aproveitados, não impedindo no entando que os alunos tenham o impulso de ir às ruas para reivindicar as vagas que lhes são negadas.

Senhor Ministro ou senhor Presidente: "excedentes" num país que ainda está em construção?! e que precisa com urgência de homens e mulheres que o construam? Só deixar entrar nas Faculdades os que tirarem melhores notas é fugir completamente ao problema. O senhor já foi estudante e sabe que nem sempre os alunos que tiram as melhores notas terminam sendo os melhores profissionais, os mais capacitados para resolverem na vida real os grandes problemas que existem. E nem sempre quem tira as melhores notas e ocupa uma vaga tem pleno direito a ela. Eu mesma fui universitária e no vestibular classificaram-me entre os primeiros candidatos. No entanto, por motivos que aqui não importam, nem sequer segui a profissão.

Se a verba para universidades é curta, obrigando a diminuir o número de vagas, por que não submetem os estudantes, alguns meses antes do vestibular, a exames psicotécnicos, a testes vocacionais? Isso não só serviria de eliminatória para as faculdades, como ajudaria aos estudantes que estivessem em caminho errado de vocação. Esta idéia partiu de uma estudante.

Se o senhor soubesse do sacrifício que na maioria das vêzes a família inteira faz para que um rapaz realize o seu sonho, o de estudar. Se soubesse da profunda e muitas vêzes irreparável desilusão quando entra a palavra "excedente". Falei com uma jovem que foi excedente, perguntei-lhe como se sentira. Respondeu que de repente se sentira desorientada e vazia, enquanto ao seu lado rapazes e môças, ao se saberem excedentes, ali mesmo começaram a chorar. E nem poderiam sair à rua para uma passeata de protesto porque sabem que a polícia poderia espancá-los.

O senhor sabe o preço dos livros para pré-vestibulares? São caríssimos, comprados à custa de grandes dificuldades, pagos em prestações. Para no fim terem sido inúteis?

Que estas páginas simbolizem uma passeata de protesto de rapazes e môças.

4.3 Coluna *Clarice Lispector*, publicada em 17 de fevereiro de 1968.[64]

Carta ao Ministro da Educação

O título do texto prenuncia a forma do gênero discursivo escolhido pelo enunciador. Ao enunciar "Carta ao Ministro da Educação" estabelece com os interlocutores a forma como pretende enunciar o tema, que se dará por meio de uma carta aberta. A escolha por esse gênero discursivo se dá pela intenção do enunciador em querer se manifestar publicamente contra a decisão do Ministério da Educação e Cultura (MEC). Sua intencionalidade está marcada no enunciado-chave: "*Que estas páginas simbolizem uma passeata de protesto de rapazes e môças".* Para atender a esse objetivo, endereça a carta[65] a um interlocutor determinado, o próprio Ministro da Educação e Cultura Tarso Dutra. Logo no primeiro parágrafo desta, tem-se a confirmação de que é ele, e não outro, o destinatário. Vejamos:

"Em primeiro lugar queríamos saber se as verbas destinadas para a Educação são distribuídas pelo senhor. Se não, esta carta deveria se dirigir ao Presidente da República. A este não me dirijo por uma espécie de pudor, enquanto sinto-me com mais direito de falar com o Ministro da Educação por já ter sido estudante"

No enunciado acima, reforça-se o destinatário como sendo o ministro por dois motivos: 1) aquele a quem se deve dirigir quando o assunto tratado é sobre "*as verbas destinadas para a educação*"; 2) pela justificativa de o enunciador "*já ter sido estudante",* autorizando-o a se dirigir primeiramente ao Ministro. Vale destacar que

---

[64] Ver texto publicado à página 2 do Caderno B no anexo I

[65] Segundo Bakhtin (2003, p.282), "a vontade discursiva do falante se realiza antes de tudo na *escolha de um certo gênero de discurso*. Essa escolha é determinada pela especificidade de um dado campo da comunicação discursiva, por considerações semântico-objetais (temáticas), pela situação concreta da comunicação discursiva, pela composição pessoal dos seus participantes, etc." (grifos do autor). Considerando a temática abordada que envolve a questão das verbas para educação e que o destinatário é o Ministro da Educação e Cultura, autoridade legítima que responde por essa área, a escolha da carta é a forma encontrada pelo enunciador para encaminhar um protesto. É importante ressaltar que na esfera jornalística, a carta aberta é a forma relativamente estável e típica de construção elaborada quando há a necessidade de se dirigir publicamente a alguém pela coluna de um jornal. Brait (2005, p.89) acrescenta que "cada esfera conhece gêneros apropriados a suas especificidades".

ele é o representante oficial do Ministério e, por esta função, está incumbido de responder pelos assuntos que dizem respeito à educação. Esta escolha não poderia ter sido diferente porque, de acordo com Bakhtin (2003, p.301), o aspecto e a concepção do destinatário são determinados pela esfera "da atividade humana e da vida a que tal enunciado se refere" e o enunciador, ao colocar-se na posição daquele que já fora estudante, toma a si mesmo como autoridade legítima para se dirigir ao ministro e não ao presidente.

Além de se colocar na posição do "eu" particular, o de "ter sido um estudante", o enunciador também fala em nome de outros enunciadores potenciais que representa. Na carta, "eu" (que já fora estudante no passado) passa a ser "nós" (estudantes). Como podemos observar em: *"queríamos saber se as verbas destinadas para a Educação são distribuídas pelo senhor",* o "nós" (pronome pessoal da primeira pessoa do plural) resulta da relação do "eu" (enunciador, sujeito particular e social) e do outro (vários sujeitos de enunciações implícitas). O "eu" é o sujeito que ao perceber o que se passa no cotidiano como acontecimento concreto, coloca-se no lugar do outro, dos estudantes, assumindo para si o que é assunto de todos nós (o eu, que já fora estudante, e os outros, estudantes), partindo, assim, dessa posição, sente-se no direito de escrever a carta para tratar das "*verbas destinadas para a Educação"*. Entretanto, é importante destacar que o diálogo se constrói não por um sujeito que se funde ao outro como um ser uno, mas na fronteira entre o eu e outro. O "nós" representa, aqui, o encontro dessas idéias como resposta ao acontecimento.

Toda expressão do enunciador articulada e dirigida ao destinatário se constrói numa tomada de posição em favor do outro (os estudantes). Os pontos de vista do eu não são isolados, eles se constroem a partir do fato que é comum a todos os interlocutores e representam a avaliação que faz deste. Neste trecho:

"o senhor há de estranhar que uma simples escritora escreva sobre um assunto tão complexo como o de verbas para educação – o que no caso significa abrir vagas para os excedentes. Mas o problema é tão grave e por vêzes patético que mesmo a mim, não tendo ainda filhos em idade universitária, me toca"

O "eu", que ora se instituiu como aquele que fora estudante e agora também como "*simples escritora*" e como cidadã (que não tem filhos pré-universitários, o que

a isenta de interesses particulares e ainda reforça o sujeito coletivo nela instaurado pela linguagem) inicia uma exposição avaliativa sobre a questão das "*verbas para a educação"*. Seus pontos de vista são elaborados e reelaborados a partir do acontecimento e se constroem como resposta a este. A idéia de que "*o problema é tão grave e por vezes patético*" marca a posição do enunciador sobre a escassez de vagas para os estudantes e o comove porque não há vagas para todos.

O ponto exato que se propõe discutir é o problema dos excedentes, que é grave e patético. Grave porque não há vagas para os estudantes; patético, porque é tão somente uma questão de verbas, isto é, designar uma quantia de dinheiro para a educação.

A expressão *excedentes* está carregada de valor, pois estabelece relação dialógica com o enunciador, com a realidade imediata (situação extraverbal) e com outros enunciados e passa a revelar tanto os sentidos criados por ele como aqueles que lhe foram dados. Os pontos de vista do enunciador se confrontam com outros pontos de vista diferentes:

"*O MEC, visando evitar o problema do grande número de candidatos para poucas vagas, resolveu fazer constar nos editais de vestibular que os concursos seriam classificatórios, considerando aprovados os primeiros colocados dentro do número de vagas existentes* [...]"

As informações apresentadas remetem a um contexto extraverbal que retomamos no curso desta exposição porque integram o tema e a construção composicional[66]. O período que antecede a escritura da carta foi marcado pelo movimento dos estudantes em busca da reforma universitária. Desde o início do ano de 1967, o tema referente à educação esteve em pauta. O *Jornal do Brasil*, por várias vezes, noticiou acontecimentos envolvendo os jovens estudantes e a difícil tarefa de conseguir vaga no ensino superior.

O *JB*, no dia 5 de março desse mesmo ano, lançara o caderno especial sobre Educação no Brasil que trazia, em suas seis páginas, informações referentes à

[66] O contexto extraverbal compreende o horizonte espacial comum entre os interlocutores, o conhecimento e a compreensão comum da situação por eles compartilhada e a avaliação comum dessa situação. (BAKHTIN; VOLOSHINOV, s/d)

expansão do ensino ginasial e médio e a necessidade de investimento maciço. Tratava também da falta de planejamento em relação às universidades.

Depois, no dia 7 de março, o editorial *Coisas da Política,* à página 6 do jornal, discutiu sobre o ensino e a crise educacional. As notícias da página 11 (anexo C) informavam que diante do encarecimento do custo de vida, que assolava o país, as famílias de classe média estavam transferindo seus filhos para o ensino público. Na busca de solucionar o problema, foi criado o terceiro turno para o nível primário e em outros estados chegaram a ter até cinco. Esses turnos existiam na tentativa de acomodar os 50.000 excedentes. No ensino superior, o número era bem mais reduzido, algumas centenas, mas isso não impedia que os universitários promovessem movimentos de protesto pelas ruas do Rio e de outras cidades brasileiras, como as de Minas Gerais de modo a reivindicar as vagas a que tinham direito.

É importante lembrar que, durante a década de 60, os universitários participavam ativamente das questões educacionais e dos acontecimentos da vida nacional e lutavam por seus direitos e por reformas que trouxessem melhorias para a educação.

Ao longo dos anos de 1967 e 1968, a crise na educação e a questão da falta de vagas ganharam as páginas do jornal, incluindo as do Caderno B, o que vem a demonstrar que o texto de Clarice Lispector dialoga com estas comunicações da imprensa.

Em leitura às edições do *Jornal do Brasil*, pudemos identificar que a expressão *excedentes* era comumente usada para representar, à época, os estudantes do ensino primário e do superior, que apesar de terem o direito de estudar, tinham dificuldades em encontrar vagas na rede oficial.

Vale ressaltar também que naquele tempo os estudantes, que não se classificavam dentro do número de vagas existentes, embora aprovados, eram considerados excedentes, assim exigiam das autoridades a expansão das vagas. Como as exigências não eram atendidas, promoviam manifestações nas ruas e em frente às faculdades. Os excedentes organizavam-se em comissões a fim de que fossem realizadas assembléias para decidir a pauta de reivindicações. No final expediam nota com esclarecimentos à opinião pública noticiadas no jornal.

Todos os protestos estavam relacionados à Ordem oficial do MEC que fez "*constar nos editais de vestibular que os concursos seriam classificatórios,*

considerando aprovados apenas os primeiros colocados dentro do número de vagas existentes". Estes enunciados pertencentes à esfera da educação são incorporados no interior da carta pelo enunciador e passam a estabelecer relação com seus enunciados particulares. Podemos perceber que os pontos de vista do enunciador, apresentados em seqüência, são respostas a esses enunciados antecedentes e com os quais polemiza:

"*Esta medida impede qualquer ação judicial por parte dos que não são aproveitados, não impedindo no entanto que os alunos tenham o impulso de ir às ruas para reivindicar as vagas que lhes são negadas*".

O enunciador mantém uma posição adversa ao enunciado precedente articulada pela palavra "*no entanto".* A idéia, que aqui se expressa, reforça que a decisão do MEC não soluciona o problema de vagas e não impede que os movimentos de protestos continuem, isto é, que os estudantes saiam "às *ruas para reivindicar as vagas que lhes são negadas"*[67] . A própria idéia, dita anteriormente, de que a questão de vagas para os excedentes é um problema grave, surge como resposta à medida imposta pelo MEC. Na correlação estabelecida entre os outros enunciados, a atitude responsiva do enunciador revela-se em tom de divergência em relação à medida e com o intuito de debater o tema, assim escolhe a expressão *excedentes* a fim de confrontar o destinatário abertamente:

"*Senhor Ministro ou senhor Presidente: 'excedentes' num país que ainda está em construção?! e que precisa com urgência de homens e mulheres que o construam?"*

Pelo uso do vocativo, interpela o Ministro ou o Presidente (pela própria integração de responsabilidades) a respeito dos excedentes. O primeiro

[67] Tanto é fato de que essas manifestações continuaram acontecendo nos meses seguintes. O ano de 1968 foi marcado por muitos protestos e muita violência. O editorial do dia 1º de abril desse ano (ver anexo J), intitulado *Do protesto à desordem*, traz à tona os conflitos pelos quais passava o país. Em crítica contundente sobre a educação brasileira expõe as deficiências do sistema educacional do país. Este texto foi escrito após a morte do estudante Edson Luís em 29 de março. Interessante observar que "o enunciado não está ligado apenas aos elos precedentes mas também ao subseqüentes da comunicação discursiva",Bakhtin (2003, p.301). Sendo assim, compreendemos que a visão do enunciador se coloca como análise dos acontecimentos anteriores e daqueles atuais dos quais foram considerados no momento da escritura da carta.

questionamento: " '*excedentes' num país que ainda está em construção?!",* além de pedir explicações para o fato, expõe, em tom exclamativo, a surpresa com que o enunciador toma o fato para si. A expressividade do enunciado, marcada pelo uso dos dois sinais juntos de interrogração e exclamação (?!) que tanto questiona como exclama, bem como o uso de excedentes entre aspas, manifesta um sentido de contradição em relação à situação concreta, a de que: o "*país está em construção"*, e frente a isso não há porque considerar excedentes se o Brasil precisa de "*homens e mulheres que o construam".*

Os questionamentos formulados pelo enunciador põem em evidência a contradição de considerar os estudantes como excedentes, visto que os discursos que circulavam na esfera política enfocavam a necessidade de o país retomar o desenvolvimento econômico e incentivar a produção de profissionais mais qualificados[68]. A medida instituída pelo MEC indicaria, então, a contradição entre o discurso da política econômica e o da política educacional manifestada pelo enunciador na construção dos enunciados que organiza.

Ainda defendendo a idéia inicial de que o problema sobre as "*vagas para os excedentes"* é "*tão grave"*, reforça que:

"Só deixar entrar nas Faculdades os que tirarem melhores notas é fugir completamente ao problema."

Pelo sistema classificatório instituído, as notas determinavam a escala gradual dos resultados do concurso vestibular e os candidatos cuja classificação excedesse o número de vagas estimado não tinham direito de estudar. Se pensarmos que todos os excedentes tinham sido classificados, então, eles estavam habilitados e se qualificavam para o ensino superior e o único empecilho se dava em relação ao número insuficiente de vagas que não atendia a demanda de inscritos, o que nos remete à proposição do enunciador de que o assunto sobre "*verbas para educação significa o abrir vagas para os excedentes".*

O MEC, ao publicar que seriam "*aprovados os primeiros colocados dentro do número de vagas existentes*" não estaria, na visão do enunciador, resolvendo o

[68] Esta informação foi extraída do Caderno Especial sobre o tema: Educação no Brasil que circulou no domingo do dia 5 de março de 1967.

problema, significava apenas "*fugir completamente"* dele*.* E para sustentar esta idéia, tece o seguinte plano argumentativo:

"*O senhor já foi estudante e sabe que nem sempre os alunos que tiram as melhores notas terminam sendo os melhores profissionais, os mais capacitados para resolverem na vida real os grandes problemas que existem. E nem sempre quem tira as melhores notas e ocupa uma vaga tem pleno direito a ela."*

Pelo recurso da conjunção *nem,* argumenta que não existe relação direta entre melhores notas e melhores profissionais: "*nem sempre os alunos que tiram as melhores notas terminam sendo os melhores profissionais"*. No plano da materialidade lingüística, a conjunção escolhida na construção composicional do enunciado separa uma idéia da outra. A mesma idéia de exclusão é acrescentada a: *"nem sempre quem tira as melhores notas e ocupa uma vaga tem pleno direito a ela".* Assim enuncia que a escolha pelas melhores notas pode não ser, por fim, a melhor solução para o problema. Além desse recurso, faz uso de um exemplo pessoal como efeito de sentido a mais na formulação dos argumentos:

"Eu mesma fui universitária e no vestibular classificaram-me entre os primeiros candidatos. No entanto, por motivos que aqui não importam, nem sequer segui a profissão. Na verdade eu não tinha direito à vaga".

O enunciador, posicionado como eu, autoriza-se como modelo para confirmar que o verdadeiro direito à vaga não se relaciona àqueles cuja classificação está *entre os primeiros colocados*, isto é, entre os candidatos que obtiveram as melhores notas, pois, assim como ele, podem não seguir a profissão, ou nem se tornarem bons profissionais ou até capacitados a solucionarem problemas da vida real. O que é trazido aqui como experiência do enunciador ,enquanto pessoa, não está isolado do acontecimento (contexto extraverbal da realidade), porque sua experiência se correlaciona a outros enunciados antecedentes e a eles responde. A experiência pessoal relatada indica sua posição de discordância em relação aos demais enunciados que demonstram a posição dada pelo MEC sobre o direito à vaga. Segundo Bakhtin (2003, p.297), "é impossível alguém definir sua posição sem correlacioná-la com outras posições".

É, então, nessa correlação, que o enunciador dá continuidade a seus argumentos. Vejamos o trecho:

"*Não estou de modo algum entrando em seara alheia. Esta seara é de todos nós. E estou falando em nome de tantos que, simbolicamente, é como se o senhor chegasse à janela de seu gabinete de trabalho e visse embaixo uma multidão de rapazes e môças esperando seu veredictum."*

O enunciador, ao se colocar novamente na posição "nós" (eu e outros), demonstra sua atitude em favor dos estudantes excedentes e confirma que não está entrando em seara alheia, ao contrário, pois considera que "*esta seara é de todos nós",* incluindo os leitores destinatários do presente e do futuro. E quando reforça que está "*falando em nome de tantos"* de uma multidão de rapazes e moças, evidencia a intencionalidade de ampliar seus discursos para além das fronteiras da esfera pessoal, incluindo aí a esfera coletiva. Isso ocorre porque até aquele momento, o Ministro da Educação, Tarso Dutra, não havia dado nenhuma resposta aos estudantes. O *Jornal do Brasil* noticiava sobre as manifestações dos estudantes que aguardavam a decisão do ministro para dar uma solução ao problema.

O veredicto não era aguardado só pelos estudantes, mas inclusive pelo enunciador que escreve a carta com o intuito de cobrar-lhe resposta em nome de todos eles, em alusão àqueles que saíram às ruas para reivindicar vagas e que aqui estão simbolizados pela "*multidão de rapazes e môças"* que aguardam uma resposta do ministro.

Mantendo posição contrária à do MEC, o enunciador expõe claramente sua opinião sobre o fato, de modo a criticar arduamente a posição adotada pelo ministério. Neste trecho:

"*Ser estudante é algo muito sério*. *É quando os ideais se formam, é quando mais se pensa num meio de ajudar o Brasil. Senhor Ministro ou Presidente da República, impedir que jovens entrem em universidades é um crime. Perdoe a violência da palavra. Mas é a palavra certa."*

A crítica do enunciador refere-se à posição do MEC de ter instituído o sistema classificatório na tentativa de "*evitar o problema do grande número de candidatos*

para poucas vagas", pois considera o estudante um ser digno de consideração, além do que, ser estudante marca o período de sua formação, da formação de seu caráter e de sua mentalidade, bem como o momento que *"mais se pensa num meio de ajudar o Brasil"*[69], pois o país crescia e precisava de pessoas qualificadas. Se esse é o período em que *"os ideais se formam"*, então, o ato que impede o estudante de estudar, é *"crime"*. A escolha das palavras *crime* e *violência* não se dá aleatoriamente, mas pela própria assimilação do enunciador diante das situações cotidianas, como diria Bakhtin (2003, p. 294), como "ecos de outros enunciados". As manifestações estudantis ocorridas eram vistas por muitos como um movimento anarquista[70], além de serem reprimidas pelas autoridades governamentais já que a censura já havia sido instaurada pelo regime militar desde o golpe de 1964.

Na compreensão do enunciador, a decisão do MEC é vista como um ato de violação dos direitos dos estudantes por impedir que "*jovens entrem em universidades"* e por isso considera um crime. Este julgamento se constrói na relação com a situação dada, isto é, na interpretação que o enunciador (com sua experiência de já ter sido estudante, bem como na posição de cidadão que toma partido das questões que envolvem toda a sociedade) faz com outros enunciados. O confronto entre os enunciados dos outros e os seus próprios estabelece uma relação dialógica de discordância.

Como observador, integra, no interior de seu enunciado, outros enunciados pertencentes à réplica do diálogo cotidiano, que estão presentes no trecho que segue:

"*Se a verba para universidades é curta, obrigando a diminuir o número de vagas, por que não submeterem os estudantes, alguns meses antes do vestibular, a exames psicotécnicos, a testes vocacionais? Isso não só serviria para as faculdades, como ajudaria aos estudantes que estivessem em caminho errado de vocação. Esta idéia partiu de uma estudante"*

---

[69] Nesse período marcado pelo regime militar, as Forças Armadas estavam implementando as reformas para o desenvolvimento do capitalismo no país (BARROS,1999). O Rio de Janeiro vivia o *boom* do crescimento urbano com construções de prédios comerciais e residenciais. O jornal trazia diariamente a publicidade de grandes empresas do ramo de equipamentos, da engenharia, da construção e da arquitetura bem como as imagens dessas construções.

[70] Esta informação foi extraída da Nota expedida pelos excedentes em 7 de março de 1967 (ver Anexo C) e publicada no dia seguinte no *JB*, à página 11 do primeiro caderno.

A idéia de sugerir exames psicotécnicos, testes vocacionais antes do concurso do vestibular é a resposta sugerida por uma estudante para o problema das vagas. O diálogo cotidiano se incorpora à carta e ganha sentido renovado porque os pontos de vista do eu e do outro estão posicionados num plano único e singular de visão em relação ao tema: de que o sistema classificatório instituído não é a solução mais adequada. O eu e o outro ficam num mesmo plano de visão quando, segundo Bakhtin (2003, p.54), "*eu me coloco sob norma comum com os outros (na moral, no direito) ou sob uma lei cognitiva comum (fisiológica, psicológica, social, etc.)*. Neste caso, o enunciador também considera justa a escolha pelo critério de vocação e por este posicionamento pensa e vê como o outro. E se o destinatário (ministro) estivesse no mesmo plano de visão do enunciador e dos estudantes poderia posicionar-se de outra forma, daí o enunciado estar orientado desta maneira:

"*Se o senhor soubesse do sacrifício que na maioria das vezes a família inteira faz para que um rapaz realize seu sonho, o de estudar. Se soubesse da profunda e muitas vezes irreparável desilusão quando entra a palavra 'excedente'.* [...]

Com o uso do pretérito imperfeito do subjuntivo "*se soubesse"*, há o desejo de transferir o destinatário, no caso o Ministro, para o plano comum do eu (enunciador que já foi estudante) e do outro (estudantes excedentes) para que pudesse pensar como eles e compreender o acontecimento sob outra perspectiva. Além desse recurso, o enunciador incorpora o enunciado de uma jovem estudante como forma de confrontar outros pontos de vista: "[...] *Falei com uma jovem que foi excedente, perguntei-lhe como se sentira. Respondeu que de repente se sentira desorientada e vazia, enquanto ao seu lado rapazes e môças, ao se saberem excedentes, ali mesmo começaram a chorar.* [...]"

O enunciador também denuncia a repressão imposta às manifestações dos estudantes:

"[...] *E nem poderiam sair à rua para uma passeata de protesto porque sabem que a polícia poderia espancá-los"*

Nessa época, todo o movimento de protesto era violentamente reprimido, não havia liberdade de expressão, apesar de o governo afirmar que se vivia numa democracia[71].

Por último, volta a formular perguntas para também expor os problemas da crise econômica e social vivenciada naquele momento: "*O senhor sabe o preço dos livros para pré-vestibulares? São caríssimos, comprados à custa de grandes dificuldades, pagos em prestações. Para no fim terem sido inúteis?"*

É importante acrescentar que a carta traz em seu interior o excedente de visão do enunciador. Ele constrói seus pontos de vista a partir do lugar em que está posicionado o que permite completar os pontos de vista do outro.

A escolha do gênero carta possibilitou ao enunciador, na qualidade de cidadão participante ativo dos acontecimentos, apresentar seu protesto publicamente.

[71] No dia 16 de outubro de 1967, o *Jornal do Brasil* publica, em sua primeira página, a notícia com a seguinte manchete: "Presidente diz que o País vive em plena democracia e é necessário consolidá-la."

Clarice Lispector

MÊDO DA LIBERTAÇÃO

Se eu me demorar demais olhando Paysage aux Oiseaux Jaunes (Paisagem com Pássaros Amarelos, *de Klee*), *nunca mais poderei voltar atrás. Coragem e covardia são um jôgo que se joga a cada instante. Assusta a visão talvez irremediável e que talvez seja a da liberdade. O hábito que temos de olhar através das grades da prisão, o confôrto que traz segurar com as duas mãos as barras frias de ferro. A covardia nos mata. Pois há aquêles para os quais a prisão é a segurança, as barras um apoio para as mãos. Então reconheço que conheço poucos homens livres. Olho de nôvo a* paisagem *e de nôvo reconheço que covardia e liberdade estiveram em jôgo. A burguesia total cai ao se olhar* Paysage aux Oiseaux Jaunes. *Minha coragem, inteiramente possível, me amedronta. Começo até a pensar que entre os loucos há os que não são loucos. E que a possibilidade, a que é verdadeiramente, não é para ser explicada a um burguês quadrado. E à medida que a pessoa quiser explicar se enreda em palavras, poderá perder a coragem, estará perdendo a liberdade.* Les Oiseaux Jaunes *não pede sequer que se o entenda: êsse grau é ainda mais liberdade: não ter mêdo de não ser compreendido. Olhando a extrema beleza dos pássaros amarelos calculo o que seria se eu perdesse totalmente o mêdo. O confôrto da prisão burguesa tantas vêzes me bate no rosto. E, antes de aprender a ser livre, tudo eu agüentava — só para não ser livre.*

Esbôço do sonho do líder

O sono do líder é agitado. A mulher sacode-o até acordá-lo do pesadelo. Estremunhado, êle se levanta, bebe um pouco de água, vai ao banheiro onde se vê diante do espelho. O que vê êle? Um homem de meia-idade. Êle alisa os cabelos das têmporas, volta a deitar-se. Adormece e a agitação do mesmo sonho recomeça. "Não, não!", debate-se com a garganta sêca.

É que o líder se assusta enquanto dorme. O povo ameaça o líder? Não, pois se foi o povo que o elegeu como líder do povo. O povo ameaça o líder? Não, pois escolheu-o no meio de lutas quase sangrentas. O povo ameaça o líder? Não, porque o líder cuida do povo. Cuida do povo?

Sim, o povo ameaça o líder do povo. O líder revolve-se na cama. De noite êle tem mêdo. Mesmo que seja um pesadelo sem história. De noite vê caras quietas, uma atrás da outra. E nenhuma expressão nas caras. É só êste o pesadelo, apenas isso. Mas cada noite, mal adormece, mais caras quietas vão-se reunindo às outras, como na fotografia em branco e prêto de uma multidão em silêncio. Por quem é êste silêncio? Pelo líder. É uma sucessão de caras iguais como numa repetição monótona de um rosto só. Parece uma terrível fotomontagem onde a inexpressão das caras dá-lhe mêdo. Nesse painel monstruoso, caras sem expressão. Mas o líder se cobre de suores porque os milhares de olhos vazios não pestanejavam. Êles o haviam escolhido. E antes que êles enfim se aproximassem definitivamente, êle gritou: sim, eu menti!

4.4 **Coluna Clarice Lispector**, publicada em 31 de maio de 1969.[72]

Medo da libertação

Este texto é escrito no período em que a imprensa estava sob rígida censura, após ter sido decretado o AI-5.[73] Sem liberdade de expressão, muito do que deveria ser publicado e dito, tornara-se proibido. Os jornalistas e colaboradores dos jornais precisavam escolher o modo de expressar seus pontos de vista sem que fossem considerados subversivos, caso contrário, eram perseguidos e presos. Assim era comum o uso de metáforas e de outros recursos para fugir ao corte dos censores[74]. Na verdade, a liberdade foi cerceada a todos os cidadãos e, sob pena de punição, nenhuma crítica contra o governo podia ser dita ou escrita publicamente. O Ato representou o fechamento do governo às oposições o que implicou a perda da liberdade, o endurecimento da censura, a exacerbação da violência repressiva contra grupos oposicionistas.

---

[72] Ver texto publicado à página 2 do Caderno B no anexo K

[73] É preciso lembrar que nessa época o Ato Institucional n.º5 já havia sido instituído pelo Presidente Costa e Silva e por todos os Ministros de Estado, mais exatamente no dia 13 de dezembro de 1968, juntamente com o Ato Complementar n.º38 que decretou o recesso do Congresso Nacional, sem prazo determinado. Com o AI-5, houve a suspensão de muitos direitos, como o direito de votar e os direitos políticos, proibidas as atividades e as manifestações sobre assuntos de natureza política. A aplicação de medidas de segurança foi autorizada: liberdade vigiada, proibição de freqüentar determinados lugares, domicílio determinado. Além de que autorizava o Presidente da República a baixar Atos Complementares. Segundo Gaspari (2002, p.340-341), o artigo 10, que suspendia a garantia de *Habeas corpus* nos casos de crimes políticos contra a segurança nacional, era a pior das marcas ditatoriais do AI-5, porque "haveria de ferir toda uma geração de brasileiros [...]". Passados três dias da edição do Ato, "estabeleceu-se que os encarregados de inquéritos políticos podiam prender quaisquer cidadãos por sessenta dias, dez dos quais em regime de incomunicabilidade. Em termos práticos, esses prazos destinavam-se a favorecer o trabalho dos torturadores. [...] As emissoras de televisão, as rádios e as redações de jornais foram ocupadas por censores recrutados na polícia e na Escola de Aperfeiçoamento de Oficiais." Para Faro (1999, p.278), o Ato 5, fez com que o Estado militar recebesse "seu acabamento, não só pelo clima criado nas redações do jornal, mas pelo medo generalizado que se instalou na vida brasileira."

[74] Citamos um exemplo do próprio *JB.* Para denunciar que o jornal já estava sob censura, decidiu publicar na primeira página juntamente com o Ato Institucional n.º 5 e o Ato Complementar n.º38, a previsão do tempo (localizada à margem superior esquerda) da seguinte forma: "Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está sendo varrido por fortes ventos. Máx.: 38º, em Brasília. Min.: 5º, nas Laranjeiras." No Canto superior direito: Ontem foi o Dia dos Cegos. (ver Anexo L). Assim, a previsão do tempo criada como notícia, parafraseando Traquina (2005a, p.203) deu "existência pública à problemática", ou seja, ao problema da censura.

Este é o horizonte espacial comum presumido e compartilhado pelos cidadãos brasileiros e vivenciados coletivamente. Assim, o título: "*Mêdo da libertação*" remete ao contexto extraverbal compartilhado pelos cidadãos brasileiros sob dois aspectos: o clima de medo que se instalou na vida cotidiana da época e a perda da liberdade, isso pode ser reforçado pelo enunciado-chave: *"O confôrto da prisão burguesa tantas vêzes me abate no rosto. E, antes de aprender a ser livre, tudo eu agüentava – só para não ser livre."*

Assim, diante dessa situação, o enunciador constrói seu comentário, por meio de metáforas, e compartilha suas impressões com o leitor. Primeiro, estabelece um encontro com o quadro de Paul Klee[75], "*Paisagem com Pássaros Amarelos"*. Ao interagir com os elementos expressivos da obra, atribui à cena dos pássaros o sentido de estar livre, que contrasta com a realidade vivenciada: a perda da liberdade. Este sentido novo e atualizado[76] é o tema que se propõe comentar, mas como não pode fazê-lo abertamente por razões da repressão, elabora uma construção figurada, uma forma criativa para expressar seus pontos de vista:

"Se eu me demorar demais olhando Paysage aux Oiseaux Jaunes (Paisagem com Pássaros Amarelos, de Klee), nunca mais poderei voltar atrás. Coragem e covardia são um jôgo que se joga a cada instante. Assusta a visão talvez irremediável e que talvez seja a da liberdade.[...]*"*

Quando enuncia: "[...] *Coragem e covardia são um jôgo que se joga a cada instante",* a metáfora "*jogo que se joga",* utilizada pelo enunciador, permite fazer uma avaliação do cotidiano que se instituiu após a deliberação do AI-5, pois o enunciado destacado está marcado pelo verbo "*são",* conjugado no presente do indicativo, que

[75] Paul Klee (1879-1940) nasceu em Münchenbuchsel, perto de Berna na Suíça. Segundo Lagôa (2006), ele é considerado um dos grandes nomes da arte moderna, mesmo não se vinculando, exclusivamente, a nenhuma das correntes da vanguarda, estabelece estreitas relações com algumas de suas propostas. Ele compartilhava da necessidade de instituir as bases de uma nova arte, livre das convenções. A cor sempre foi um dos elementos mais importantes para o artista. No início de sua carreira lidava com as cores apenas sob uma perspectiva teórica, mais tarde, descobriu a qualidade emocional das cores. O quadro Paisagem com Pássaros Amarelos foi pintado em 1923(ver anexo M).

[76] Porque não se trata, como diz Machado (2005, p.162), "de transportar as formulações de uma área para a outra mas de reelaborar dialogicamente o pensamento." A interação com o quadro *Paisagem com Pássaros Amarelos* é o um dos pontos de contato dialógico necessário para a criação deste enunciado. Neste caso, representa uma das etapas "do movimento dialógico da *interpretação*: o ponto de partida – um dado texto, o movimento retrospectivo" (BAKHTIN, 2003, p. 401); a outra etapa, "o movimento prospectivo – antecipação (e início) do futuro contexto" que se dá na construção do comentário, a criação.

representa os acontecimentos do momento com os quais dialoga. As palavras "*coragem* e *covardia"* revelam os pontos de vista diferentes que circulam no cotidiano e que se referem à questão da ditadura: às ações antagônicas impostas, aos discursos oficiais do governo, às ações de repressão por ele realizadas, mas não assumidas, à violência imposta contra os cidadãos.

Este embate de idéias está presente, como exemplo, na declaração do Presidente publicada no *JB,* no dia 28 de dezembro de 1968, à página 1, momento posterior ao decreto: "[...] o Presidente Costa e Silva disse que êste governo 'não almeja nem tolera a ditadura', 'mas usará a fôrça todas as vezes que a fôrça for necessária e útil aos interesses maiores da nacionalidade'". Além disso, a mesma notícia traz as informações do Deputado Clóvis Stenzel, da Arena, sobre as punições das cassações. Segundo ele, elas atingiriam apenas a área da subversão, mas isso não era verdade, pois antes mesmo de ter sido decretado o Ato, muitos cidadãos já haviam sido presos, como jornalistas, estudantes, artistas e intelectuais[77]. A temática sobre as prisões se faz presente no comentário:

"O hábito que temos de olhar através das grades da prisão, o confôrto que traz de segurar com as duas mãos as barras frias de ferro. A covardia nos mata. Pois há aquêles para os quais a prisão é a segurança, as barras um apoio para as mãos. Então reconheço que conheço poucos homens livres.[...]*"*

A palavra "*hábito"* e as expressões metonímicas: "*grades da prisão"* e *"barras frias de ferro"* referem-se possivelmente a ação constante em que as prisões aconteciam. Utilizadas como um recurso estilístico do enunciador, estas expressões se fazem presentes pela impossibilidade de reportar explicitamente os acontecimentos dessa época. Esta forma de registro figurado é o modo de "representar e de simular [...] as visões de mundo que esses registros implicam" (BRAIT, 2004, p.142). Assim, cada expressão, cada signo, leva para além dos limites deste enunciado, isto é, a tudo que envolvia o cotidiano do Rio de Janeiro.

---

[77] Segundo Ventura (1988, p.287), "o AI-5 começou a censurar antes de ser editado e a prender antes de ser anunciado publicamente. Na quinta-feira à noite, véspera da decretação do ato, enquanto o marechal Costa e Silva se mantinha trancado no Laranjeiras vendo filme de bangue-bangue, ouvindo música clássica ou fazendo palavras cruzadas, os seus censores invadiam as redações dos jornais, rádios e televisão de vários Estados."

Diante dos acontecimentos vivenciados, o enunciador constrói sua crítica e a faz na posição de também ser um cidadão, reforçado pelo uso do pronome pessoal *nós*: "*A covardia nos mata".* Também confronta as opiniões de outros cidadãos que consideram a ação repressora como um ato de coragem e até mesmo de segurança: "*Pois há aquêles para os quais a prisão é a segurança, as barras um apoio para as mãos*", mas que em sua visão é o próprio ato de covardia.

O ponto de vista do enunciador se constrói na relação com outros enunciados que circulavam no diálogo cotidiano e integravam os textos jornalísticos, por exemplo, a notícia publicada no dia 8 de novembro: "A secretaria de Segurança resolveu promover por ato de bravura e alto espírito cívico os policiais estaduais que participaram da diligência em que foi morto o terrorista Carlos Marighela."(JORNAL DO BRASIL, 1969, p.1). Este enunciado é um exemplo de que toda a ação policial e militar era considerada (ou pelo menos era assim que se fazia considerar) como um ato de coragem e de bravura.

Depois retoma o quadro de Paul Klee, para dar continuidade a seu comentário:

"*Olho de nôvo a paisagem e de nôvo reconheço que covardia e liberdade estiveram em jôgo. A burguesia total cai ao se olhar Paysage aux Oiseaux Jaunes. Minha coragem, inteiramente possível, me amedronta. Começo até a pensar que entre os loucos há os que não são loucos. E que a possibilidade, a que é verdadeiramente, não é para ser explicada a um burguês quadrado.* [...]"

O reencontro com o quadro é o ponto de contato dialógico para que o enunciador, neste momento, faça uma avaliação sobre o próprio AI-5, instituído em 13 de dezembro de 1968: "*Olho de nôvo a paisagem e de nôvo reconheço que covardia e liberdade estiveram em jôgo.*[...]", o uso do verbo no pretérito perfeito do indicativo: "*estiveram"* remete às ações passadas, mais exatamente, às decisões tomadas naquele momento, na verdade, uma reavaliação: "*de nôvo reconheço que covardia e liberdade estiveram em jôgo*". O uso da expressão "*estiveram em jogo"* permite demonstrar que o AI-5 representou o próprio ato de covardia que levou à

perda da liberdade; aqueles que aprovaram o Ato só tinham interesse na ditadura[78] e contaram o apoio da burguesia[79], crítica que integra neste enunciado: "*A burguesia total cai ao se olhar Paysage aux Oiseaux Jaunes".* Para o enunciador, o encontro com o quadro é uma possibilidade de explicação para que outros cidadãos possam também interpretar a situação vivenciada: a de que a perda da liberdade resultou da covardia, e reconhece que a explicação não seria possível a um "*burguês quadrado",* criticando também àqueles mais conservadores. O diálogo com o quadro é uma das possibilidades que o enunciador sugere para a compreensão do acontecimento cotidiano; a outra, é por meio de palavras:

"*E à medida que a pessoa quiser explicar se enreda em palavras, poderá perder a coragem, estará perdendo a liberdade. Les Oiseaux Jaunes não pede sequer que o entenda: êsse grau é ainda mais liberdade: não ter mêdo de ser compreendido. Olhando a extrema beleza dos pássaros amarelos calculo o que seria se eu perdesse totalmente o mêdo."*

No entanto, a censura reprime a expressão verbal, o que pode ser verificado em: "*poderá perder a coragem, estará perdendo a liberdade"*. É exatamente o que faz o enunciador, arrisca-se ao escrever este texto, apesar do medo que sente em fazê-lo.

Esboço do sonho do líder

---

[78] No dia em que foi votado o Ato Institucional n.º5, de acordo com Gaspari (2002, p. 333), Costa e Silva abriu a sessão da reunião do Conselho Nacional de Segurança com um discurso em que ele se denominou o "legítimo representante da Revolução de março de 1964" e anunciou que sua decisão estava tomada e suspendeu a reunião por vinte minutos para que os ministros pudessem ler o texto. Retomada a reunião, passou a ouvir os ministros. Apenas o Chefe da Casa Civil, Rondon Pacheco, fez uma tentativa de abrandamento da ditadura. O vice-presidente Pedro Aleixo, na posição de jurista, denunciou que o Ato instituía a própria ditadura, mas, segundo o mesmo autor, em nenhum momento condenou a promulgação do Ato. Ventura (1988, p.279) comenta que os 22 eleitores colocaram-se a favor do Ato sem hesitações. "Uns, por inato desapego à dignidade, outros abrindo mão de suas histórias pessoais, e muitos, por não tê-las, renunciando à oportunidade de começar a construí-las [...] preferiam desempenhar o papel que o medo e a covardia lhes impunham."

[79] Desde a época do governo de João Goulart, o país era marcado pela radicalização política. De um lado os esquerdistas de outro os direitistas que se referiam aos setores das classes médias, grandes proprietários e políticos que carregavam a bandeira do anticomunismo, da fé religiosa e da moral (BARROS, 1999).

Este texto integra o anterior, "*Medo da libertação",* e dialoga com a mesma realidade extraverbal, atualizando o acontecimento da ditadura sob o esboço do Presidente Costa e Silva. Assim começamos a leitura pelo enunciado-chave: "[...] *E antes que êles enfim se aproximassem definitivamente, ele gritou: sim, eu menti!"* porque estabelece relação com os discursos contraditórios enunciados pelo Presidente, desde outubro de 1966, quando o Congresso o elegeu até a instauração do AI-5. O enunciador constrói o conto "*Esbôço do sonho do líder"* com o intuito de comentar que o presidente mentiu sobre a questão política do país. A alegoria é utilizada como recurso estilístico-composicional hermético para o leitor comum. Vejamos:

"*O sono do líder é agitado. A mulher sacode-o até acordá-lo do pesadelo. Estremunhado êle se levanta, bebe um pouco de água, vai ao banheiro onde se vê diante do espelho. O que vê êle? Um homem de meia-idade. Êle alisa os cabelos das têmporas, volta a deitar-se. Adormece e a agitação do mesmo sonho recomeça. 'Não, não!', debate-se com a garganta sêca.*
É que o líder se assusta enquanto dorme. O povo ameaça o líder? Não, pois se foi o povo que o elegeu, como líder do povo.[...]"

Deste trecho destacado, o enunciado – "*O povo ameaça o líder? Não, pois se foi o povo que o elegeu, como líder do povo"* – é organizado pelo enunciador em pergunta e resposta, construído a partir do diálogo que estabelece com outros enunciados que compõem o contexto extraverbal.

Por meio deste recurso de pergunta-resposta, o enunciador possivelmente faz crítica a uma autoridade máxima do país[80], descrito como: "*um homem de meia-idade"*, e a faz na alegoria do *líder.* O verbo *ameaça* integra o enunciado como posição axiológica do enunciador em relação ao tema do qual trata e se constrói na relação dialógica com outras avaliações, que circulavam nas mais diversas esferas da atividade humana [81] . Como exemplo, tem-se a notícia, já mencionada

[80] É possível que estivesse se referindo ao presidente Costa e Silva.
[81] De acordo com Bakhtin (2003, p.300), "todo o enunciado, além do seu objeto, sempre responde (no sentido amplo da palavra) de uma forma ou de outra aos enunciados do outro que o antecederam. [...] o próprio objeto do seu discurso [do falante] se torna inevitavelmente um palco de encontro com opiniões de interlocutores imediatos (na conversa ou na discussão sobre algum acontecimento do dia-a-dia) ou com pontos de vista, visões de mundo, correntes, teorias, etc.(no campo da comunicação cultural)."

anteriormente, que foi publicada no *JB,* no dia 28 de dezembro de 1968, à página 1, em que integra a declaração do presidente: "'[...] o Govêrno tentou o caminho da tolerância e recebeu em troca a intolerância. Experimentou a magnanimidade e passou por fraco. Procurou o apoio político e viu-se traído pelo impatriotismo de não poucos'". A sensação de ameaça está incorporada no próprio discurso do presidente que também se constrói como resposta a outros enunciados porque, segundo Bakhtin (2003, p.300), "todo enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado dos elos precedentes que o determinam tanto fora quanto dentro, gerando nele atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas".

O desdobramento do tema se dá por meio de seqüências de perguntas e respostas pelos quais ele expressa seus pontos de vista:

"*O povo ameaça o líder? Não, pois escolheu-o no meio de lutas quase sangrentas. O povo ameaça o líder? Não, porque o líder cuida do povo. Cuida do povo?*[...]"

Neste enunciado: "*Cuida do povo?"*, a pergunta elaborada acentua um tom irônico que o interlocutor, seja ele o leitor do jornal, ou um participante direto do diálogo do cotidiano, percebe o sentido oposto deste. Isto porque, no cotidiano, circulavam muitos comentários sobre o presidente. Como um exemplo, destacamos o editorial do *Jornal do Brasil* (ver anexo N), datado em 22 de junho de 1968, intitulado "*Omissão".*

"*A ausência constante diante de problemas urgentes que mais de perto falam á sensibilidade do País foi, aos poucos, contribuindo para distanciar o Govêrno dos seus governados. A Nação vive um dos momentos dramáticos, em que tudo se espera da autoridade. E a autoridade parece abdicar de sua função precípua, que é abrigar o povo sob o manto da lei."* (JORNAL DO BRASIL, 1968, p.6)

Nesse enunciado, avalia-se a postura do presidente, mais exatamente, a falta de ação diante das manifestações dos estudantes e a violência que se espalhava pelas ruas da cidade naquele momento. Assim, podemos confirmar que a pergunta "*Cuida do povo?"* evidencia o sentido da omissão e não o cuidado.

"*Sim, o povo ameaça o líder do povo. O líder revolve-se na cama. De noite êle tem mêdo. Mesmo que seja um pesadelo sem história. De noite vê caras quietas, uma atrás da outra. E nenhuma expressão nas caras. É só este o pesadelo, apenas isso. Mas cada noite, mal adormece, mais caras quietas vão-se reunindo às outras, como na fotografia em branco e preto de uma multidão em silêncio.*[...]"

O processo alegórico, com que o povo é descrito, possibilita compartilhar as impressões do enunciador relacionadas ao cidadão brasileiro, ao apagamento que a ditadura militar impôs com a censura. A palavra *silêncio* refere-se a toda a repressão vivenciada. O enunciado "*Sim, o povo ameaça o líder do povo"* se dá como resposta à pergunta: "*O povo ameaça o líder*?" e a resposta positiva *sim* é o ponto em que a crítica do enunciador torna-se mais significativa, pois expõe as dificuldades impostas aos cidadãos após ter sido decretado o AI-5. Sua conclusão avaliativa se dá pela forma como imprime os sentimentos dos cidadãos: "*nenhuma expressão nas caras"* e *"caras quietas" e* pelas cores que utiliza para expressar a tonalidade fria e ruim na referência ao branco e preto da fotografia e pelo uso de palavras com significado negativo: "*terrível"* e "*monstruoso"* que integram o enunciado a seguir:

"*Parece uma terrível fotomontagem onde a inexpressão das caras dá-lhe mêdo. Nesse painel monstruoso, caras sem expressão. Mas o líder se cobre de suores porque os milhares de olhos vazios não pestanejavam."*

Possivelmente, tudo isso para compor o "*painel monstruoso"* da censura que foi implementada e autorizada por um líder ditatorial.

Considerações Finais

Os textos de Clarice Lispector escritos para o *Jornal do Brasil* também contribuíram para os estudos da história do jornalismo porque reportavam de modo diferenciado, um outro plano significativo das preocupações cotidianas vivenciadas, coletivamente, pelos cidadãos brasileiros diante dos acontecimentos da época.

No percurso de nossa pesquisa dialogamos com outros trabalhos que se dedicaram a estudar a obra e a vida de Clarice Lispector, incluindo em seus estudos sua produção para o jornal, mencionados no capítulo dois. Alguns estudiosos, do campo literário, consideraram-na como uma escritora intimista, preocupada também em retratar o feminino; outros, como uma cronista que escrevia para o jornal e que usara a coluna para exercitar sua obra ficcional. Essas classificações embora pertinentes são redutoras porque não contemplavam a multiplicidade de gêneros discursivos integrados na elaboração dos textos, nem na posição da enunciadora diante do ato de escrever que era a sua atividade humana mais específica.

No campo jornalístico, os jornalistas, que conviveram com Clarice e aqueles que estudaram o caderno B e os suplementos, viam-na como uma cronista literária, pois talvez não a imaginavam como cidadã consciente e participativa de seu tempo, capaz de desenvolver um olhar jornalístico.

As justificativas dadas para seu trabalho na imprensa sempre estiveram relacionadas à necessidade financeira, ao prestígio de escrever para um público diferenciado e porque era comum ter escritores colaborando para os jornais. Não desconsideramos esses aspectos, mas eles foram insuficientes para avaliarmos a relevância de seu trabalho para o jornal. Então estudamos o processo de construção de seus textos na relação com o Caderno B e com os acontecimentos do cotidiano.

Clarice escrevia para um caderno de cultura inovador e reconhecido por outros jornais brasileiros. O caderno B tratava os temas culturais com profundidade, sempre em tom de crítica e de debate. Era engajado aos acontecimentos da época sem deixar de estabelecer relação com a política e a economia do país. Diante de sua importância conquistada no meio jornalístico, passou a circular também nos fins-de-semana. Tais informações nos foram confirmadas em entrevista realizada por

mim com Alberto Dines[82], que à época era editor-chefe do *JB,* que ela fora convidada a escrever a coluna porque o jornal necessitava de colaboradores de peso para garantir o mesmo sucesso aos sábados.

Consideramos, então, que sua colaboração foi relevante porque seus textos se constituíram como um processo de interação estabelecido na relação com outros textos da esfera jornalística e de outras esferas da atividade humana, com outros sujeitos sociais e com a realidade imediata da qual participavam, e dessa interação construiu seus pontos de vista críticos que integraram seus textos e, consequentemente, integraram o próprio jornal.

Também foi possível demonstrar que neles havia traços de seu olhar jornalístico quando reportava as sensações vividas pelos cidadãos brasileiros diante dos fatos do cotidiano, num período marcado pela censura que se instalou após o golpe militar de 1964 e pelo decreto do Ato Institucional n.º5 em 1968, que instituiu um regime ditatorial de linha dura, levando a censura também às redações dos jornais. Seus textos reportavam os sentimentos de medo, de insegurança, de coragem, de covardia que se relacionavam com as questões de injustiça social, da perda de liberdade e outras questões ligadas à conjuntura político-econômica do país; acontecimentos exteriores com os quais Clarice Lispector cidadã conviveu e compartilhou com os outros cidadãos.

Conseguimos chegar a estes pontos porque apoiamos a leitura desses textos na concepção bakhtiniana de enunciado concreto que permitiu estudá-los sob o ponto de vista histórico, social e cultural. Para Bakhtin (2003), o enunciado concreto é a unidade da comunicação discursiva e sua natureza é dialógica, ocorre na relação imediata com a realidade (situação extraverbal) e na interação entre sujeitos sociais. Concebido como produção de linguagem, o texto se dá como expressão não apenas daquilo que é dado, ou seja, na relação com outros enunciados pertencentes a diferentes esferas da atividade humana, mas inclusive com o que é criado: como realização da idéia do próprio enunciador, isto é, como resposta compreensiva e valorativa em relação a outros enunciados, e na escolha que faz das formas de gênero discursivo.

Para estudarmos o texto como enunciado concreto, consideramos três elementos que lhe são constitutivos: o conteúdo temático, o estilo e a construção

[82] Dines concedeu-nos entrevista em 8 de novembro de 2007.

composicional, sempre na relação de interação com: o contexto extraverbal, compreendido como o horizonte espacial comum aos interlocutores; o conhecimento e a compreensão comum da situação por parte deles; a avaliação comum que os interlocutores fazem dessa situação.

A situação extraverbal foi um aspecto essencial para a realização do estudo proposto, assim extraímos da obra *O discurso na vida e o discurso na arte*, como exemplo, o colóquio entre duas pessoas que se consistia numa única palavra: “Bem.”, que Bakhtin apresenta para esclarecer significado do contexto extraverbal. Neste exemplo, ele se referia à concepção de que a palavra não comunica apenas pelo seu aspecto lingüístico de som abstrato, não significa apenas por um registro gráfico isolado, ou com um sentido semântico deslocado. Ela é uma materialidade sígnica que se concretiza e adquire sentido somente quando compartilhada com outrem que conhece o extraverbal referido. Por isso citamos o famoso colóquio que segue:

> Duas pessoas estão sentadas numa sala. Estão ambas em silêncio. Então, uma delas diz “Bem.” A outra não responde.
> [...]
> No momento em que o colóquio acontecia, ambos os interlocutores *olhavam* para a janela e viam que começava a nevar: ambos sabiam que já era maio e que já era hora de chegar a primavera: finalmente, *ambos* estavam *enjoados e cansados* do prolongado inverno – *ambos estavam esperando ansiosamente* pela primavera e *ambos estavam amargamente desapontados* pela neve recente. É deste “conjuntamente visto” (flocos de neve do outro lado da janela, “conjuntamente sabido” (a época do ano – maio) e “unanimemente avaliado” (cansaço do inverno, desejo da primavera) – é disso tudo que o enunciado *depende diretamente*, tudo isto lhe dá sustentação [...] (BAKHTIN; VOLOSHINOV, s/d, p.4, grifos dos autores)

Partimos dessa visão de contexto para estudarmos todos os textos de Clarice Lispector escritos para o jornal entre 1967 e 1973. Levamos em conta as notícias que circularam no *JB* e estudamos os acontecimentos desse período. Depois selecionamos quatro textos exemplares escritos nos anos de 1967, 1968 e 1969, em períodos distintos de censura militar, antes e após o AI-5 para fazermos a leitura e, assim, podermos compreender o processo de produção de sentidos de seus textos relacionados à situação extraverbal.

Constatamos que Clarice Lispector na posição de enunciadora possuía um estilo-composicional particular para tratar dos temas escolhidos. A enunciadora, a partir de sua posição axiológica e na relação com o *outro,* recortava os eventos da vida cotidiana, como por exemplo, a censura às peças de teatro, sobre a falta de vagas para os estudantes universitários, a questão da fome, a censura instituída após o AI-5 e os reorganizava como um ato criativo seu que incluía um conjunto de procedimentos de construção dos textos, no estilo marcado pela pontuação diferenciada, pela elaboração de perguntas e respostas, pelo uso de metáforas e pela forma como interagia com os enunciados de outras esferas da atividade humana que estavam no jornal. Seus textos jornalísticos incorporaram e reacentuaram diferentes gêneros primários, tornando-os secundários e gerando outros sentidos, como exemplo, os diálogos da comunicação cotidiana, a carta, a prece e comentários que integraram esses textos com a finalidade de reiterar para o leitor um determinado ponto de vista em relação aos temas tratados, bem como reportar as sensações vivenciadas pelos cidadãos diante das dificuldades impostas pelas crises do país.

Estudar os textos de Clarice Lispector na esfera em que eles se produziram, a jornalística, possibilitou-nos uma outra leitura possível de seus textos, que demonstrou seu engajamento diante dos acontecimentos da época e toda a sua sensibilidade em relação às temáticas tratadas.

Fontes de pesquisa

1. Livros

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

ABREU, Alzira Alves de et al.(Coords.). *Dicionário histórico-biográfico – pós 1930*. 2. ed. rev. atual. Rio de Janeiro: FGV, 2001. v.II.

AGUIAR, Joaquim Alves de. Panorama da música popular brasileira: da bossa nova ao *rock* dos anos 80. In: SOSNOWSKI, Saúl; SCHWARTZ, Jorge. *Brasil*: o trânsito da memória. São Paulo: Edusp, 1994. p.141-174.

AGUILERA, Yanet (Org.). *Preto no branco*: a obra gráfica de Amílcar de Castro. São Paulo: Discurso Editorial; Belo Horizonte: UFMG, 2005.

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002. v. 4. p.319-409.

AMORIM, Marilia. *O pesquisador e seu outro*: Bakhtin nas ciências humanas. São Paulo: Musa, 2001.

ANDRADE, Jéferson de. *Um jornal assassinado*: a última batalha do Correio da Manhã. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

ÂNGELO, Ivan. Nós, que amávamos tanto a literatura. In: SOSNOWSKI, S.; SCHWARTZ, J. (Orgs.). *Brasil*: o trânsito da memória. São Paulo: Edusp, 1994. p.69-73.

ARÁN, Pampa Olga; BAREI, Silvia. *Texto, memória, cultura*: el pensamiento de Iuri Lotman. 2. ed. rev. Córdoba: El Espejo Ediciones, 2006.

BAHIA, Juarez. *Jornal, história e técnica*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1990. v.1 e 2.

BAKHTIN, Mikhail; VOLOSHINOV, V. N. *O discurso na vida e o discurso na arte*. Tradução para uso didático feita por C. Tezza e C. A. Faraco.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. 3. ed. São Paulo: Unesp, 1993.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução do russo por Paulo Bezerra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *O Freudismo*: um esboço crítico. 1. ed. rev. São Paulo: perspectiva, 2004.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARROS, Edgard Luiz de. *O Brasil de 1945 a 1964*. 6. ed. São Paulo: Contexto, 1999.

BRAIT, Beth. (Org.). *Bakhtin*: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. Estilo. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin*: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006. p.79-102.

_____. (Org.). *Bakhtin*: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. Estilo, dialogismo e autoria: identidade e alteridade. In: *Proceedings of the Eleventh International Bakhtin Conference*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2004.

BRAIT, Beth; MELO, Rosineide. Enunciado/ enunciado concreto/enunciação. In: BRAIT, Beth. (Org.). *Bakhtin*: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005. p. 61-78.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Subjetividade, argumentação, polifonia*: a propaganda da Petrobrás. São Paulo: UNESP, 1998.

_____.*Introdução à análise do discurso*. 6.ed. Campinas: UNICAMP, 1997.

BROCA, Brito. *Teatro das letras*. Campinas: Unicamp, 1993.

BUORO, Anamelia Bueno. *Olhos que pintam*: a leitura da imagem e o ensino da arte. São Paulo: Cortez, 2002.

CANDIDO, Antonio et al. *A crônica*: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*: a história e as histórias da Bossa Nova. 3. ed. atual. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (Orgs.). *Jornalismo e literatura*: a sedução da palavra. São Paulo: Escrituras, 2002. Coleção Ensaios Transversais.

CHAPARRO, Carlos Manuel. *Pragmática do jornalismo*: buscas práticas para uma teoria da ação jornalística. São Paulo: Summus, 1994.

_____. *Sotaques d'aquém e d'além mar*: percursos e gêneros do jornalismo português e brasileiro. Santarém: Jortejo, 2000.

CHIAPPINI, Ligia. Clarice e a crítica: por uma perspectiva integradora. In: PONTIERI, Regina (Org.).*Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004.

CLARICE LISPECTOR. *Cadernos de literatura brasileira*: Instituto Moreira Salles, São Paulo, n.17-18, 2004. Edição especial.

COELHO, Marcelo. Notícias sobre a crônica. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (Orgs.). *Jornalismo e literatura*: a seduação da palavra. São Paulo: Escrituras, 2002. (Coleção Ensaios Transversais). p.155-162.

COHN, Gabriel. Problemas da industrialização no século XX. In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). *Brasil em perspectiva*. 20.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. p. 283 – 316.

COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel*: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004. São Paulo: Companhia da Letras, 2005.

DINES, Alberto. *O papel do jornal*: uma releitura. 6.ed. atual. São Paulo: Summus, 1986.

FABBRINI, Ricardo. Pulsões do construtivismo. In: AGUILERA, Yanet (Org.). *Preto no branco*: a obra gráfica de Amílcar de Castro. São Paulo: Discurso Editorial; Belo Horizonte: UFMG, 2005. p.10-29.

FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. de (Org.). *Diálogos com Bakhtin*. 3. ed. Curitiba: UFPR, 2001.

FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de. (Orgs.) *Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin*. Petrópolis: Vozes, 2006.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo*: as idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin. Curitiba: Criar Edições, 2003.

FARO, J. S. *Revista Realidade, 1966-1968*: tempo da reportagem na imprensa brasileira. Canoas: ULBRA; Porto Alegre: AGE, 1999.

FARIA, João Roberto. Alencar: a semana em revista. In: CANDIDO, Antonio et al. *A crônica*: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: UNICAMP; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1992. p.301-316.

FAUSTO, Boris. A experiência democrática (1945-1964). In: _____. *História Concisa do Brasil.* São Paulo: Edusp, 2001. p. 119 – 256.

FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta*: uma biografia de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

GALVÃO, Walnice Nogueira. As falas, os silêncios (literatura e imediações: 1964-1988). In: SOSNOWSKI, Saúl; SCHWARTZ, Jorge. (Orgs.). *Brasil*: o trânsito da memória. São Paulo: Edusp, 1994. p.185-195.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GOMES, Ângela de Castro. A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002. v. 4. p.489-558.

GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. 5. ed. rev. amp. atual. São Paulo: Ática, 1998.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice*: uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995.

GULLAR, Ferreira. Entrevista. In: AGUILERA, Yanet (Org.). *Preto no branco*: a obra gráfica de Amílcar de Castro. São Paulo: Discurso Editorial; Belo Horizonte: UFMG, 2005. p.46-59.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HOLQUIST, Michael. *Dialogism*: Bakhtin and his world. 2nd ed. New York: Routledge, 2002.

HOHFELDT, Antonio; BARBOSA, Marialva. (Org.). *Jornalismo no século XXI*: a cidadania. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

JARDIM, Reynaldo. Entrevista. In: AGUILERA, Yanet (Org.). *Preto no branco*: a obra gráfica de Amílcar de Castro. São Paulo: Discurso Editorial; Belo Horizonte: UFMG, 2005. p. 60-69.

LAGE, Nilson. *Linguagem jornalística.* 5. ed. São Paulo: Ática, 1997.

LESSA, Washington Dias. Amílcar de Castro e a reforma do “jornal do brasil”. In: AGUILERA, Yanet (Org.). *Preto no branco*: a obra gráfica de Amílcar de Castro. São Paulo: Discurso Editorial; Belo Horizonte: UFMG, 2005. p.70-87.

LIMA, Alceu Amoroso. *O jornalismo como gênero literário*. São Paulo: Com-Arte; São Paulo: EDUSP, 1990.

LIMA, Patrícia Ferreira de Souza. *Caderno B do Jornal do Brasil*: trajetória do segundo caderno na imprensa brasileira (1960-85). Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998

_____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

_____. *De corpo inteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

_____. Chico Buarque ou Xico Buark. In: LISPECTOR, Clarice. *De corpo inteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b. p.64-69.

_____. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

LORENZOTTI, Elizabeth de Souza. *Do artístico ao jornalístico*: vida e morte de um Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo (1956 a 1974). 2002. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

LOTMAN, Iuri M. *La semiosfera*: semiótica de la cultura y Del texto. Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996. vol. I, II e III.

LUCAS, Fábio. A crise da cultura literária no Brasil pós-64. In: SOSNOWSKI, S.; SCHWARTZ, J. (Orgs.). *Brasil*: o trânsito da memória. São Paulo: Edusp, 1994. p.131-139.

MACHADO, Irene A. *O romance e a voz*: a prosaica dialógica de M. Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago, São Paulo: FAPESP, 1995.

_____. Gêneros discursivos. In: BRAIT, Beth (Org.). Bakhtin: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005. p. 151-166.

MANZO, Lícia. *Era uma vez Eu*: a não ficção na obra de Clarice Lispector. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura; Curitiba: The Document Company –Xerox do Brasil, 1997.

MEDEL, Manuel Angel Vázquez. Discurso literário e discurso jornalístico: convergências e divergências. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (Org.). *Jornalismo e literatura*: a sedução da palavra. São Paulo: Escrituras, 2002. Coleção Ensaios Transversais. p.15-25.

MEDITSCH, Eduardo. *O conhecimento do jornalismo*. Florianópolis: UFSC, 1992.

MELO, José Marques de. A crônica. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (Orgs.). *Jornalismo e literatura*: a sedução da palavra. São Paulo: Escrituras, 2002. (Coleção Ensaios Transversais). p. 139-154.

_____. *A opinião no jornalismo brasileiro*. 2. ed. rev. Petrópolis: Vozes, 1994.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002. v. 4. p. 559-658.

MEYER, Marlyse. Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica. In: CANDIDO, Antonio et al. *A crônica*: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: UNICAMP; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1992. p.93-133.

MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MICHALSKI, Yan. A crise do teatro dentro da crise maior. In: SOSNOWSKI, S.; SCHWARTZ, J.(Orgs.). *Brasil*: o trânsito da memória. São Paulo: Edusp, 1994. p.113-120.

MONTES, Maria Lucia. As figuras do sagrado: entre o público e o privado. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002. v. 4. p. 64-171.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin*: creation of a prosaics. Standford University Press: Standford, 1999.

NEVES, Margarida de Souza. Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso na crônicas cariocas. In: CANDIDO, Antonio et al. *A crônica*: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector "jornalista".* Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo- USP, São Paulo, 1991

_____. *Páginas femininas de Clarice Lispector*. 1997. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo- USP, São Paulo, 1997.

PEREIRA, Wellington. *Crônica*: arte do útil ou do fútil? João Pessoa: Idéia, 1994.

PIZA, Daniel. *Jornalismo Cultural*. São Paulo: Contexto, 2003.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Imprensa e história no Rio de Janeiro dos anos 50*. 2000. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro –UFRJ, Rio de Janeiro, 2000.

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal*: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. No território das pulsões. In: CLARICE LISPECTOR. *Cadernos de literatura brasileira*: Instituto Moreira Salles, São Paulo, n.17-18, 2004. Edição especial. p. 261-279.

ROSSI, Clóvis. *O que é jornalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. **"***Pecados de Heresia***"**: trajetória do concretismo carioca. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Universidade do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro, 2004.

SANFELICE, José Luís. *Movimento estudantil*: a UNE na resistência ao golpe de 64. São Paulo: Cortez, 1986.

SCOPEL, Mariza Helena. *Modernidade e vanguarda*: o Suplemento Dominical do Jornal do Brasil e o manifesto neoconcreto (1956-1961). 2002. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro, 2002.

SILVA, Wilsa Carla Freire da. *Cultura em pauta*: um estudo sobre o jornalismo cultural. 1997. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

SOBRAL, Adail. Ato/atividade e evento. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin*: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005. p.11 -36.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SODRÉ, Nélson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SOSNOWSKI, S.; SCHWARTZ, J. (Orgs.). *Brasil*: o trânsito da memória. São Paulo: Edusp, 1994.

TAGÉ, Terezinha. *Cultura e vida cotidiana no jornal.* São Paulo: Com-Arte, 2006.

_____. Minudências. In: _____. *Cultura e vida cotidiana no jornal.* São Paulo: Com-Arte, 2006. p. 84-85.

_____. Os mistérios de Clarice Lispector. In: _____. *Cultura e vida cotidiana no jornal.* São Paulo: Com-Arte, 2006. p. 155-157.

TOLEDO, Caio Navarro de. *O governo Goulart e o golpe de 64*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

TRAQUINA, Nelson. *Teorias do jornalismo*: porque as notícias são como notícias. 2. ed. Florianópolis: Insular, 2005a. v.I

_____. *Teorias do jornalismo*: a tribo jornalística – uma comunidade interpretativa transnacional. Florianópolis: Insular, 2005b. v.II

VENTURA, Zuenir. *1968*: o ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

WAINER, Samuel. *Minha razão de viver*: memórias de um repórter. 18.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

WEINHARDT, Marilene. *O suplemento literário d´O Estado de São Paulo 1956-67*: subsídios para a história da crítica literária no Brasil. 1982. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1982. v.1.

2. Jornais

CARPINEJAR, Fabrício. Os pássaros aprenderam a nadar. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 out. 2007. Caderno Cultura, Caderno D, p.12.

GOTLIB, Nádia Battella. Crônicas de Clarice observam com ironia o universo feminino. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 7 out. 2006. Ilustrada, Caderno E, p. 7.

GULLAR, Ferreira. Presença de Clarice. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 mai. 2007. Ilustrada, Caderno E, p.12.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 15 set. 1960. Caderno B. 8 p.

_____. Rio de Janeiro, 5 mar. 1967. Edição Completa.

_____. Rio de Janeiro, 7 mar. 1967. Edição Completa.

_____. Rio de Janeiro, 26 ago. 1967. Edição Completa.

_____. Rio de Janeiro, 16 set. 1967. Edição Completa.

_____. Rio de Janeiro, 17/18 set. 1967. Edição Completa.

_____. Rio de Janeiro, 26 set. 1967. Edição Completa.

_____. Rio de Janeiro, 7 out. 1967. Edição Completa.

_____. Rio de Janeiro, 17 fev. 1968. Edição Completa.

_____. Rio de Janeiro, 30 mar. 1968. Edição Completa.

_____. *Do protesto à desordem.* Rio de Janeiro, 31 mar./1 abr.1968. 1º Caderno, p.6.

_____. Rio de Janeiro, 22 jun. 1968. Edição Completa.

_____. Rio de Janeiro, 14 dez. 1968. Edição Completa.

_____. Rio de Janeiro, 20 dez. 1968. Edição Completa.

_____. Rio de Janeiro, 28 dez. 1968. Edição Completa.

_____. Rio de Janeiro, 31 mai. 1969. Edição Completa.

_____. Rio de Janeiro, 8 nov. 1969. Edição Completa.

_____. Rio de Janeiro, 15 nov. 1969. Edição Completa.

_____. Rio de Janeiro, 22 nov. 1969. Edição Completa.

_____. Rio de Janeiro, 21 mar. 1970. Edição Completa.

_____. Rio de Janeiro, 18 abr. 1970. Edição Completa.

_____. Rio de Janeiro, 25 abr. 1970. Edição Completa.

_____. Rio de Janeiro, 20 fev. 1971. Edição Completa.

_____. Rio de Janeiro, 27 mar. 1971. Edição Completa.

_____. Rio de Janeiro, 23 out. 1971. Edição Completa.

_____. Rio de Janeiro, 20 out. 1971. Edição Completa.

_____. Rio de Janeiro, 24 jun. 1972. Edição Completa.

_____. Rio de Janeiro, 9 set. 1972. Edição Completa.

_____. Rio de Janeiro, 6 jan. 1973. Edição Completa.

_____. Rio de Janeiro, 9 jun. 1973. Edição Completa.

_____. Rio de Janeiro, 10 nov. 1973. Edição Completa.

_____. Rio de Janeiro, 15 set. 1990. Caderno B.

LISPECTOR, Clarice. Vitória nossa / Tanto esforço / O processo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 ago. 1967. Caderno B, p.2.

_____. Prece por um padre / não sentir / ir para / daqui a vinte e cinco anos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 set. 1967. Caderno B, p.2.

_____. Medo do desconhecido / Dos palavrões no teatro / Chacrinha?! *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 out. 1967. Caderno B, p.2.

_____. Uma coisa / Lição de piano / Bolinhas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 dez. 1967. Caderno B, p. 2.

_____. Carta ao ministro da Educação. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 fev. 1968. Caderno B, p.2.

_____. Adeus, vou-me embora! *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 abr. 1968. Caderno B, p. 2.

_____. Estado de graça – trecho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 abr. 1968. Caderno B, p. 2.

_____. Faz de conta / “Precisa-se” /São Paulo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 out. 1968. Caderno B, p. 2.

_____. Lembrança de filho pequeno / A fome / Mistérios de um sono / Seguir a força maior / Só como processo / As dores da sobrevivência: Sérgio Porto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 set. 1968. Caderno B, p. 2.

_____. Aprendendo a viver. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 dez. 1968. Caderno B, p.2.

_____. Medo da libertação. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 mai. 1969. Caderno B, p.2.

_____. Cem anos de solidão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 nov. 1969. Caderno B, p.2.

_____. A máquina está crescendo / Eu tomo conta do mundo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1970. Caderno B, p.2.

_____. Inauguração solene do futuro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 abr. 1970. Caderno B, p.2.

_____. Tradução atrasada. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1970. Caderno B, p.2.

_____. A pesca milagrosa / Lembrar-se / Crônica social / A Academia Brasileira de Letras. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 fev. 1971. Caderno B, p.2.

_____. “Criar um quadro é criar um mundo novo”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 mar. 1971. Caderno B, p.2.

_____. Cérebro eletrônico. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 out. 1971. Caderno B, p.2.

_____. Prêmio Nobel de literatura no Rio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 out. 1971. Caderno B, p.2.

_____. Autocrítica / Solidão e falsa solidão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 jun. 1972. Caderno B, p.2.

_____. Vários. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 set. 1972. Caderno B, p.2.

_____. Uma tarde plena. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 jan. 1973. Caderno B, p.2.

_____. O arranjo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jun. 1973. Caderno B, p.2.

_____. Mulher demais. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1973. Caderno B, p.2.

_____. Por causa de um bule de bico rachado / Apenas um cisco no olho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 nov. 1973. Caderno B, p.2.

MICHALSKI, Yan. O teatro imoral, ou os corcundas por persuasão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 mar. 1973. Caderno B, p.4.

RITO, Lucia. A mais completa tradução do Rio chega aos 30 anos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 set. 1990. Caderno B, p. 8.

ROCHA, Marília Librandi. Todas as odisséias de Clarice Lispector. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 9 out. 1999. Caderno de Sábado, p.6.

ROLLEMBERG, Marcelo. A bruxa das palavras*. Jornal da USP*, Cidade Universitária, 4 out. 1999. p.14

3. Revistas

LISPECTOR, Clarice. Negrão de Lima. *Revista Manchete*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 22 mar. 1968. Seção Diálogos Possíveis com Clarice Lispector, p.96-98.

_____. Yolanda Costa e Silva. *Revista Manchete*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 5 abr. 1969. Seção Diálogos Possíveis com Clarice Lispector, p.104-105.

_____. Mário Andreazza. *Revista Manchete*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 10 mai. 1969. Seção Diálogos Possíveis com Clarice Lispector, p.96-98.

LERNER, Júlio. A última entrevista de Clarice Lispector. *Shalom*. São Paulo, ano 27, n.296, p.62-69, 1992.

RONCARI, Luiz. A estampa da rotativa na crônica literária. *Boletim Bilbiográfico*: Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, v.46, n.1/4, p. 9-16, jan./dez. 1985.

4. Internet (e-textos)

COELHO, Marcelo. Clarice “repórter” inibe entrevistados. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 mai. 2007. Disponível em: <http://www.folhaonline.com.br>. Acesso em: 7 jun. 2007.

COSTA, Maria Aparecida; DEVALLE, Antony. *Memória da imprensa carioca/UERJ*: entrevista com Alberto Dines. 2002. Disponível em: <http://www.observatorioda Imprensa.com.br>. Acesso em: 25 out. 2007.

GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.24, n.47, jul., p.127-162, 2004. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v24n47/a06v2447.pdf>. Acesso em: 7 ago. 2007.

GULLAR, Ferreira. *Perfil*: Reynaldo Jardim. Observatório da Imprensa. Seção Entre Aspas. 10 dez. 2006. Disponível em: <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/ Asp?cod=411ASP002>. Acesso em: 9 jun.2007.

LAGÔA, Maria Beatriz da Rocha. O avesso do visível: poética de Paul Klee. Rio de Janeiro, *Revista Alea*, v.8, n.1, p. jan/jun. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br>. Acesso em: 12 dez.2007.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História.* São Paulo, v.24, n.47, p.103-126, 204. Disponível em:<http://www.scielo.br>. Acesso em: 15 mai. 2007.

NAVA, Rosa. *Censura mudou jornalismo brasileiro*. Trabalho apresentado no 4º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho, São Luís, mai./jun. 2006. Disponível em: <http://www.jornalismo.ufsc.br/redealcar/cd4/midiologia/RosaNava.doc>. Acesso em: 3 nov.2007.

NAVES, Santuza Cambria. Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, v. 15, n. 43, p. 35-44, jun. 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br>. Acesso em: 22 abr. 2007.

PATRIOTA, Rosângela. A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo, São Paulo. *Revista História*, Franca, v. 22, n. 1, p. 135-163, 2003. Disponível em: <http://www.Scielo.br//scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010190742003000100006&Ing=en&nrm=iso>. Acesso em: 30 jul. 2007.

TONETTO, Maria Cristina. *Cultura e imagem*: o cinema neo-realista no mercosul – 1955-1962. 2006. Dissertação (Mestrado em Integração Latino-Americana) – Universidade Federal de Santa Maria. Centro de Ciências Sociais e Humanas, Rio Grande do Sul, 2006. Disponível em: <http://cascavel.cpd.ufsm.br/tede/tde_arquivos/27/TDE-2006-12-0606T153922Z-269/Publico/mariacristina.pdf>. Acesso em: 2 jul.2007.

5. Vídeo

CLARICE LISPECTOR. Gravação em vídeo. Produção de Ricardo Soares. Direção de Rogério Brandão. São Paulo: Fundação Padre Anchieta, 1977. 1 videocassete (77min), VHS, son., color. Documentário contendo entrevista da escritora concedida à TV Cultura com participação especial de Gastão Moreira.

Anexos

Anexo A – Outros textos de Clarice Lispector escritos para o Caderno B

Clarice Lispector

Vitória nossa

O que temos feito de nós e a isso considerado vitória nossa de cada dia.

Não temos amado, acima de tôdas as coisas. Não temos aceito o que não se entende porque não queremos ser tolos. Temos amontoado coisas e seguranças por não nos têrmos, nem aos outros. Não temos nenhuma alegria que já tenha sido catalogada. Temos construído catedrais e ficado do lado de fora, pois as catedrais que nós mesmos construímos tememos que sejam armadilhas. Não nos temos entregue a nós mesmos pois isso seria o começo de uma vida larga e talvez sem consôlo. Temos evitado cair de joelhos diante do primeiro que por amor diga: teu mêdo. Temos organizado associações de pavor sorridente, onde se serve a bebida com soda. Temos procurado salvar-nós, mas sem usar a palavra salvação para não nos envergonharmos de ser inocentes. Não temos usado a palavra amor para não têrmos de reconhecer sua contextura de amor e de ódio. Temos mantido em segrêdo a nossa morte. Temos feito arte por não sabermos como é a outra coisa. Temos disfarçado com amor nossa indiferença, disfarçado nossa indiferença com a angústia, disfarçado com o pequeno mêdo o grande mêdo maior. Não temos adorado, por têrmos a sensata mesquinhez de nos lembrarmos a tempo dos falsos deuses. Não temos sido ingênuos para não rirmos de nós mesmos e para que no fim do dia possamos dizer "pelo menos não fui tolo", e assim não chorarmos antes de apagar a luz. Temos tido a certeza de que eu também e vocês todos também, e por isso todos sem saber se amam. Temos sorrido em público do que não sorrimos quando ficamos sòzinhos. Temos chamado de fraqueza a nossa candura. Temo-nos temido um ao outro, acima de tudo. E a tudo isso temos considerado a vitória nossa de cada dia.

Tanto esfôrço

Foi uma visita. A antiga colega veio de São Paulo e visitou-a. Recebeu-a com sanduíche e o encontro. A amiga chegou linda e feminina. Com o correr das horas começou pouco a pouco a se desfazer, até que apareceu uma cara não tão môça nem tão alegre, mais intensa, de amargura mais viva. Raspou-se em breve a sua beleza menor e mais fácil. E em breve a dona da casa tinha diante de si uma mulher que, se era menos bonita, era mais bela, e que discursava como antigamente o seu ardente pensamento, confundindo-se, usando lugares-comuns do raciocínio, tentando provar-lhe a necessidade de se caminhar para a frente, provando que "cada um tinha uma missão a cumprir". Nesse ponto a palavra *missão* deve ter-lhe parecido usada demais, não para si mesma, mas para a dona da casa que fôra um das inteligentes do grupo. Então corrigiu: "missão, ou o que você quiser". A dona da casa mexeu-se na cadeira, perturbada.

Quando a visita saiu, estava com o andar feio, parecia tomada por aquêle cansaço que vem de decisões prematuras demais em relação ao tempo de ação: tudo o que ela decidira, demoraria anos até poder alcançar. Ou até nunca alcançar. A dona da casa desceu de elevador com a visita, levou-a até a rua. Estranhou ao vê-la de costas: o reverso da medalha eram cabelos desfeitos e infantis, ombros exagerados pela roupa mal cortada, vestido curto, pernas grossas. Sim. Uma mulher maravilhosa e solitária. Lutando sobretudo contra o próprio preconceito que a aconselhava a ser menos do que era, que a mandava dobrar-se. Tanto, tanto esfôrço, e os cabelos caindo infantis. Ao seu lado, na rua, passavam criaturas que certamente se haviam dificultado menos, e que seguiam para um destino mais imediato. A dona da casa sentiu no peito o pêso de uma compreensão constrangida: como ajudá-la? Sem que jamais pudesse transformar a compreensão em um ato.

O processo

— Que é que eu faço? Nã estou agüentando viver. A vida é tão curta, e eu não estou agüentando viver.

— Não sei. Eu sinto o mesmo. Mas há coisas, há muitas coisas. Há um ponto em que o desespêro é uma luz, e um amor.

— E depois?

— Depois vem a Natureza.

— Você está chamando a morte de natureza?

— Não. Estou chamando a natureza de Natureza.

— Será que tôdas as vidas foram isso?

— Acho que sim.

BÁRBARA HELIODORA

Como vencer no palco fazendo fôrça

No momento em que, após dois longos anos de trabalho, vê chegar a seu término a tarefa de elaborar o projeto de regulamentação da Lei 4 641, das profissões teatrais, o grupo de trabalho disso encarregado sente-se autênticamente satisfeito de ter podido colaborar para o esclarecimento da posição de um grupo profissional tão injustiçado quanto normalmente o é o da gente ligada a teatro. Até mesmo aquêles que "se dão com gênte de teatro", fazem-no a partir de uma atitude um tanto aventureira, assim como se estivessem gabando de oferecer a mão a alguém sofrendo de doença contagiosa.

Nos idos do século XVI os atôres inglêses conseguiram sua primeira vitória definitiva no reconhecimento da sociedade: se conseguissem para sua companhia o patrocínio de um nobre, poderiam usar sua libré, ser considerados como "de sua casa" e, portanto, escapar da cadeia por vagabundagem, que era o critério até então. No Brasil, há menos de duas décadas ainda era exigido das atrizes profissionais o mesmo atestado de saúde que se exigia das prostitutas... De modo geral, parece que a atitude geral é a de que o público em geral não tem nenhuma objeção à existência do teatro, mas não quer que haja atôres. A não ser talvez que possam ser totalmente isolados da sociedade, mantidos a distância respeitosa das pessoas que se dizem repeitáveis.

O ator como marginal

Sôbre o caráter da atitude dominante a respeito da profissão teatral acreditamos que nada defina tão bem a atitude do leigo em geral quanto a anedota da velhinha inglêsa que convidou uma atriz famosa para o chá certa tarde e que, ao responder esta última que não poderia comparecer porque tinha ensaio, comentou surpreendida: "Quer dizer que vocês combinam antes o que vão fazer?" Tal atitude, infinitamente mais comum do que se possa pensar, é que nos leva a tentar fazer aqui alguns comentários sôbre as profissões teatrais e sua regulamentação, já que ao leigo espanta sempre que seja necessário regulamentar uma *profissão* que é uma *arte*. Aos profissionais também deveremos prestar algumas explicações, porém sôbre a demora na conclusão dêste trabalho tão necessário e aguardado.

Acreditamos que o preconceito contra o profissional do teatro (que infelizmente existe mesmo), e a conseqüente surprêsa ou mesmo má vontade que temos encontrado [illegible] das profissões teatrais seja atávico, resultado de duas posições retrógradas porém largamente defendidas em tempos idos (e que por certo não deviam continuar a tentar voltar). Essas posições são: a) Os *artistas* são uns boêmios (tão românticos!) que devem permanecer intocados, puros, inteiramente intuitivos, e suficientemente famintos para justificar aquela confortabilíssima atitude de "eu sou melhor do que êle", de indulgência, em relação a êles que tanto alegra os que comem bem e necessitam depois de um teatro digestivo... e b) Todo *artista* (injustificável eufemismo contemporâneo para *saltimbanco*) tem algo de suspeito. Não é boa bisca. Talvez não cheguem a criminosos, mas são sem dúvida marginais, e a idéia de se regulamentar sua profissão faz com que se tenha de admitir que talvez devam ser levados a sérios, encarados como membros legítimos e honrados da sociedade... Enfim, todo um reajuste seria indispensável, e já há tanta coisa à qual hoje em dia temos que nos ajustar, que realmente é lamentável que se invente mais essa...

Não pense o possível leitor que isso seja exagêro. Quem *não* pensa assim é mais a exceção do que a regra, e tais atitudes ou outras semelhantes têm prejudicado tremendamente o desenvolvimento do teatro no Brasil. Só agora, em nossos dias, é que o ator começou a ser aceito como sendo capaz de ser membro mais ou menos aceitável da comunidade. Admitir que o teatro é uma profissão, prever o treinamento adequado para o seu exercício, colocá-la em pé de igualdade com as outras profissões, seja em responsabilidade seja em direitos, só depõe a favor de um amadurecimento — que tanto tem tardado — de nossa sociedade.

A necessidade do aprendizado

Se há quem não chegue aos extremos que acima citamos, como exemplo da atitude em relação ao teatro, a quase totalidade das pessoas acredita sèriamente que para fazer teatro basta *ter jeito*, e que êsse *jeito* é universal e generosamente outorgado pela natureza. Essas mesmas pessoas reconhecem a necessidade de preparo técnico em intérpretes de outras artes; concordam, por exemplo, em que será — na melhor das hipóteses — muito pouco provável (na realidade, é impossível), que alguém venha a ser um grande pianista sem passar por aquêle penoso processo chamado de *aprender a tocar piano*, mas nem por isso estão prontos a reconhecer que também no teatro seja preciso *aprender a tocar* alguma coisa. E no entanto o processo do treinamento do ator corresponde precisamente a *aprender a tocar* a si mesmo, pois é seu próprio instrumento. Pior ainda, a própria natureza do instrumento do ator, por ter vida própria, faz com que sua contribuição na interpretação total da obra tenha caráter todo especial, com uma larga margem para a criação que é negada a quem depende de um piano ou de um violino. A ilusão da facilidade vem do fato do instrumento não estar fora do próprio ator. Se todos nós falamos, andamos, gesticulamos, se — via de regra — acertamos as inflexões na conversa, é *lógico*, é *óbvio* que só não somos grandes atôres porque não queremos perder tempo com isso. Pois sim. A "graciosa e gentil senhorita" que tinha muito *jeito*, é escolhida para estrêla, e no palco em lugar de atriz vira mágica, pois consegue desaparecer inteiramente, sem deixar traços de sua presença, murmurando incompreensìvelmente suas falas, fazendo gestinhos curtos e encabulados que não querem dizer nada, deixando um buraco onde deveria estar presente uma personalidade. De uma vez por tôdas é preciso que todos se convençam de que nada há tão artificial, tão consciente, tão cuidadosamente planejado, quanto uma boa *naturalidade* no palco. Quem é *muito natural* mesmo só parecerá desleixado, incompetente, perdido no palco.

A grande complexidade da vida teatral, o número de artes e artesanatos e técnicas que se reúnem para a formação de um espetáculo é o que parece escapar ao público em geral. Na verdade, a própria natureza do teatro faz por isso; a ilusão de facilidade que transmite um bom ator, a aparente espontaneidade de cada um de cinqüenta, cem ou duzentos espetáculos de uma mesma peça; tudo conspira (até mesmo as suadíssimas letras grandes do nome na porta) para dar a ilusão de que a vida do ator é uma grande e ininterrupta apoteose de boêmia. É claro que há na própria profissão elementos que julgam que a síntese da qualidade profissional reside em se freqüentar o barzinho que está em evidência no momento, mas não creio que qualquer outra profissão possa dizer que está inteiramente livre dos maus profissionais.

E é justamente por sua complexidade, pelos vários níveis de criação artística e de competência técnica, pela exigência fundamental da integração do trabalho de todos, que o teatro precisa ter, para existir como deve, de profissionais altamente treinados, capazes de se integrar com êsse estranho misto de disciplina e independência criadora que caracteriza todo o trabalho no teatro, no total do espetáculo, sabendo que da integração precisa é que depende o todo, e que o trabalho de cada um só pode ser considerado muito bom ou mesmo extraordinário na medida em que êle souber criar precisamente dentro dos limites de sua função no quadro geral da obra.

Jeito não, talento sim

Para essa disciplina criadora, para essa integração, o preparo é indispensável. O diretor, o cenógrafo, o ator, todos os cenotécnicos, precisam conhecer as técnicas de suas profissões do mesmo modo que o conhecimento técnico é necessário na Medicina ou na Engenharia ou em qualquer outro campo de atividade. A diferença, é claro, é que muito embora a escola possa ensinar à técnica, tratando-se de uma profissão que também é arte, aqui estará sempre presente o problema do talento. Ao contrário do *jeito*, que aparentemente (pelos comentários que ouvimos) todo mundo tem, *talento* é uma coisa um pouco mais rara. Não há dúvida que a escola não pode dar talento a ninguém; porém ela pode fazer, pelo menos, duas coisas: dar ao grande talento preexistente a técnica indispensável para o mais fácil desempenho de sua profissão-arte, e, o que é igualmente importante — ou até talvez mais —, dar ao talento mediano apoio para que alcance melhor rendimento. O grande critério de julgamento de *um bom teatro* não é o do número de gênios existentes para fazer os protagonistas, mas a solidez dos segundos e terceiros atôres. Só quando *todo* um elenco é realmente profissional (no bom sentido), quando êle estiver *todo* apto a fazer a sua contribuição (que pode ser menor ou maior mas que é sempre *igualmente* indispensável) é que poderá nascer do espetáculo a visão completa da peça que o autor criou. E para isso o ator tem de ter bem adestrados não só o seu corpo como também sua mente. Precisa ser lúcido e consciente, para poder corresponder plenamente à concepção do diretor, o qual, por sua vez, precisa êle mesmo de considerável preparação cultural e técnica para poder ser *o autor do espetáculo*. É para isso é preciso que êle conte com um cenógrafo que compreenda precisamente a função de seu trabalho dentro dêsse espetáculo, e que tenha conhecimentos técnicos suficientes para poder criar cenários que os cenotécnicos (com todo o conhecimento técnico que lhes compete, por sua vez) possam executar.

A legalização do ator

Aos que exercem a dura, exigente e ingrata profissão teatral, convém dar explicações um pouco diversas. Tardou uma lei que definisse sua posição profissional, e tardou também o trabalho da elaboração da regulamentação da mesma lei. Quanto à lei, não sabemos exatamente a razão por que não havia sido promulgada antes; mas quanto à regulamentação, não há nada de difícil em justificar dois anos de trabalho. O trabalho só demorou porque foi realmente muito complexo, e porque — principalmente no âmbito do Ministério do Trabalho — era indispensável cuidar que não ficasse qualquer integrante da classe teatral prejudicado pela nova lei. Todos os direitos daqueles que — mesmo sem lei e apesar da opinião dos leigos — já eram profissionais do teatro e dos espetáculos em geral, deveriam ser salvaguardados; tôdas as peculiaridades de uma profissão que é uma arte tiveram de ser cuidadosamente examinadas; era indispensável prever e garantir a situação de uma nascente indústria cinematográfica, e não permitir que uma excessiva preocupação com a forma pudesse chegar a suprimir a possibilidade do aparecimento de talentos excepcionais.

O Grupo de Trabalho concluiu sua tarefa. Agora fica faltando o devido encaminhamento pelo Ministro da Educação ao Presidente da República para a decretação e publicação da esperada regulamentação da Lei 4641. A partir de sua publicação, todos os profissionais terão um período de um ano para fazerem seu registro. Condições para a contagem de tempo, amparo às categorias que ficam fora daquelas que exigem cursos especiais, excepcionalidades, está tudo previsto devidamente.

Seria ingênuo supor que basta à classe teatral a decretação dêsse projeto de regulamentação para que desapareçam, do dia para a noite, todos os seus inúmeros problemas. Não há lei nem regulamentação que faça com que o insano trabalho de um espetáculo e sua preparação sejam de imediato compreendidos por todos. Mas dando o direito ao profissional de teatro, de cinema, de televisão, de circo, de rádio, ao menos o direito de ver reconhecida como legítima e definida a atividade que exerce, parece-nos que terá sido, de qualquer modo, dado um passo à frente.

É lamentável que tenha de ser considerada de certa forma como uma conquista uma coisa tão básica, tão óbvia, tão indispensável quanto seja o reconhecimento legal de profissões que existem *de facto* há tanto tempo, e às quais tanto deve o País para a sua vida cultural. É tempo de o Govêrno reconhecer suas obrigações para com a vida cultural e artística da nação. Que seja êste o começo de uma nova era, do fim do descaso, do início de uma compreensão de que é preciso não só reconhecer a condição profissional de quem trabalha em teatro mas também envidar esforços — criteriosos — para que haja condições de trabalho decentes para que o teatro possa oferecer aos brasileiros o que de melhor seus talentos — adestrados, profissionalizados, reconhecidos — podem criar. Quem lucra com isso, afinal, é a nação, o público atual e — melhor ainda — o potencial.

PÁGINA 2 □ JORNAL DO BRASIL □ RIO DE JANEIRO □ SÁBADO, 15 DE NOVEMBRO DE 1969 □ CADERNO b

Clarice Lispector

CEM ANOS DE SOLIDÃO

Gabriel Garcia Marques, o escritor da moda, é o autor do **best seller Cem Anos de Solidão**. E' dos poucos **best sellers** que têm valor literário grande. O romance é uma história de família, cheia de amor, violência e loucura. Garcia Marques só lida com fatos. E seus personagens são tão solitários, apesar da vida em comum de muitos, que Garcia Marques não lhes descreveu os pensamentos: o próprio autor sentiu a solidão intransponível de "tôda essa estirpe de loucos, poetas, revolucionários, bandidos, belas mulheres, dentro de um ritmo de ação sem tréguas, com poesia, humor, grandeza e magia verbal." A poetisa Eliane Zagurí é quem fêz uma magnífica tradução (não se sente por trás do português nenhuma língua estrangeira). Inclusive correspondeu-se com Garcia Marques, enquanto traduzia seu livro. E' um livro que espanta a todo instante: é feito de 366 páginas de inesperados. Os desenhos, muito bons, foram feitos por Caribé para a editôra Sabiá.

UM ENCONTRO COM O FUTURO

Li **A Automação e o Futuro do Homem**, da brasileira Rose Marie Muraro. Fala da influência muitas vêzes catastrófica da tecnologia sôbre a vida humana, nessa nossa era eletrônica. A desumanização progressiva do homem causa mêdo. O livro lê-se com uma curiosidade crescente. Vou transcrever o trecho em que Rose Marie Muraro transmite alguns dos 100 principais inventos que o futurólogo Herman Kahn, a maior autoridade mundial no assunto, descreve no seu livro **Toward the Year 2000**:

— Novas fontes de energia para instalações fixas (termoelétricas, termiônicas, magneto-hidrodinâmicas, etc.);

— novas fontes de energia para transporte (carros a turbina, jato, campo eletromagnético, etc.);

— transporte quase de graça para pessoas e cargas para qualquer parte do mundo;

— uso extensivo de transplante de órgãos;

— uso do raio laser intensificado em comunicações e como arma letal poderosíssima;

— uso rotineiro de **ciborgs** (órgãos ou partes do corpo humano doentes substituídos por máquinas eletrônicas);

— novas espécies de plantas e animais;

— contrôle do sono, dos sonhos, do peso, da velhice, novos inventos cosmetológicos para evitar o envelhecimento;

— hibernação primeiro a curto período e depois a longo (anos);

— exploração dos oceanos com pessoas vivendo sob a água;

— luas artificiais para iluminar extensas áreas à noite;

— viagens espaciais tornadas comuns;

— transporte sôbre o oceano (Europa—EUA em meia hora);

— trabalho doméstico automatizado;

— técnicas de contrôle da mente muito desenvolvidas;

— contrôle do tempo e dos climas;

— comunicação direta por estímulo do cérebro;

— armas nucleares baratas, ao alcance de qualquer nação;

— capacidade de escolher o sexo das crianças ou de mudá-lo antes do nascimento; contrôle da hereditariedade muito melhor conhecido;

— alimentos e bebidas sintéticos de aceitação geral;

— crédito universal instantâneo e automático;

— uso generalizado de robôs, isto é, computadores individuais;

— comunicação mundial barata através de láseres, tv individual;

— novos métodos para obter prazer sexual, novas drogas alterando o limiar da percepção;

— métodos químicos e mecânicos para melhorar a capacidade analítica humana, direta e indiretamente;

— novas, mais racionais, muito mais baratas formas e técnicas para construção de casas (domos geodésicos, conchas pressurizadas, etc.) e novos materiais de construção;

— fotografia e tevê (prêto e branco e depois a côres) tridimensionais.

Segundo Herman Kahn, êsses e muitos outros inventos estarão normalmente em uso até o ano dois mil, isto é, daqui a 30 anos. Será preciso algum comentário?

Eis o futuro dos nossos filhos. Invejo-os.

José Carlos Oliveira

A MÃE DOS "HIPPIES"

Conheci a menina quando estava com 14 anos. Agora, tem 18. É bonitinha, miúda. Separada do marido, a mãe trabalhava para dar à filha um padrão Zona Sul: bom colégio, confôrto, roupas moderninhas, mesada para o Bob's.

Finalmente apareceram os hippies. A menina gamou por um dêles. Enturmou; entrou no embalo. A pobre mãe — estou exagerando: ela estava achando aquilo bastante divertido — a pobre mãe teve que jogar fora tudo o que havia aprendido para enfrentar a nova situação. As informações que tinha sôbre os hippies eram as piores possíveis, quer dizer, as mais insólitas possíveis. Primeiro: roupas extravagantes. Segundo: tomar banho dia não, dia não. Zanzar sem destino, dormindo na areia, no mato, na estrada, nas delegacias e conventos do interior. Quarto: ganhar o pão sem suar o rosto. Quinto puxar fumo. (Êste item lhe parecia o mais assustador. Com jeito, sem bancar a quadrada ela procurava explicar à filha as consequências do vício. Mas qual: a juventude moderna acha que tanto faz puxar como não puxar fumo.) Sexto: amor livre. Assim já era demais.

Esse problema se dividia em dois, ambos insolúveis. Para começar, a mãe gostaria que a filha perdesse a virgindade de forma legal. Mas vá lá: com a pílula, com a crise do casamento da qual ela própria era exemplo e vítima, e principalmente com o divórcio fora das cogitações governamentais, seria possível admitir uma primeira experiência sem maiores compromissos. Mas amor livre também quer dizer que ninguém é de ninguém, que a garôta (a sua garôta!) poderia passar a qualquer momento para os braços de outro, e de outro, e de outro, e de outro . . .

Ela fêz o seguinte: simplesmente deixou o barco correr. E o barco foi correndo. Um dia, chamou a filha:

— Se vocês querem viver juntos, acho melhor que se casem. Ou então desapareçam.

Para surprêsa geral, os dois se casaram. A lua-de-mel foi na casa da sogra. E lá continuam até hoje, só que em comunidade. Onde dormem dois, dormem dez. No pequeno apartamento (não é tão pequeno assim) amontoam-se agora dez hippies. A sogra faz o que pode para alimentá-los.

— Êles são generosos — diz ela. — Dividem tudo. Ninguém fica sem comer, ainda que todos tenham que comer pouquíssimo.

Atualmente ela está correndo agências de publicidade e estúdios fotográficos. Descobriu que os hippies são antes de tudo fotogênicos, e que para êles se volta a atenção do público. E assim pretende unir o útil ao agradável, transformando-os todos em modelos para anúncios e reportagens sôbre moda.

A VIDA DINÂMICA DO TEXTO TEATRAL

BÁRBARA HELIODORA

PÁGINA 2 □ JORNAL DO BRASIL □ RIO DE JANEIRO □ SÁBADO, 21 DE MARÇO DE 1970 □ CADERNO b

Clarice Lispector

A MÁQUINA ESTÁ CRESCENDO

O homem foi programado por Deus para resolver problemas. Mas começou a criá-los em vez de resolvê-los. A máquina foi programada pelo homem para resolver os problemas que êle criou. Mas ela, a máquina, está começando também a criar problemas que desorientam e engolem o homem. A máquina continua crescendo. Está enorme. A ponto de que talvez o homem deixe de ser uma organização humana. E como perfeição de ser criado, só existirá a máquina. Deus criou um problema para si próprio. Ele terminará destruindo a máquina e recomeçando pela ignorância do homem diante da maçã. Ou o homem será um triste antepassado da máquina: melhor o mistério do paraíso.

EU TOMO CONTA DO MUNDO

Sou uma pessoa muito ocupada: tomo conta do mundo. Todos os dias olho pelo terraço para o pedaço de praia com mar, e vejo às vêzes que as espumas parecem mais brancas e que às vêzes durante a noite as águas avançaram inquietas, vejo isso pela marca que as ondas deixaram na areia. Olho as amendoeiras de minha rua. Presto atenção se o céu de noite, antes de eu dormir e tomar conta do mundo em forma de sonho, se o céu de noite está esfrelado e azul-marinho, porque em certas noites em vez de negro parece azul-marinho. O cosmos me dá muito trabalho, sobretudo porque vejo que Deus é o cosmos. Disso eu tomo conta com alguma relutância.

Observo o menino de uns 10 anos, vestido de trapos e magérrimo. Terá futura tuberculose, se é que já não a tem.

No Jardim Botânico, então, eu fico exaurida, tenho que tomar conta com o olhar das mil plantas e árvores, e sobretudo das vitórias-régias.

Que se repare que não menciono nenhuma vez as minhas impressões emotivas: lùcidamente apenas falo de algumas das milhares de coisas e pessoas de quem eu tomo conta. Também não se trata de um emprêgo pois dinheiro não ganho por isso. Fico apenas sabendo como é o mundo.

Se tomar conta do mundo dá trabalho? Sim. E lembro-me de um rosto terrivelmente inexpressível de uma mulher que vi na rua. Tomo conta dos milhares de favelados pelas encostas acima. Observo em mim mesma as mudanças de estação: eu claramente mudo com elas.

Hão de me perguntar por que tomo conta do mundo: é que nasci assim, incumbida. E sou responsável por tudo o que existe, inclusive pelas guerras e pelos crimes de leso-corpo e lesa-alma. Sou inclusive responsável pelo Deus que está em constante cósmica evolução para melhor.

Tomo desde criança conta de uma fileira de formigas: elas andam em fila indiana carregando um pedacinho de fôlha, o que não impede que cada uma, encontrando uma fila de formigas que venha de direção oposta, pare para dizer alguma coisa às outras.

Li o livro célebre sôbre as abelhas, e tomei desde então conta das abelhas, sobretudo da rainha-mãe. As abelhas voam e lidam com flôres: isto eu constatei.

Mas as formigas têm uma cintura muito fininha. Nela, pequena como é, cabe todo um mundo que, se eu não tomar cuidado, me escapa: senso instintivo de organização, linguagem para além do supersônico aos nossos ouvidos, e provàvelmente para sentimentos instintivos de amor-sentimento, já que falam. Tomei muita conta das formigas quando era pequena, e agora, que eu queria tanto poder revê-las, não encontro uma. Que não houve matança delas, eu sei porque se tivesse havido eu já teria sabido. Tomar conta do mundo exige também muita paciência: tenho que esperar pelo dia em que me apareça uma formiga. Paciência: observar as flôres imperceptivelmente e lentamente se abrindo.

Só não encontrei ainda a quem prestar contas.

YAN MICHALSKI

UM MÊS NA TERRA DE "HAIR"

IV — NOVIDADES NA LITERATURA DRAMÁTICA

A extraordinária vitalidade do atual teatro norte-americano não encontrou ainda o seu equivalente no terreno da dramaturgia. Desenas de novos autores são lançados mensalmente pelos teatrinhos experimentais e pelos grupos regionais; muitos dêles revelam fôrça e talento, e transmitem seu recado com eficiência; mas nenhum dêles chegou por enquanto a ameaçar o tranqüilo prestígio dos grandes nomes da geração anterior, como Arthur Miller e Tennessee Williams. E a relativa frustração dos americanos neste setor traduz-se por um impressionante número de remontagens dos grandes sucessos da década de 1930, nesta temporada de 1970.

É verdade que o cada vez maior predomínio dos espetáculos musicais e das pesquisas experimentais

naram, em 1961, com o assassinato de Patrice Lumumba e com o acidente aéreo que vitimou Dag Hammarskjoeld. Poucas pessoas teriam credenciais mais recomendáveis para uma tal tarefa do que O'Brien: êle foi, durante o período que descreve, alto funcionário da ONU, assessor direto de Hammarskjoeld, e passou vários meses no próprio palco dos acontecimentos.

Vindo de uma fonte tão bem informada, a tese da peça não poderia deixar de provocar um certo escândalo: segundo O'Brien, Hammarskjoeld e a ONU teriam conscientemente contribuído, por voluntária omissão, para a morte de Lumumba, cedendo a pressões do Govêrno americano, êste, por sua vez, agindo sob as pressões das grandes emprêsas que defendiam seus interêsses na exploração das minas de Ka-

PÁGINA 2 □ JORNAL DO BRASIL □ RIO DE JANEIRO □ SÁBADO, 18 DE ABRIL DE 1970 □ CADERNO b

Clarice Lispector

INAUGURAÇÃO SOLENE DO FUTURO

O futuro que estamos aqui inaugurando é uma linha metálica. E alguma coisa que de propósito é destituída. De tudo o que vivemos só ficará esta linha. Ela é o resultado do cálculo matemático da insegurança: quanto mais depurada, menos risco ela correrá, a linha metálica não corre o risco da linha de carne. Só a linha metálica não dará aos abutres do que comer. A nossa linha metálica não tem possibilidade de putrefação. É uma linha que se garante eterna. Nós, os que aqui estamos neste momento, a iniciamos com o propósito de que seja eterna. Queremo-la metálica porque do princípio ao fim ela é do mesmo metal. Não sabemos com muita certeza se essa linha será forte bastante para alguém se pendurar nela e se salvar, mas é forte para durar. Ainda não se apurou se a linha vergará ao pêso da primeira alma que nela se agarre, como sôbre os abismos do inferno.

Como é essa linha? Assim como o fio de cabelo, embora tão fino, tem dentro de si lugar para ser ôco — assim essa nossa linha é vazia. Ela é deserta por dentro. Mas nós, que aqui estamos, temos um gôsto e uma nostalgia pelo deserto e pelos robôs, como se já tivéssemos sido desapontados pelo sangue. Nós a deixaremos ôca para que o futuro a encha. Nós que, por vitalidade, poderíamos enchê-la conosco, nós nos abstemos. Assim vós sereis a nossa sobrevivência mas sem nós: esta nossa missão é missão suicida. A linha metálica eterna, produto de nós todos que aqui estamos reunidos neste momento, essa linha metálica eterna é produto do fracasso de hoje e também o nosso mais puro esfôrço para que a vida errada não se repita. Nós a lançamos no espaço, lançamo-la de nosso cordão umbilical, e o arremêsso é para a eternidade. A intenção oculta é que, ao arremessá-la, também o nosso corpo — a ela prêso pelo cordão umbilical — também o nosso corpo seja arrancado do chão do hoje e se arremesse para o espaço. Esta é a nossa esperança, esta é a nossa paciência. A missão é suicida: nós nos voluntariamos para o futuro. Somos homens de negócio que não precisam de dinheiro, mas da própria posteridade. O que temos tirado para nós mesmos do presente não tem de forma alguma desgastado o futuro. Temos amado, mas isso não desgasta a eternidade, pois temos amado exclusivamente, à moda atrasada de hoje, o que um dia será apenas carne para os abutres. Nada disso prejudica a linha eterna, que é o nosso verdadeiro negócio. Somos os artistas do negócio e fazemos o sacrifício de hoje como barganha: nosso sacrifício é o mais rendoso investimento. De vez em quando, também sem desgaste da eternidade, nós nos damos à paixão. Mas não faremos como os nossos antigos mortos que nos deixaram, em herança e pêso, o poder da carne e uma alma, ambos insatisfatórios. Nós, não. Derrotados por séculos de paixão, derrotados por um amor que tem sido inútil, derrotados por uma desonestidade que não tem dado frutos nem no presente nem no passado — nós investimos na honestidade despojada como sendo mais rendosa, e criamos a linha do mais sincero metal. Legaremos um duro e sólido arcabouço que contém o vazio. Como no ôco estreito de um fio de cabelo, será árduo para os que virão entrar dentro da linha metálica. Nós, que agora a inauguramos como futuro, sabemos que entrar na nossa linha metálica será a porta estreita dos que vêm.

Quanto a nós mesmos, assim como nossos filhos nos estranham e se envergonham de nós, a linha metálica nos estranhará e terá vergonha de nós, que a construímos. Estamos porém cientes de que se trata de missão suicida. Nós, os artistas do futuro, sabemos que a obra de arte não nos entende. E que viver é missão suicida.

Em Belém, o Cheiro-Cheiroso é o reino das curandeiras tapuias, pajés de saias com larga experiência no saber adivinhatório e no aviamento de

PÁGINA 2 □ CADERNO B □ JORNAL DO BRASIL □ Rio de Janeiro, sábado, 20 de fevereiro de 1971

A PESCA MILAGROSA

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando e que não é meramente palavra, é mais entrelinha. Quando essa não palavra morde a isca, escreveu-se alguma coisa. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou em si própria a palavra indispensável. O que salva então é distraidamente (não sei explicar melhor. Às vêzes não consigo explicar melhor e 25 anos depois encontro o meio).

Clarice Lispector

LEMBRAR-SE

Escrever é tantas vêzes lembrar-se do que nunca existiu.

Como conseguirei saber do que nem ao menos sei? Assim: como se me lembrasse. Com um esfôrço de memória, como se eu nunca tivesse nascido.

Nunca nasci, nunca vivi: mas eu me lembro, e a lembrança é em carne viva.

CRÔNICA SOCIAL

— ..., perfeito, perfeito, perfeito, o jantar. Poderia ser transportado na íntegra — mesa, comensais sentados nas cadeiras em tôrno dela, comidas, garçons com bandejas de prata — para outra casa, quiçá outro país, como se diz de obra de arte "que não conhece fronteiras."

E a consciência de cada convivа de que é de cada um dêles que depende a falta de êrro, a perfeição? Reunião, algumas finíssimas, é uma reunião em tôrno de uma gafe que não é cometida? A tensão do grande jantar, a tensão da perfeição crescendo, a pele do tambor esticando-se. Risco excitante.

Para cada um, a gafe própria que não será cometida. Que gafe, afinal? E' e eu aparecer de súbito, como não convidado. Cada um é a própria gafe moda sob a delicada conversa. Gafe que sob o sorriso quase de senho atrai, atrai sádica, perseguidora, estou chegando perto, estou chegando perto, numa sorridente tortura de pesadelo. Porque mais um minuto, mais um instante — e — e o eu acontece.

Depois, entre conhaque, licores e fumaças, a perfeição esticada cada vez mais tênue, cada vez mais tênue, o melhor é voltar depressa para casa e o eu suspirar aliviado. Está cada vez mais tênue. Esporte perigoso, êsse.

A ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS

O que me fêz nunca ir assistir a sessões públicas da Academia? Falta de motivação? Ou talvez simplesmente considerasse a Academia uma espécie de clube de cavalheiros inglêses, onde se lê jornal, conversa-se, bebe-se alguma coisa, sem a interferência sempre perturbadora de mulheres.

Deve haver algo de secreto e profundo e que age como chamariz na Academia Brasileira de Letras. Senão, como explicar que um candidato, em vez de ter o prazer de ser escolhido, tenha, para ser eleito, que ir pessoalmente pedir voto a todos os acadêmicos, um por um? Como explicar que João Cabral de Melo Neto, que é tímido, o tenha feito? Senão como explicar que um homem como Guimarães Rosa adiasse sua posse por três anos, por ter intuído que, ao pôr o fardão, ficaria emocionado a ponto de sofrer um enfarte? No entanto achou que valia a pena arriscar. Mistério.

Tive oportunidade de me avistar com o acadêmico Austregésilo de Ataíde, quarto presidente da ABL, portanto um acadêmico típico. Há 11 anos que êle é presidente. Homem simpático, afável. Fiquei sabendo de várias coisas. Por exemplo, a finalidade principal da Academia está nos estatutos: defender a língua portuguêsa e promover a literatura.

Êles promovem a literatura através da concessão de prêmios literários. Distribuem por ano 16 prêmios, de 1 milhão antigo cada. O Prêmio Machado de Assis para o conjunto de obra, no valor de 18 milhões antigos. Os recursos dêsse prêmio são oferecidos pela Fundação Jurzikowski, que criou a Mercedes-Benz do Brasil e que, ao morrer, deixou em testamento 6 mil dólares para a Academia. Esta também distribui prêmios com verbas oriundas da herança do livreiro Francisco Alves. A Academia ainda publica um dicionário mandado fazer sob os seus auspícios. Publica, além de seus anais, a Revista Brasileira e os Discursos Acadêmicos.

Tive curiosidade de saber o que acontecia na reunião das quintas-feiras: depois do chá com bolinhos, estudam personalidades literárias ou acontecimentos literários.

Quanto à já clássica pergunta sôbre a entrada de mulheres na Academia disse: "A objeção feita não é à entrada da mulher na Academia e sim à reforma dos estatutos para permitir essa entrada. Os acadêmicos de três gerações consideram que não se deve alterar a lei fundamental da instituição."

O CARNAVAL POR QUEM O FÊZ

Êles viram o carnaval dos corsos na Avenida Central, viram surgir as escolas de samba, morrer os ranchos. Desfilando nas escolas que ajudaram a fundar ou, agora, simplesmente vendo o carnaval passar, reconhecem que o carnaval mudou. Uma transformação que nem todos aceitam.

CLEMENTINA DE JESUS

"Eu gostava muito mesmo é de colocar minha baiana"

Sessenta e seis anos de partido alto e "samba em pessoa", segundo Araci de Almeida, Clementina de Jesus é a maior intérprete do gênero segundo os entendidos. Descoberta na Taberna da Glória por Hermínio Bello de Carvalho, fêz *shows*, viajou, mas continua é

JOÃO DA BAIANA

"Hoje também é bom como antigamente"

Carioca, 84 anos, neto de escravos, sambista e estivador e por isso não pôde viajar à Europa com Os Oito Batutas, criado na Pedra do Sal e Praça Onze, filho de Tia Precilina que como Caetano Veloso era de Santo Amaro da Purificação. Mulher Cruel e Pedin-

JÚLIO SILVA

"O carnaval de hoje é puramente comercial"

Há 52 anos que desfila pela cidade no bloco Eu Sozinho. Um dos lançadores do célebre *Uma vez Flamengo, sempre Flamengo.* Animou bailes carnavalescos infantis, além de realizar uma batalha de confete na Avenida com a presença de oito bandas de música,

DONGA

"A grande verdade é que ninguém samba mais"

Com Pelo Telefone êle introduziu o samba na sociedade. Foi o primeiro. Nascido perto da Vila (Aldeia Campista) foi amigo de Noel e formou com João da Baiana, Pixinguinha e outros amigos, Os Oito Batutas, que viajaram pela Europa para divulgar nosso

MANO ELÓI

"Estou doente mas não deixei de ser carnavalêsco"

Mano Elói (Elói Antero Dias) com 83 anos passou por três escolas de samba e numa delas foi presidente: Império Serrano. Viu a escola ser telecampeã. Hoje não pode ir mais à Avenida. Seus pés não deixam. Há dois anos teimou e foi. Na saída do desfile

PAGINA 2 □ CADERNO B □ JORNAL DO BRASIL □ Rio de Janeiro, sábado, 27 de março de 1971

"CRIAR UM QUADRO É CRIAR UM MUNDO NÔVO"

Um homem alto, um pouco curvo, olhar de grande mansidão, pele morena, ar ascético de monge: eis Iberê Camargo, um dos nossos grandes pintores. Estávamos no seu atelier, que fica numa cobertura na Rua das Palmeiras: como Iberê nota, parecia-nos que o terraço era um tombadilho e que em breve, no calor que fazia, iríamos zarpar. Bebemos água gelada, tomamos café requentado — até que mais tarde sua espôsa, Maria, uma das mais simpáticas Marias, vem e nos faz um café expresso que me dá saudade da Itália. Conversamos sôbre assuntos gerais.

— Iberê, por que é que você pinta? — perguntei-lhe de repente.

— Sabe que essa pergunta já me foi feita no questionário da Editôra Vozes? Dei a seguinte resposta: só poderia responder por que é que pinto quando tiver descoberto o que eu sou como ser.

— Essa resposta bem serviria para quando eu mesma me pergunto por que escrevo. Teria antes de ir ao profundo último de meu ser. Você crê que se realizaria em outra forma de arte?

— No meu modo de entender, a obra só existe realizada e portanto só o realizado é que pode responder à pergunta, sem risco de um indivíduo se julgar, por exemplo, um autor possível. Há tanta gente que diz "se eu fizesse", "se eu pudesse", "se eu tivesse tempo", mas não faz nada, talvez porque realmente nada tenha a fazer.

— Qual é o processo criador de um pintor versus o processo criador de um escritor em prosa ou poesia?

— Suponho, Clarice, que a diferença que existe esteja apenas na diferença de elementos. O pintor usa a côr, a tinta, a linha. O escritor usa a frase. Mas o impulso criador deve ser o mesmo. Que é que você acha? que é de uma natureza diversa?

— Acho que a fonte é a mesma. Mas fiquei impressionada com Lúcio Cardoso que, depois da doença, não conseguia escrever nem ditar, pois não falava, mas pintava com a mão esquerda, já que a direita estava inutilizada: por que não escrevia com a mão esquerda? O médico explicou-me que no cérebro existe, se entendi bem, uma parte de onde sai a escritura, a palavra, e outra de onde sai a pintura.

— Mas êle pintava como escrevia? Não. Pintar é um artesanato, é saber usar os instrumentos. Assim como o escritor luta por criar com a palavra. Não há caso de um pintor que tenha feito uma obra definitiva na primeira tentativa. Na literatura, há?

— Talvez Rimbaud.

Ficamos pensando um pouco, em silêncio. Perguntei-lhe então:

— Antes de começar a pintar um quadro você o visualiza já pronto ou vai passo a passo descobrindo o mundo particular dêsse quadro?

— Criar um quadro é criar um mundo nôvo. O artista é o primeiro espectador de sua obra. As soluções anteriores, os conhecimentos adquiridos não servem para a obra nova. Eu só consigo pintar quando consigo esquecer o que aprendi. Se não fôsse assim, creio que estaria apenas a refazer os quadros já pintados. E, portanto, teriam apenas o mérito de uma cópia, de uma réplica. Não, Clarice, acho que quando empreendemos uma viagem, buscando alguma coisa que intuímos, nós marcamos o rumo, escolhemos o ponto cerdeal de nossa meta. Mas não é antever o que, só à chegada, se revela. Um amigo meu, psicanalista, prof. Décio de Sousa, falecido em outubro de 1970, costumava dizer que quando se espera um filho não se sabe de que côr serão seus olhos, sabe-se apenas que vai nascer um filho. Clarice, você sabe melhor do que eu que o personagem vive a sua vida à revelia do autor, surpreende o autor. Será que era isso que Pirandello queria com seis personagens em busca de um autor?

— Há lugares onde você trabalha melhor do que em outros, você disse. Será por isso que vai tanto a Pôrto Alegre?

— Eu só trabalho bem... como se pode dizer? Com os meus chinelos? Na tranquilidade de meu ambiente, com minhas coisas, na minha tela. Você sabe que o grande obstáculo que encontrei em Genebra, onde fui pintar o grande painel para a Organização Mundial de Saúde, foi exatamente Genebra. O Rio Grande do Sul, que é o pátio onde nasci, me leva a trabalhar bem. Você sabe que nasci em Restinga Sêca, que naquela ocasião não passava de um vilarejo. Saí de lá com quatro anos de idade. Mas a paisagem de Restinga Sêca me ficou impressa de um modo indelével. Alguém me disse: você saiu de lá aos quatro anos, portanto não pode se lembrar... Respondi: como poderei eu esquecer o lugar onde engoli o primeiro gole de ar e senti nos olhos o primeiro clarão?

— Como se processou em você o abandono da figura, para tornar-se um não figurativo?

— Eu não abandonei a figura, apenas a transformei. Quanto à sua pergunta sôbre se lutei para ser um pintor realizado e com nome, não, eu jamais tive essas preocupações. E fico até muito surpreendida quando alguém me considera com destaque... E você, acha importante ter nome?

— Não, isso é apenas a parte social do problema. O que importa realmente é estar diante do papel em branco à espera das palavras que exprimam. Êsse é que é o momento crucial. Iberê, mudando de assunto, por que os carretéis foram ponto de partida na sua obra?

— Os carretéis foram também as minhas fantasias de criança, o meu brinquedo. É natural que se tivessem transformado em símbolos na obra que faço.

— O rosto humano chega a lhe interessar de algum modo?

— Assim, com a visão de pintor, não tive um interêsse especial pelo rosto humano. Mas como pessoa acho que o rosto reflete muito o indivíduo. O rosto revela a pessoa. Acho que quem se corrompe por dentro se corrompe por fora. Se não, Clarice, não haveria necessidade de maquilar os atôres, de lhes dar um aspecto especial.

— Diga-me: até que ponto uma côr exprime, e só ela, aquilo que o pintor está sentindo? Por que exatamente o marrom e depois em seu lugar o vermelho?

— Na minha opinião, a côr vale no seu contexto, nas suas relações. Enquanto que uma côr isolada será fria ou quente. E a intensidade de sua medida é também estabelecida no confronto com outras côres.

— Até que ponto você se sente liberado depois que dá à luz um quadro? Pára por um tempo? ou a ânsia de criar se segue imediatamente?

Profunda reflexão de Iberê. Fico esperando. Até que êle diz: após a realização de um quadro, ou de uma série, segue-se um esvaziamento que por seu turno é substituído por uma gestação que se processa, e o período criador renasce então. Você tem a mesma experiência?

— Igual. Sinto um esvaziamento que quase se pode chamar sem exagêro de desesperador. Mas para mim é pior: a germinação e a gestação para o nôvo trabalho podem demorar anos, anos êsses em que fenêço. Qual o conselho que você daria aos novos pintores?

— Deixe eu pensar nisso. (Ficou com a cabeça metida entre os dois braços cruzados, depois disse: vou tomar um copo de água, e quando voltou disse: esta pergunta é a mais difícil.)

Tomei também um copo de água e ficamos em silêncio esperando. Pergunta terrível, sabe? disse Iberê. "Tome o tempo que quiser", respondi-lhe. Afinal Iberê Camargo disse:

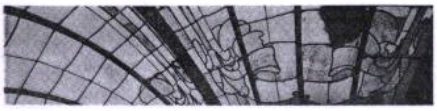
— Não se persuadirem de que inventaram a pintura. E você? que conselho daria a novos escritores?

— Trabalhar, trabalhar e trabalhar.

— Jaspers — disse Iberê — escreveu que a nova geração tem as mãos furadas.

Confesso que não entendi bem o que Jaspers quis dizer e que Iberê repetira.

Clarice Lispector



Paris, uma vez mais, está redescobrindo o estilo *art nouveau* e apresenta no Museu de Artes Decorativas a mostra *Os Pioneiros do Século XX*: Guimard, Victor Horta e van de Velde. Depois, será realizada uma exposição sôbre obra de Gaudi. Os mitos existentes sã

PÁGINA 2 □ CADERNO B □ JORNAL DO BRASIL □ Rio de Janeiro, sábado, 23 de outubro de 1971

CÉREBRO ELETRÔNICO

Decididamente estou precisando ir ao médico e pedir um remédio contra a falta de memória. Ou melhor, uma amiga já me deu dois vidros de umas pílulas vermelhas contra a falta de memória, mas é exatamente minha falta de memória que me faz esquecer de tomá-las. Isso parece velha anedota mas é a verdade.

Tudo isso vem a propósito de eu simplesmente não me lembrar quem me explicou sôbre o cérebro eletrônico. E mais: tenho em mãos agora mesmo uma fita de papel cheia de buraquinhos retangulares e essa fita é exatamente a da memória do cérebro eletrônico. Cérebro eletrônico: a máquina computadora poupa gente. Os dados da pessoa ou do fato são registrados na linguagem do computador (furos em cartões ou fitas). Daí vão para a memória: outro órgão computador (outra máquina), onde os dados ficam guardados até serem pedidos.

Partindo dêsse princípio, chegamos ao definidor eletrônico: a partir de um desenho feito num papel magnético a máquina (ou o cérebro) pode reproduzir em matéria o desenho. Isto é: entra o desenho e sai o objeto (cibernética, etc.). Há a experiência plástica, visual e também literária da reprodução (número e qualidade). A sensação é de apoio para o homem. Compensação do êrro. Há possibilidade de você lidar com uma máquina e seus sensores como a gente gostaria de lidar com o nosso cérebro (e nossos sensores), fora da gente mesmo e numa função perfeita.

Bem. Acabo de dizer tudo, mas mesmo tudo o que sei a respeito de cérebro eletrônico. Devo inclusive ter cometido vários erros, sem falar nas lacunas que, se fôssem preenchidas, esclareceriam melhor o problema todo.

Peço a quem de direito que me escreva explicando melhor o cérebro eletrônico em funcionamento. Mas peço que use têrmos tão leigos quanto possível, não só para que eu entenda como para que eu possa transmití-los com relativo sucesso aos meus leitores.

Quando penso que cheguei a falar no mistério, que continua mistério, do cérebro eletrônico, só posso dizer como a gente dizia lá em Recife: Virgem Maria!

Mas o amor é mais misterioso do que o cérebro eletrônico e no entanto já ousei falar de amor. É timidamente, é audaciosamente, que ouso falar sôbre o mundo.

O meu próprio mistério

Sou tão misteriosa que não me entendo.

Peço licença para existir

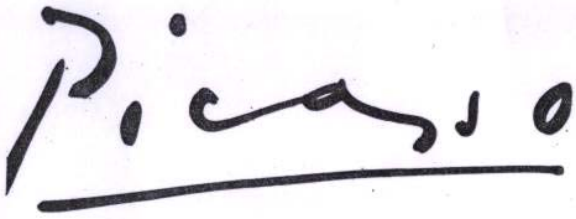
Por coincidência, tive e tenho amigas que são ou foram analisadas pelo Dr. Lourival Coimbra, psicanalista do grupo de Melanie Klein. As conhecidas e amigas me contaram que falaram de mim a êle. E imaginei como o Dr. Lourival deveria estar farto de ouvir meu nome. Há tempos, uma de suas analisadas estêve aqui em casa e resolvi, como compensação ao desgaste dos ouvidos do analista, enviar-lhe um livro meu de contos, Laços de Família. Na dedicatória pedia desculpa pela minha letra, que não estava boa desde que minha mão direita sofrera o incêndio.

Dias depois a môça apareceu em casa para tomar um café comigo e perguntei-lhe se havia entregue o livro ao Dr. Lourival. Ela disse que sim e que, ao ler a dedicatória, fizera um comentário. Fiquei curiosa, quis saber o que êle dissera. E fiquei sabendo que, ao ler a dedicatória, o Dr. Lourival tinha dito: "Essa môça Clarice dá tanto aos outros, e no entanto pede licença para existir."

Sim, Dr. Lourival. Peço humildemente para existir, imploro humildemente uma alegria, uma ação de graça, peço que me permitam viver com menos sofrimento, peço para não ser tão experimentada pelas experiências ásperas, peço a homens e mulheres que me considerem um ser humano digno de algum amor e de algum respeito.

Peço a benção da vida.

Clarice Lispector



mulher

UM TEMA E SETE VARIAÇÕES

"A arte nunca é casta. No fundo no fundo não existe nada mais que amor, seja de que tipo fôr." Estas palavras de Picasso equivalem a uma profissão de fé e ao mesmo tempo traduzem sua paixão terrena pela exaltação dos sentidos. Por isso, as mulheres – não como mitos, mas como imagens do cotidiano, amadas e representadas por seu espírito criador – não podem ser separadas de sua vida e obra

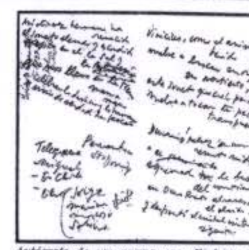
Trabalhar e viver, para um artista que sempre teve uma visão ardente e apaixonada das coisas, significa alcançar o limite de suas

"É impossível separar as mulheres de sua vida e de seu trabalho. Max Jacob afirmou que preferiria ter sido um dom-João a ser

Os ballets russos marcaram o período seguinte. A forma e o colorido da vida de bastidores ocuparam sua pintura e, nesse universo

Picasso encontra a iugoslava Dora Maar, que teria enorme importância em sua vida afetiva e em sua atividade criadora. As circunstâncias do encontro ocorrem até hoje

CADERNO B □ JORNAL DO BRASIL □ Rio de Janeiro, sábado, 30 de outubro de 1971 □ PÁGINA 5



Autógrafo de um poema para Vinícius de Morais, escrito num trem Rio-SãoPaulo

Os autógrafos, com bom humor

Neruda e Vinícius, 10 anos atrás

Clarice Lispector

PRÊMIO NOBEL DE LITERATURA NO RIO

Quando Pablo Neruda estêve no Rio, não há muito tempo, entrevistei-o ràpidamente. Agora que recebeu o merecido prêmio máximo de Literatura, lembro-me da conversa.

Cheguei à porta do edifício de apartamentos em que mora Rubem Braga, onde Neruda e sua espôsa Matilde se hospedariam — cheguei exatamente quando o carro parava e retiravam a grande bagagem dos visitantes. O que fêz Rubem dizer — "É grande a bagagem literária do poeta." Ao que o poeta retrucou — "Minha bagagem literária deve pesar uns dois ou três quilos."

Neruda é extremamente simpático, sobretudo quando usa o seu boné ("tenho poucos cabelos mas muitos bonés", disse). Falou que se me desse a entrevista naquela noite mesma só responderia a três perguntas mas, se no dia seguinte de manhã eu quisesse entrevistá-lo, responderia a maior número. E pediu para ver as perguntas que eu anotara. Disse-me que eram muito boas e que me esperaria no dia seguinte.

Antes de reproduzir o diálogo, um breve esbôço sôbre sua carga literária. Publicou Crepusculário quando tinha 19 anos. Um ano depois publicava Vinte Poemas de Amor e Uma Canção Desesperada, que até hoje é gravado, reeditado, lido e amado. Em seguida, Residência na Terra, que reúne poemas de 1925 a 1931, em sua fase surrealista. A Terceira Residência, com poemas até 1945, é um intermediário com uma parte da Espanha no Coração, onde é chorada a morte de Lorca, e a guerra civil em geral, que o tocou profundamente e o despertou para problemas políticos e sociais. Em 1950, Canto Geral, tentativa de reunir todos os problemas políticos, éticos e sociais da América Latina. Em 1954, Odes Elementares, em que o estilo fica mais sóbrio, buscando simplicidade maior, e onde se encontra, por exemplo, Ode à Cebola. Em 1956, Novas Odes Elementares, que êle descobre nos temas elementares que não tinham sido tocados.

Em 1957, Terceiro Livro das Odes, continuando na mesma linha. A partir de 1958, publica Estravagário, Navegações e Regressos, Cem Sonetos de Amor, Cantos Cerimoniais e Memorial de Isla Negra.

No dia seguinte de manhã fui vê-lo. As respostas eram sucintas. Perguntei-lhe de qual de seus livros êle mais gostava e por quê. Respondeu-me:

— Tu sabes bem que tudo o que fazemos nos agrada porque somos nós — tu e eu — que o fizemos.

(Meu caso, na verdade, é diferente: não gosto do que escrevo exatamente porque é meu.)

— Você se considera mais um poeta chileno ou da América Latina?

— Poeta local do Chile, provinciano da América Latina.

— O que é angústia?

— Sou feliz.

— Escrever melhora a angústia de viver?

— Sim, naturalmente. Trabalhar em teu ofício, se amas teu ofício, é celestial. Senão é infernal.

— Quem é Deus?

— Todos algumas vêzes. N a d a, sempre.

— Como é que você descreve um ser humano o mais completo possível?

— Político, poético. Físico.

— Como é uma mulher bonita para você?

— Feita de muitas mulheres.

— Escreva aqui o seu poema predileto, pelo menos predileto neste exato momento.

— Estou escrevendo. Você pode esperar por mim 10 anos?

— Em que lugar gostaria de viver, se não vivesse no Chile?

— Acredite-me tolo ou patriótico, mas eu há algum tempo escrevi um poema:

Se tivesse que nascer mil vêzes
Ali quero nascer.

Se tivesse que morrer mil vêzes
Ali quero morrer...

— Qual foi a maior alegria que teve pelo fato de escrever?

— Ler minha poesia e ser ouvido em lugares desolados: no deserto, para os mineiros do Norte do Chile, no Estreito de Magalhães, para os tosquiadores de ovelhas, num galpão com cheiro de lã suja, suor e solidão.

— Em você o que precede a criação é a angústia ou um estado de graça?

— Não conheço bem êsses sentimentos. Mas não me creia insensível.

— Diga alguma coisa que me surpreenda.

— 748.

(E eu realmente surpreendi-me, não esperava uma harmonia de números).

— Você está a par da poesia brasileira? Quem você prefere em nossa poesia?

— Admiro Drummond, Vinícius e aquêle grande poeta católico, claudeliano, Jorge de Lima. Não conheço os mais jovens e só chego a Paulo Mendes Campos e Geir Campos. O poema que me agrada é o Defunto, de Pedro Nava. Sempre o leio em voz alta aos meus amigos, em todos os lugares.

— Que acha da literatura engajada?

— Tôda literatura é engajada.

— De qual dos seus livros você mais gosta?

— Do próximo.

— A que atribui o fato de que os seus leitores o acham "vulcão da América Latina?"

— Não sabia disso, talvez êles não conheçam os vulcões.

— Qual é o seu poema mais recente?

— Fim do Mundo. Trata do século XX.

— Como se processa em você a criação?

— Com papel e tinta. Pelo menos essa é a minha receita.

— A crítica constrói?

— Para os outros, não para o criador.

— Você já fêz algum poema de encomenda? Se o fêz, faça um agora, mesmo que seja bem curto.

— Muitos. São os melhores.

— O nome Neruda foi casual ou inspirado em Jan Neruda, o poeta da liberdade tcheca?

— Ninguém conseguiu até agora averiguá-lo.

— Qual é a coisa mais importante do mundo?

— Tratar de que o mundo seja digno para tôdas as vidas humanas, não só para algumas.

— O que é que você mais deseja para si mesmo como indivíduo?

— Depende da hora e do dia.

— O que é amor? Qualquer tipo de amor?

— A melhor definição seria: o amor é o amor.

— Você já sofreu muito por amor?

— Disposto a sofrer mais.

— Quanto tempo gostaria de ficar no Brasil?

— Um ano, mas dependo de de meus trabalhos.

E assim terminou a entrevista com Pablo Neruda. Antes falasse êle mais. Eu poderia prolongá-la quase que indefinidamente, mesmo recebendo como resposta uma única seta de resposta. Mas era a primeira entrevista que êle dava a alguém, no dia seguinte à sua chegada, e sei quanto uma entrevista pode ser cansativa. Espontaneamente deu-me um livro, Cem Sonetos de Amor. E depois de meu nome, na dedicatória assinou: "De seu amigo Pablo." Eu também sinto que êle poderia se tornar meu amigo, se as circunstâncias facilitassem. Na contracapa do livro, diz: "Um todo manifestado com uma espécie de sensualidade casta e pagã: o amor como uma vocação do homem e a poesia como sua tarefa."

Eis o retrato de corpo inteiro de Pablo Neruda nestas últimas frases.

Pablo Neruda mereceu o Prêmio Nobel.

PÁGINA 2 □ CADERNO B □ JORNAL DO BRASIL □ Rio de Janeiro, sábado, 24 de junho de 1972

Clarice Lispector

AUTOCRÍTICA

Esta autocrítica tem que ser complacente, porque se fosse aguda demais isso talvez me fizesse nunca mais escrever. Mas eu queria escrever, algum dia talvez. Embora sentindo que, se voltasse a escrever, seria de um modo diferente do meu antigo: diferente em quê? Não me interessa. Minha autocrítica a certas coisas que escrevo, não importa no caso se boas ou más, é — falta a elas chegar àquele ponto em que a dor se mistura à profunda alegria, e a alegria chega a ser dolorosa — pois esse ponto é o agulihão da vida.

E quantas vezes conseguimos o encontro máximo de um ser com outro ser, quando com espanto dizemos: "Ah!" Às vezes esse encontro consigo próprio se consegue através do encontro de um ser com outro ser.

Não, eu não teria vergonha de dizer tão claramente o que eu queria para o futuro: queveria o máximo, e o máximo deve ser atingido e dito com a matemática perfeição da música ouvida e transposta para o profundo arrebatamento que sentimos. Não transposta, pois é a mesma coisa. Deve, eu sei que deve haver um modo em mim de chegar a isso.

Às vezes sinto que esse modo eu o conseguiria através simplesmente de meu modo de ver mais evoluído. Uma vez senti, no entanto, que se fosse conseguido seria através da misericórdia. Não da misericórdia transformada em gentileza da alma. Mas da profunda misericórdia transformada em ação, mesmo que seja a ação das palavras. E assim como "Deus escreve direito por linhas tortas", através de nossos erros correria o grande amor que seria a misericórdia.

SOLIDÃO E FALSA SOLIDÃO

Eu, que pouco li Thomas Merton, copiei no entanto de algum artigo seu as seguintes palavras, que traduzi:

— Quando a sociedade humana cumpre o dever na sua verdadeira função as pessoas que a formam intensificam cada vez mais a própria liberdade individual e a integridade pessoal. E quanto mais cada indivíduo desenvolve e descobre as fontes secretas de sua própria personalidade incomunicável, mais ele pode contribuir para a vida do todo. A solidão é necessária para a sociedade como o silencio para a linguagem, e o ar para os pulmões e a comida para o corpo. A comunidade, que procura invadir ou destruir a solidão espiritual dos indivíduos que a compõem, está condenando a si mesma à morte por asfixia espiritual.

E mais adiante:

— A solidão é tão necessária, tanto para a sociedade como para o indivíduo que, quando a sociedade falha em prover a solidão suficiente para desenvolver a vida interior das pessoas que a compõem, elas se rebelam e procuram a falsa solidão. A falsa solidão é quando um indivíduo, ao qual foi negado o direito de se tornar uma pessoa, vinga-se da sociedade transformando sua individualidade numa arma destruidora. A verdadeira solidão é encontrada na humildade, que é infinitamente rica. A falsa solidão é o refúgio do orgulho, e infinitamente pobre. A pobreza da falsa solidão vem de uma ilusão que pretende, ao enfeitar-se com coisas que nunca podem ser possuídas, distinguir o eu do indivíduo da massa de outros homens. A verdadeira solidão é sem um eu.

Por isso é rica em silêncio e em caridade e em paz. Encontra em si infindáveis fontes do bem para os outros. A falta solidão é egocêntrica. E porque nada encontra em seu centro, procura arrastar todas as coisas para ela. Mas cada coisa que ela toca infecciona-se com o seu próprio nada, e se destrói. A verdadeira solidão limpa a alma, abre-se completamente para os quatro ventos da generosidade. A falsa solidão fecha a porta a todos os homens. Ambas as solidões procuram distinguir o indivíduo da multidão. A verdadeira consegue, a falsa falha. A verdadeira solidão separa um homem dos outros para que ele possa desenvolver o bem que está nele, e então cumprir seu verdadeiro destino ao pôr-se a serviço de uma pessoa.

AS JANELAS ABERTAS DA MODA

Durante o I Seminário de Comercialização da Moda, realizado em São Paulo, a francesa Ginette Sainderichin, jornalista e diretora de moda das revistas Points de Vente e Group Avant-Premiere, **fez uma palestra sobre o tema** A Evolução Sociológica da Moda e as Motivações de Compra no Setor do Vestuário

— Antes de se falar em moda, precisamos conhecer o passado para prever o futuro. Gostaria de falar de uma pesquisa que foi feita na França, em 1956, pela Fédération Francesa da Indústria da Moda Feminina. Foram ouvidas, aproximadamente, 8 mil pessoas, o que é uma amostragem bastante importante.

A pesquisa, feita com mulheres, era para saber se preferiam mandar fazer as roupas ou preferiam as roupas feitas. Duas entre três preferiam pagar mais caro mandando fazer, do que pagar menos por uma roupa já feita, pois as mulheres achavam que o *prêt-à-porter* significava a uniformização da moda feminina.

Mais ou menos 40% das mulheres consultadas diziam que a roupa feita não permitia escolher muito bem o tecido. Apenas 39% diziam que a roupa feita era mais adequada. Sessenta e um por cento afirmavam que ela não podia ser usada por qualquer pessoa, que era preciso ter um corpo de manequim para comprá-la.

Mas, nessa época, em cada 10 vestidos, ou roupas de inverno, que eles tinham nos seus armários, cerca de quatro eram comprados feitos e, diante das vantagens que encontravam na adoção desses vestidos, 84% das mulheres pesquisadas entendiam que era preferível encontrar roupa pronta, enquanto outras achavam que o fator preço de compra era mais interessante.

O importante é que, já há anos, uma mulher em duas entendia que a roupa feita estava fadada a conquistar o mercado e as que assim pensavam eram jovens e tinham poder econômico maior.

O que impressionou sobremodo nessa pesquisa foi o aspecto do vocabulário, já que ele próprio sofreu modificações, isto é altamente significativo, porque as palavras revelam o estado de espírito e o próprio caráter das pessoas. Expressões como *sob medida* caíram em desuso, enquanto só se fala, praticamente, em *prêt-à-porter*. Fala-se pouco em confecções e, quando se fala, é quase sempre em sentido técnico. A confecção é extremamente industrializada e destina-se a atender à massa.

Em nossa pesquisa de 1952 tratou-se de classificação: vestidos para usar em casa, vestidos para visitar parentes, vestidos para ir a cerimônias, casamentos, vestidos para fazer compras e vestidos para sair no domingo. Vestidos para manhã, vestidos para tarde, vestidos para jantar, vestidos para noite.

Em 1972 a mudança foi bastante significativa — roupas para o dia, para o escritório, roupa para o campo, etc. Houve, portanto, substancial alteração na forma de classificar as peças do guarda-roupa feminino, o que é bastante característico, para a sociologia do comportamento da mulher.

Sem distinção

E' preciso assinalar que em 1952 havia uma distinção bem acentuada entre guarda-roupa de verão e guarda-roupa de inverno. Atualmente, na época das fogueiras, da televisão, da máquina de lavar e da eletricidade, as mulheres jovens não fazem como suas mães. Não se compra mais em ocasiões tradicionalmente precisas e hoje as mulheres, seja na primavera, seja no outono, usam as mesmas saias para o campo, ou as mesmas calças compridas. Até para irem aos escritórios elas têm o mesmo tipo de saia ou vestido de malha. Além do mais, o mesmo vestido de baile ou traje de noite são usados seja no verão, seja na primavera.

Vejamos como ocorreu a evolução. Há 20 anos, na França, todos sabem, localiza-se o reino da alta costura. Os costureiros eram os reis da moda. Lançavam-na, como o faziam os antigos reis de França.

Luís XIV, que era baixo, mandou fazer sapatos de salto alto e toda a corte o imitou. Os saltos Luís XIV perduram até hoje.

Será preciso ver o que era a moda há 30 anos, quando havia verdadeiros uniformes, que eram dados para que as pessoas se distinguissem e se destacassem na massa. Esse uniforme era transmitido entre as classes, progressivamente, atingindo a burguesia, depois as pessoas mais simples e finalmente as pessoas do campo.

Inicialmente surgem estilos que devem chocar a população e vão sendo gradativamente aceitos. Se forem aceitos de início por todo mundo, tornam-se desinteressantes porque ocorre a massificação imediata, quando ela deve acontecer gradativamente.

Com surpresa

No passado, os jornalistas sabiam o que escrever, os fabricantes sabiam o que produzir, os costureiros sabiam, o que costurar e as mulheres sabiam o que comprar. Em 1953, porém, ocorreu este fato: capas de revistas ostentaram pela primeira vez modelos que não eram assinados por um grande costureiro, nem apresentados por ninguém. Era um acontecimento. Uma nova geração de criadores acabava de aparecer. Os estilistas não trabalhavam mais nos salões dos reis da alta costura, mas sim com jovens fabricantes, que faziam modelos *prêt-à-porter* para as lojas.

A grande aceitação da nova atitude — verdadeiramente surpreendente — prosseguiu, até que em 1957 as grandes lojas lançaram a fórmula estilo-qualidade-preço e estas três palavras converteram-se nas palavras-chave. Essas lojas partiram da noção de preço único, preço baixo, e, a seguir, pelos mesmos preços, procuraram melhorar a qualidade dos seus produtos. A seguir reforçaram a noção de estilo em seus produtos, na relação qualidade-preço, ocorrendo o surgimento das primeiras *boutiques* de estilo, que se multiplicaram nos anos seguintes.

De 1960 a 1964, 750 boutiques de estilo foram abertas na França, enquanto nesse mesmo período outras lojas, que não souberam evoluir, desapareceram. Em 1967, somente numa rua de Paris, o negócio era aproximadamente da ordem de 65 milhões de francos (cerca de Cr$ 65 milhões).

Na França, repentinamente, não se fala mais de moda, fala-se de estilo. Por quê? Talvez porque desde o início a palavra moda era ligada à uma noção de comportamento, critério que não convinha ao *prêt-à-porter*, que começava a fluxar a sua personalidade. Essa noção de comportamento, da maneira de ser, da maneira de viver e de pensar traduziu-se num desconforto. Daí, foi muito natural a evolução do estilo jovem, estudado para o tipo de consumidor mais permeável, mais aberto às idéias novas.

Gostaria de abrir um parêntese para dizer que esse estilo é acompanhado também por uma noção muito precisa de preço. O estilo não pode ser muito caro, porque se dirige a uma clientela jovem, que vai ser comprador por eles deve corresponder aos seus orçamentos.

O estilo definiu também uma inspiração de caráter social. Os estilistas procuram a sua inspiração na rua, junto aos jovens. E' uma medida democrática. Em todos os jornais se verifica que tudo o que diz respeito às mulheres passou a ser comandado pela juventude, como produtos de beleza, por exemplo. E' algo que existe e nós, que damos informações, precisamos registrar tais fatos.

O vestido de Brigitte

Em 1970 quase a metade da população francesa estava numa faixa etária abaixo de 20 anos. Percebemos que não só na França, mas em outros países, na década de 70, os jovens têm um poder de compra muito grande e importante, porque sabem o que querem.

O mais impressionante nessa questão de estilo deu-se em junho de 1959, quando Brigitte Bardot apareceu como o símbolo de anticonformismo da juventude. Ela casou-se com um vestido de algodão. Esse vestidinho, de tecido quadriculado, foi best seller na França, em 59/60.

Uma das coisas que caracteriza a nova moda é que ela não tem complexos. Por ocasião da pesquisa realizada em 1952, as mulheres diziam que não compravam vestido feito porque não queriam se encontrar na rua com outra mulher usando vestido igual. Hoje não há esse complexo. As mulheres jovens usam, com a mesma desenvoltura, um vestido comprado feito, estilo chemisier, ou vestido para ser usado em casa, e não se chocam ao ver outras colegas com a mesma roupa. Pelo contrário, essa semelhança entre as roupas é mais um sinal de reconhecimento de uma geração que rejeita certas tradições sociais.

O estilo, hoje em dia, tem como primeiro objetivo a não exclusividade. Se os senhores forem a Paris e se sentarem no terraço de um café, dificilmente poderão diferençar uma estudante de uma cabeleireira, a mulher que trabalha em casa da datilografia ou mesmo de uma bilheteira de cinema. Essas moças não usam uniforme, mas usam, para trabalhar, o mesmo estilo de roupa, o estilo esporte, porque a partir de determinado estilo as moças de hoje aprenderam a fazer roupas que elas tornam muito pessoais. Aprenderam a jogar as cores, a misturá-las, a associar tipos diferentes de roupas e a procurar um pequeno pormenor que as distinguirá, que as tornará diferentes e que será a marca da sua personalidade e a sua principal arma na competição da moda.

Sempre mudança

Há alguns anos usava-se um grande cinto de couro com uma fivela bastante grande. Mas os cintos variavam de tipo. Depois, foi o caso das moças mais jovens, que usavam colares opacos, marrom, azul-marinho ou preto. Outra coisa que assinalava a personalidade, a posição da moça mais jovem na moda, era o uso do *strass*, em forma de uma pequena estrela colorada na camisa. Não sou cartomante, mas acredito que no próximo inverno os grandes colares de pérola estarão na moda.

Com tudo isso, que significa mudança de idéias, de direção, mudanças de todos os tipos e em todos os campos, algumas das quais, reconheço, para pior, em 68, 69 e 70 começou-se a utilizar o estilo jovem. Isto é, as meninhas usavam casaco de couro *cor-de-rosa* ou um tipo especial de *soutien* ou *short* de cetim, usados há muito tempo, ou, por outro lado, comportavam-se de um modo que levou uma senhora da minha geração a dizer: "Na minha época nós nos vestíamos. Agora, as moças se disfarçam."

Acho que falar em moda é o mesmo que falar de mar. Se houvesse ausência de movimento, não haveria espuma. Justamente para precisar o problema aos senhores, como profissionais, para fazê-los compreender a evolução da moda como um movimento, eu a comparo ao mar. No mar há correntes profundas, com fluxo e refluxo. E há pequenas ondinhas que aparecem na superfície. Esses casacos de couro cor-de-rosa e *short* de cetim são apenas marolas. Então, não devemos afogar-nos nesse mar raso. E preciso saber que as correntes profundas são diferentes dessas ondinhas de superfície. Para esclarecer bem as coisas, vou falar das correntes importantes, começando pelo estilo.

As mulheres se libertaram da servidão da roupa. Libertaram-se do *soutien*, das cintas e de tudo aquilo que as incomodava. E um movimento de liberação. Elas querem se sentir à vontade. Portanto é a corrente profunda da moda. E o exemplo mais característico talvez seja a calça comprida, empregada antes apenas nos fins de semana e que agora é usada no escritório. Nessas correntes de longa duração, um acessório que não é tão importante mas que serve para exemplo é o *crayon*.

Antigamente comprava-se quase que exclusivamente o que entre nós chamamos peças grandes. Isto é, o casaco, o vestido e a saia eram quase que um acessório. Agora, na França, as chamadas pequenas peças se tornaram muito importantes no guarda-roupa de uma mulher. A calça comprida, a blusa permitem a ela se vestir mais ou menos de acordo com a temperatura. As mulheres, então, sentem-se mais à vontade.

A moda maxi, sobre a qual todo mundo falou, foi um fenômeno passageiro. De certa forma, a maxi na moda era quase que uma regressão. Ela não combinava com o nosso modo de vida. E' difícil, por exemplo, entrar num automóvel pequeno com uma saia comprida. E' difícil, também, subir uma escada rolante com esse tipo de roupa. Mas eu gostaria de acrescentar algo a esse respeito. Se a maxi não foi uma liberação da mulher, representou, entretanto, uma manifestação de liberdade. Era quase um desafio ao conformismo. Junto ao lado duro da vida moderna, era uma parte de sonho. E é preciso saber que na moda há sempre uma parte de sonho. Isto nós encontramos, por exemplo, naquilo que chamamos de moda camp. E' uma volta à década de 50, ao cinema, a todo esse mundo fantástico de Hollywood. Encontramos a chamada moda romântica, isto é, vestidos franzidos, com o emprego de rendas, etc.

Volta temporária

Eu gostaria, agora, de me referir àquilo que chamamos de *maré*, isto é, modas que maream e chegam a um determinado desenvolvimento e que, pouco a pouco, vão sumindo, para deixar lugar a uma nova maré. A moda maxi, que durou duas ou três estações, foi uma maré. Atualmente a maré para nós é representada por fazendas que têm pelos. O algodão que adotamos na França, por exemplo, é o que chamamos de pele de pêssego, bem macio, aveludado. Para a primavera mistura-se a lã com o poliéster. Há grande procura por parte da indústria de fiação para combinar tecidos sintéticos com naturais. No setor de malharia teríamos o lacido angora ou *mohair*. Não é um angora puro ou um *mohair* puro. São misturados.

Há também desenhos que fazem parte dessa maré: listras, quadrados, impressos pequenos. Há igualmente vários tipos desses impressos. Na mesma roupa, por exemplo, faz-se uma mistura de impressos grandes e pequenos, quadrados grandes e quadrados pequenos, nas mesmas cores. Fazem-se, também, misturas que chamamos de positivas ou negativas, isto é, quadrados brancos sobre fundo negro ou com pequenas impressões brancas. Também nesta estação estão-se desenvolvendo os quimonos, vestidos franzidos na parte de cima e que são adaptados para roupa de trabalho. Figura ainda nessa maré a utilização das dobras. Fazem-se dobras nos punhos, nas golas e também nas barras. Uma coisa importante na maré do ano passado foi a utilização de mangas aplicadas. Agora deverão aparecer mangas largas, mangas franzidas, cavas bastante largas, bastante grandes, mangas *raglan*, mangas quimono. Esse é um bom exemplo de moda que se desenvolve e que, mais tarde, dará lugar a outra moda.

O chapéu e o casaco

Como não há maré sem onda e onda sem espuma, existem também modas pequenas, que são fogo de palha, que pegam muito rapidamente mas duram apenas alguns meses, apenas uma estação. Hoje temos o exemplo do *short*. Foi fogo de palha. Todo mundo queria comprar e, de repente, um belo dia, o *short* não se vendia mais.

No fundo, o melhor conselho que se possa dar às pessoas que estão nas lojas ou que estão no ramo da indústria têxtil é que, para vender bem, para saber o que vender, devem abrir os olhos. Abram as janelas, olhem as mulheres, olhem os jovens, olhem como as coisas se movimentam a sua volta; olhem como as pessoas vivem.

Já no século XVII havia um provérbio que dizia: "Siga a moda ou deixe o mundo." Isto já era bastante significativo. Mas eu gostaria de terminar com um provérbio a respeito dos americanos: "Diante do passado, vamos tirar o chapéu e diante do futuro vamos tirar o casaco." Isto é, agradecemos ao passado, mas para conquistar o futuro é preciso arregaçar as mangas. E, na França, tratamos de arregaçá-las, quando se trata de fazer um bom trabalho.

PÁGINA 2 □ CADERNO B □ JORNAL DO BRASIL □ Rio de Janeiro, sábado, 9 de setembro de 1972

Clarice Lispector

VÁRIOS

SABEDORIA CONSOLADORA

E ela que foi por acaso descocobrir que a gente não se julga pelos pensamentos que tem e sim e apenas pelos atos. Então — portanto — não era muito culpada embora pensasse horrores na sua liberdade íntima. A descoberta disso tudo foi efetuada por ele: este tinha visto o seu tormento contínuo, a sua falta de paz, e, não se sabe como, achou um meio simples e direto, sem contestação, de abrir uma clareira na névoa em que ela vivia.

Outra coisa que ele lhe ensinara também por acaso. Descobrira que ditadora cruel ela era consigo mesma, forçando-a a viver apenas da realidade, ordenando-se um austero modo de vida interior. Ele, que era o seu mentor nas primeiras letras de alfabetização em relação à vida, disse-lhe com bondade que era permitido sonhar, não se era obrigado a viver somente de uma realidade às vezes pobre. Que estar só e sonhar era o melhor da vida. Então ela deixou em cheio o sonho penetrá-la de dentro para fora. E sentia uma suavidade nova no seu modo de ser. Sonhar, descobriu, era um ato perfeito, quase suficiente em si mesmo.

QUEBRANTO

Sentia que estava de novo apaixonada, porque de novo (embora o antes fosse há muito tempo) percebia com uma agudez deliciosa e perturbadora a névoa fria da madrugada e de novo estremecia em felicidade inquietante às primeiras claridades ainda amarfanhadas do dia. Acordara de madrugada pois parecia que tinha um encontro marcado consigo mesma. Porque queria um encontro a sós com o sonho da paixão. Um encontro para sentir-se e à própria nova vulnerabilidade. Vulnerabilidade que era (enfim, era mesmo, que é que se podia fazer contra?) deliciosa como se pela primeira vez fosse mulher. Ser mulher era um dom. E ela não desprezava a situação que no entanto a colocava em infelicidade mais que provável. Mas era obrigada a aceitar o grande risco porque se beneficiava dele. Era um pouco vertiginoso, um pouco à beira de um desmaio e deslizaria suavemente para um abismo. E o abismo era verdejante e estranhamente lúbrico. Sim, era lúbrico e ela se permitia. Ela, mulher, arriscava a sua liberdade em prol dessa coisa fascinante que era o estado de paixão. Uma certa moleza a tomara ao sentir a névoa úmida da madrugada. Olhava, levemente arfante porque estava cheia de sonhos acordados; olhava a luz fria que vinha nascendo ali, aos seus olhos. A luz era sua. E a sensação no entanto confrangedora era de estar vivendo algo extraordinário que lhe abriria as portas da vida, algo absolutamente surpreendido consigo mesmo. Tudo isso acrescido de um gosto melancólico, de um gosto de sonho que morrerá. Um pouco trágico viver. E ela se lançava inteira nesse senso de tragédia que era também a sua profunda alegria. Ela .... (desculpem, mas interrompi aí mesmo o que seria o começo de um conto ou quem sabe de um romance. Ou talvez fosse apenas uma nota para fundo de gaveta. Escrevi de uma só vez, livremente, e de um modo pouco parecido com o meu, pelo menos assim me parece esse modo discursivo).

OUTRO TEXTO DISCURSIVO

Como explicar o que sentia? Tinha que viajar, disso sabia. E sabia que ele ficava. O que seu coração não podia entender era que sendo uma separação de uma semana ela estivesse sofrendo como se fosse uma partida para sempre, uma morte irremediável. Ela só lhe disse que tinha de ir. Mas, por medo de se aventurar mais além, não lhe disse que se ele pedisse ela não iria. Nem precisaria pedir, bastaria que dissesse uma palavra leve nesse sentido. Mas ele, talvez por não amá-la, nada exigiu. Vou morrer de dor, pensava ela. Seria melhor ir de uma vez, sem olhar para trás, como uma pessoa que se jogasse num único ímpeto em algum precipício. Tinha data marcada e era obrigada a esperar com dor uma dor pior. Seu coração se apertava fisicamente ou ela sentia como se o tivesse engolido e ele fosse grande demais e não coubesse no peito. E as cólicas. No estômago localizarase aquela cólica que lhe dava fraqueza e olheiras. Era uma dor seca, essa dor nervosa que já conhecia, vinha sempre que tinha que dar um passo decisivo e doloroso. O que não daria para que ele dissesse: não vá. Mas ele a animava a ir, achava que a viagem seria benéfica. E ela não aguentava. Há muito tempo não sentia a cólica da paixão. O desamparo diante dos próprios dilacerantes sentimentos. Ela se pedia: não se deixe ir embora! lute! Mas sabia que iria. Então tentou escrever-lhe uma carta, talvez se explicasse melhor escrevendo. Escreveu, sim. Mas parecia estar descrevendo os sentimentos de uma cozinheira em relação ao seu amante. E era mesmo parecido. Tão simplório o que escrevia. Nenhuma originalidade de expressão. E muito menos de sentimento. Era uma vulgar carta de dor, era uma carta vulgar de amor. Amor profundo que estava apenas nas entrelinhas porque as linhas eram quase infantis: ela não sabia dizer que sofria, nem isso ao menos. E não queria por pudor contar-lhe que estava com cólica nervosa. Ainda o veria uma vez antes de partir. Antes de morrer. E não sabia como gritar por socorro. Diante dessa dor de parto, emudecia. E não sabia escrever: o sentimento básico humano não tinha palavras.

— O que eu mais gosto no xadrez é daquele momento em que estilhaço o ego do meu adversário — diz o atual campeão Bobby Fischer. Para Alice (in *Through the Looking Glass and what Alice Found There*), nos fins do século XIX, o xadrez significa algo completamente diferente: "Uma enorme partida de xadrez está sendo jogada — sobre todo o mundo — se isto é realmente um mundo... Que coisa engraçada! Como eu gostaria de ser um deles! Se eu pudesse entrar no jogo, não me importaria de ser um mero peão, embora, é claro, preferisse ser uma rainha"

FISCHER E ALICE: VOCÊS QUEREM JOGAR XADREZ?

DANUSIA BARBOSA

A Associação Bobby Fisher/Alice não é tão remota quanto possa parecer. No prólogo de sua história, Lewis Carrol apresenta a narrativa como um problema de xadrez. Alice é o peão da Rainha Branca e dá um xeque-mate em 11 movimentos.

Muitos dos fatos aparentemente incoerentes que ocorrem no livro são explicáveis através da regra do jogo. Enquanto Alice pode andar de casa em casa, a Rainha voa em qualquer direção e o Rei Branco não pode enviar todos os seus cavalos para a floresta:

— Você sabe, dois deles estão requisitados para o jogo.

O conto começa com Alice desejando que seu gato seja a Rainha Vermelha. Mostra-lhe, inclusive, a peça do jogo, mas não consegue que o bichinho a imite. Como castigo, ela o põe diante do espelho e ameaça enviá-lo para o outro lado. Fascinada pela própria cortina de fumaça, ela o atravessa. Mas o mundo que encontra do outro lado não parecia obedecer às mesmas regras de seu universo anterior.

— O que Vossa Majestade tem mais facilidade de se lembrar, então? — perguntou Alice.

— Ora, das coisas que aconteceram na semana que vem — respondeu a Rainha Branca.

ATRAVESSANDO O TABULEIRO INTERNO

A viagem (sonho) de Alice, narrativa literária, ocorre na região que Freud revela, cientificamente, como a da linguagem onírica — o inconsciente. No país do espelho, os trocadilhos e os jogos de palavras são uma constante — lá em vez de borboletas (**butterflies**) existem **bread-and-butter flies**, cujas asas são finos pedaços de pão com manteiga.

Ao explicar o poema **Jabberwocky**, Humpty Dumpty diz a Alice que **brilling** (o primeiro verso do poema é "**It was brilling and the slithy toves**") quer dizer quatro horas da tarde, quando se começa a ferver (**broiling**) a sopa para o jantar.

Todas estas associações de palavras, ocorrendo quase sempre por correlação sonora, indicam uma linguagem na qual o significante assume papel mais importante do que o significado. Este é o caminho para o estudo do inconsciente, revelado por Freud em **Psicopatologia da Vida Cotidiana** e prosseguido pela escola de Jacques Lacan. Se sua ama a chamasse de **Miss**, o nome de Alice seria esquecido (**missed**).

A LÓGICA DO ESPELHO: INVERSÃO

Ao visitar o jardim, Alice descobre que as flores falam.

— Mas como vocês podem conversar tão bem? Nunca vi flores assim.

— Ponha sua mão no chão — disse uma flor. — Você saberá a razão.

— É muito duro, mas não vejo o que isto tem a ver com a sua fala.

— Na maioria dos jardins, preparam os canteiros para que eles fiquem bem macios. Então, as flores estão sempre adormecidas.

Alice se satisfez com a explicação."

Do outro lado do espelho, tudo pode ser explicado, embora a justificativa tenha um conteúdo fantástico. Existe uma lógica, mas seus termos são diferentes dos do mundo real. Com canteiros (**beds**) duros ou macios, as flores do lado de cá não falam.

Para o antropólogo Lévi-Strauss, o inconsciente não tem conteúdo — ele é composto por uma sintaxe vazia de significados. O significante no discurso do inconsciente muitas vezes está tão longe do significado que ninguém pode relacioná-los. Quem diz **flor** refere-se a um estado vegetal determinado — no sonho de Alice, porém, como em qualquer outro, **flor** não corresponde ao conceito de flor real.

O próprio fato de Alice atravessar um espelho tem implicações muito interessantes. Lacan, psicanalista francês, refere-se à **idade do espelho** como a época em que a criança passa a assumir consciência integral de sua autonomia físico-psicológica. Em torno da imagem pela primeira vez vista no espelho se solidifica o **Eu**. Atrás da imagem de si, há todo o mundo que só surge nos sonhos.

ARTE: UM OUTRO XEQUE-MATE

O texto de Lewis Carrol não é, no entanto, a simples narração de um sonho. Vários dados contribuem para caracterizar sua história como obra literária. A narrativa começa antes de Alice entrar no espelho e termina depois que ela volta e conversa (acordada) com seus gatos. No trecho que se passa atrás do espelho, há a presença constante de um narrador ativo, e além disto, o autor propõe o seu problema enxadrístico.

Como a história começa antes da passagem de Alice, o universo do espelho surge como o sonho de um personagem determinado e não como a narração de um sonho autêntico: todo um mundo fabuloso não é sequer um sonho real. De outro lado, a função do narrador é dúbia. Embora ela encadeie o mundo do espelho na estrutura da história, e portanto mostre que existe uma separação (daí sua função de integrar), o narrador não se opõe diretamente à lógica onírica de Alice.

Quando os personagens **pensam em conjunto** o narrador se desculpa por não saber exatamente o que seja pensar em conjunto. No momento em que Humpty Dumpty explica que paga uma gratificação extra às palavras que ele mais usa durante a semana, o narrador sente não poder dar maiores explicações. Afinal, Alice não perguntara qual o salário habitual.

Por fim, o relacionamento estabelecido por Carrol entre sua narrativa e um problema de xadrez também se apresenta como um elemento contraditório. Se as regras do jogo justificam certos procedimentos dos personagens, outros, no entanto, escapam-lhe totalmente.

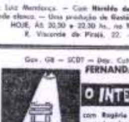
No prefácio, o próprio autor avisa que a alternância exigida pelo jogo (uma vez joga um lado, no seguinte, o outro) nem sempre é observada: o Cavaleiro Branco dá duas jogadas seguidas, etc.

Tudo isto implica que o grau de verossimilhança da narrativa seja muito baixo. Mesmo a comparação com o jogo de xadrez, que poderia funcionar como a chave do mistério, torna-se também fantástica, já que as regras do jogo só aparentemente estão sendo seguidas.

O efeito, em última análise, é de uma inversão dos processos de verossimilhança: os elementos de decodificação, tanto da leitura ingênua quanto da análise estrutural, são igualmente reescritos no sistema da obra. A chave do enigma só se ajusta a uma fechadura, e sua função é apenas essa. Não abre nenhuma porta.

VAMOS AO TEATRO

GOV. EST. GB. — SCDT — Dep. Cult. — Div. Teatro
O NORDESTE INVADE IPANEMA
A PENA E A LEI de ARIANO SUASSUNA — 10,00 e 20,00
Dir.: Luiz Mendonça. — Com Nereida de Oliveira, Roberto Bonny e grande elenco. — Uma produção de Gastão Nogueira e Pedro Porfírio. HOJE, ÀS 20,30 e 22,30 hs., no TEATRO SANTA ROSA. R. Visconde de Pirajá, 22. — RES.: 247-8641

Gov. GB — SCDT — Dep. Cult. — Div. Teatro
FERNANDA MONTENEGRO em

O INTERROGATÓRIO
com Rogério Fróes, Regina Rodrigues e grande elenco. Prod.: Fernando Torres
SOMENTE 2 SEMANAS
TEMPORADA SUPER POPULAR
5,00 e 8,00
HOJE, SESSÃ ÚNICA, ÀS 21,30 HS., NO TEATRO JOÃO CAETANO (Pça. Tiradentes) — Res.: 221-0305

CHICLETS COM BANANA
show musical com
CARMEN COSTA — JACKSON DO PANDEIRO
JOÃO DO VALLE
Conjunto: BORBOREMA — Hoje, 20,30 e 22,30 hs.
TEATRO OPINIÃO — R. Siqueira Campos, 143. Res.: 235-2119. — Realização: Coutinho & Bayer

Gov. Est. GB — Sec. Ed. Cult. — Dep. Cult. — Div. Teatro
O TABLADO — Av. Lineu de Paula Machado, 795 (Jd. Botanico) Res.: 226-4555
UM TANGO ARGENTINO
de MARIA CLARA MACHADO
Ses. E SÁBS. ÀS 21,30 HS. — DOMS. ÀS 18,30 HS.

ESQUINA PERIGOSA
ESQUINA PERIGOSA
ESQUINA PERIGOSA
ESQUINA PERIGOSA
O público aplaude de pé no TEATRO DE BOLSO

TEATRO DE BOLSO — Av. Ataulfo de Paiva, 269/A — Res.: 287-0871
Stanton gosta de Olga, que gosta de Robert, que gosta de Betty, que já gostou de Stanton. E Frida e Gordon? Só mesmo vendo.
ESQUINA PERIGOSA
de J. B. Priestley
Direção: Aurimar Rocha — Cenário: Carlos Perry
Figurinos de Fino Sport e Camila Boutique
Com Aurimar Rocha, Carlos Eduardo Dolabella, Célia Coutinho, Ivana Godinho, Rachel de Biase, Rita de Cássia e Wanda Crittikaya
Hoje, às 21 e 22,45 hs. — Amanhã vesp. às 18,15 hs.

SILVA FILHO apresenta a revista chuchu-beleza
DAQUILO QUE VOCÊ GOSTA
De 3.ª a sáb.: 18,15, 20 e 22 hs. — Dom.: 19,15 e 21,15 hs. 50% desc. p/ estuds. em qualquer dia
com a estrelíssima NÉLIA PAULA, o impagável TUTUCA, a volta de Vera Regina e as atrações JERRY DI MARCO e MAGDA TELLES (revelação). 10 strip teases! Chacretes! Maroldetes! Silvetes!
TEATRO CARLOS GOMES (Pça. Tiradentes). Tel.: 223-7581

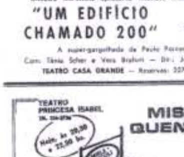
Gov. Est. GB — SCDT — Dep. Cult. — Div. Teatro
CARLOS IMPERIAL apresenta
ZIEMBINSKY
em
CHECK-UP
Uma gargalhada de Paulo Pontes (O mesmo autor de "Um Edifício Chamado 200")
Com: Edson França, Neuza Amaral, Roberto Pirillo, Miriam Muller, José Maria Monteiro e Miguel Carrano. Direção de CECIL THIRÉ — Cenários de MAREL. HOJE, ÀS 20,30 e 22,30 — CHECK-UP é a obra prima do Teatro Brasileiro" (Bibi Ferreira). — TEATRO GLÁUCIO GILL. Res.: 237-7003

Gov. Est. GB — SCDT — DIV. TEATRO
LEONARDO VILAR e VANDA LACERDA
TEMPORADA POPULAR: 10,00
AOS SÁBADOS: 15,00

PANORAMA VISTO DA PONTE
Somente setembro
Imp. até 16 anos
no TEATRO GINÁSTICO — Res.: 221-4484 — Hoje, às 20 e 22,30 hs.

30 MIL JÁ APLAUDIRAM DE PÉ
"A responsabilidade de melhor informar aos meus leitores me obriga a afirmar: Larguem tudo e vejam o 200" — (Renato Sérgio — Manchete)
"Nunca vi sucesso igual em meus 15 anos de Teatro. O 200 é a maior comédia do Teatro Brasileiro" — (Raul Giudicelli — U.H.)
"Um Edifício Chamado 200 é sensacional. Nunca ri tanto em minha vida. Já vi 3 vezes e vou ver mais." Jorge Audi — (O Cruzeiro)
"O "200" é maravilhoso. É um espetáculo que dignifica o Teatro Brasileiro. Rir é a solução." (Sérgio Bittencourt — O GLOBO)

AGORA TEM LUGAR PRÁ TODO MUNDO!!!
CARLOS IMPERIAL apresenta MILTON MORAES em
"UM EDIFÍCIO CHAMADO 200"
Hoje, às 20,30 e 22,30 hs.
A super-gargalhada de Paulo Pontes
Com: Tânia Scher e Vera Brahim — Dir.: José Renato
TEATRO CASA GRANDE — Reservas: 227-6475

TEATRO PRINCESA ISABEL
MISTO QUENTE

Hoje, às 20,30 e 22,30 hs.
AGILDO x VALERIA

PÁGINA 2 □ CADERNO B □ JORNAL DO BRASIL □ Rio de Janeiro, sábado, 6 de janeiro de 1973

Clarice Lispector / UMA TARDE PLENA

O saguim é tão pequeno como um rato, e da mesma cor.

A mulher, depois de se sentar no ônibus e de lançar uma tranquila vista de proprietária pelos bancos, engoliu um grito: ao seu lado, na mão de um homem gordo, estava aquilo que parecia um rato inquieto e que na verdade era um vivíssimo saguim. Os primeiros momentos da mulher versus saguim foram gastos em procurar sentir que não se tratava de um rato disfarçado.

Quando isso foi conseguido, começaram momentos deliciosos e intensos: a observação do bicho. O ônibus inteiro, aliás, não fazia outra coisa.

Mas era privilégio da mulher estar ao lado do personagem principal. De onde estava podia, por exemplo, reparar na minimeza que é uma língua de saguim: um risco de lápis vermelho.

E havia os dentes também: quase que se poderiam contar cerca de milhares de dentes dentro do risco da boca, e cada lasca menor que a outra, e mais branca. O saguim não fechou a boca um instante.

Os olhos eram redondos, hipertireóidicos, combinando com um ligeiro prognatismo — e essa mistura, se lhe dava um ar estranhamente impudico, formava uma cara meio oferecida de menino de rua, desses que estão permanentemente resfriados e que ao mesmo tempo chupam bala e fungam o nariz.

Quando o saguim deu um pulo no colo da senhora, esta conteve um frisson, e o prazer encabulado de quem foi eleita.

Mas os passageiros olharam-na com simpatia, aprovando o acontecimento, e, um pouco ruborizada, ela aceitou ser a tímida favorita. Não o acariciou porque não sabia se esse era o gesto a ser feito.

E nem o bicho sofria à mingua de carinho. Na verdade o seu dono, o homem gordo, tinha por ele um amor sólido e severo, de pai para filho, de dono para mulher. Era um homem que, sem um sorriso, tinha o chamado coração de ouro. A expressão de seu rosto era até trágica, como se ele tivesse missão. Missão de amar? O saguim era o seu cachorro na vida.

O ônibus, na brisa, como embandeirado, avançava. O saguim comeu um biscoito. O saguim coçou rapidamente a redonda orelha com a perna fina de trás. O saguim guinchou. Pendurou-se na janela, e espiou o mais depressa que podia — despertando nos ônibus opostos caras que se espantavam e que não tinham tempo de averiguar se tinham mesmo visto o que tinham visto.

Enquanto isso, perto da senhora, uma outra senhora contou a outra senhora que tinha um gato. Quem tinha posses de amor, contou.

Foi nesse ambiente de família feliz que um caminhão quis passar à frente do ônibus, houve quase encontro fatal, os gritos. Todos saltaram depressa. A senhora, atrasada, com hora marcada, tomou um táxi.

Só no táxi lembrou-se de novo do saguim.

E lamentou com um sorriso sem graça que — sendo os dias que correm tão cheios de notícias nos jornais e com tão poucas para ela — tivessem os acontecimentos se distribuído tão mal a ponto de um saguim e um quase desastre sucederem na mesma hora.

"Aposto" — pensou — "que nada mais me acontecerá durante muito tempo, aposto que agora vou entrar no tempo das vacas magras." Que eram em geral seu tempo.

Mas nesse mesmo dia aconteceram outras coisas. Todas até que dentro da categoria de bens declaráveis. Só que não eram comunicáveis. Essa mulher era, aliás, um pouco silenciosa para si mesma e não se entendia muito bem consigo própria.

Mas assim é. E jamais se soube de um saguim que tenha deixado de nascer, viver e morrer — só por não se entender ou não ser entendido.

De qualquer modo fora uma tarde embandeirada.

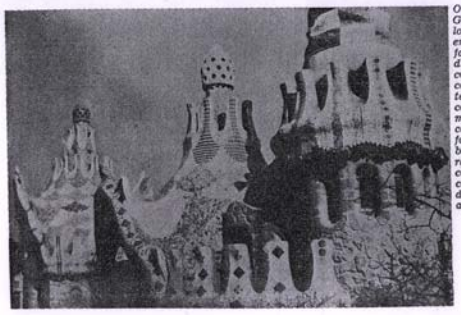
Bilhete a Érico Veríssimo

Não concordo com você que disse: "Desculpem, mas não sou profundo."

Você é profundamente humano — e que mais se pode querer de uma pessoa? Você tem grandeza de espírito. Um beijo para você, Érico.

Valorizando o artesanato, rompendo com a linha reta, compondo mosaicos abstratos com cacos de cerâmica, o arquiteto catalão Antonio Gaudi (1852-1926) antecipou várias tendências da arte contemporânea. Em Barcelona, onde sempre viveu, ele é lembrado como um ídolo e suas obras mais famosas são ponto de atração turística

GAUDI



O Parque Güell espanta logo na entrada: duas fachadas discretas confrontam-se com os telhados e coroamentos modelados como se fossem em barro e revestidos com cerâmicas de todas as cores

CADERNO B □ JORNAL DO BRASIL □ Rio de Janeiro, sábado, 9 de junho de 1973 □ PÁGINA 3

Clarice Lispector

O ARRANJO

Ela era cria da casa-grande, desde menina. Distraía-se e divertia-se com qualquer coisa, sem sorrir: não era alegre. Andava de corpo solto, boca aberta, olhos redondos. Quando a dona da casa estava irada, chamava-a de débil mental. Diziam que qualquer homem a teria, se quisesse. Ela não ficava contente mas grávida. Então os patrões, realmente cansados de distribuir por famílias os seus filhos, a injuriavam. Não usavam violência porque por princípio não eram violentos. Mas se ela almoçava, diziam: é claro, a fome duplicou. Se não almoçava, diziam: é claro, perdeu o apetite. Mandavam-na trabalhar com ironia: "mas não vá ter antes do tempo! já arrumamos com que família esse aí vai ficar!" Ela não se ofendia. O corpo crescia e ela ficava cada vez mais amarela sob a cor de mulata quase branca. O que os patrões não perdoavam é que dessa vez tivesse acontecido com um "negro sujo", como se eles tivessem para ela planos de um homem menos negro e mais limpo. Às vezes, quando ela passava com a bandeja na mão, olhavam-na com curiosidade e diziam em tom velado por causa dos netos presentes: logo um negro sujo. Um dia pareceu compreender melhor e disse muito alto: mas foram só três vezes! As crianças exultaram felizes, o pai, a mãe e os avós caíram em cólera pela pouca vergonha, expulsaram-na da sala — ainda por cima tropeçou no tapete e caiu sobre a bandeja. Mas não era escrava, como a outra cria da casa. A outra cria da casa de Laranjeiras tornara-se uma mulher perfeita para cuidar das roupas e das crianças, uma verdadeira escrava. Mas ela não era escrava: vivia independente deles e dava à luz os seus próprios filhos, distribuídos depois como gatos, amarelados como a mãe.

Dois anos depois encontrei-a na rua e ela me disse com modéstia e recato que vivia com um português. "Estou agora mesmo esperando por ele, marquei encontro", me disse encostada no poste. Ele afinal apareceu na curva da esquina: velho, e era por isso que ela não estava grávida, gordo, trôpego. "Ele é muito bom para mim", disse, como se explicasse tudo. Ele se manteve a curta distancia, ouviu a frase e abaixou os olhos, escondendo nunca se saberá o quê.

Em busca do outro

Não é à toa que entende os que buscam caminho. Buscou arduamente o seu. E como hoje busca com sofreguidão e aspereza o seu melhor modo de ser, o seu atalho, já que não ousa mais falar em caminho. Ele que tinha querido O Caminho com letra maiúscula, hoje se agarra ferozmente à procura de um modo de andar, de um passo certo. Mas o atalho com sombras refrescantes e reflexo de luz entre as árvores, o atalho onde ele seja finalmente ele mesmo, isso não encontrou. Mas sabe de uma coisa: seu caminho não é ele, é o outro, é os outros. Quando puder sentir plenamente o outro pensará: eis o meu porto de chegada.

E amanhã é domingo

Bom domingo para nós. Segunda-feira é um dia mais difícil porque é sempre a tentativa do começo de vida nova. Façamos cada domingo de noite um réveillon modesto, pois se meia-noite de domingo não é começo de Ano Novo, é começo de semana nova, o que significa fazer planos e fabricar sonhos. Meus planos se resumem, para esta semana nova, em arrumar finalmente meus papéis. Quanto aos sonhos, desculpem, guardo-os para mim, como vocês guardam, com o olhar pensativo, de quem tem direito, os próprios.

ZÓZIMO

O grande sucesso da delegação rumena, no Campeonato Internacional de Tênis da França, não é o campeão Elie Nastase, mas sim sua noiva, uma linda (e infelizmente) desconhecida

Pelo mundo

• Eddie Barclay, velho conhecido dos cariocas e magnata do disco na Europa, vai casar-se novamente dia 21. É seu quinto casamento, aos 52 anos: a noiva chama-se Michèle Desmazures e tem 29.

• Liza Minelli foi convidada (e aceitou) filmar com Franco Zeffirelli A Dama das Camélias. Vai fazer o papel de Marguerite Gautier.

• Joan Miró terá seus 80 anos comemorados com o lançamento de um livro sobre sua vida e obra. O livro inclui, entre outras preciosidades, um poema inédito de Pablo Neruda e uma gravação de uma composição eletrônica, também inédita, de Karlheinz Stockhausen.

• Roma está assistindo nesta semana a uma grande exposição de Andy Warhol, o papa da arte pop.

• A imprensa francesa apostando mundos e fundos em François Cevert, que já está sendo qualificado de novo campeão mundial da Fórmula-1.

• Pierre Clementi, seis meses depois de sua liberação pela Justiça francesa, não consegue — apesar das promessas — retomar seu lugar perdido no cinema. Está escrevendo para revistas sobre o péssimo sistema carcerário da França.

• Os Últimos Dez Dias de Hitler, com Alec Guiness, está causando a maior polêmica na Alemanha (onde está sendo criticadíssimo) e na Inglaterra (onde foi lançado discretamente em apenas um cinema).

• Picasso tem 201 de suas telas expostas no Palais des Papes, em Avignon: toda a produção de seus três últimos anos.

MAIS UMA

• Caio de Alcantara Machado, que está no Rio, não pára: já tem programada para o seu Anhembi mais uma mostra, nos dias 13 a 22 de julho: desta vez é a Feira Internacional de Alimentação e Tecnica Agricola.

VAIVÉM

• O Sr. e Sra. Adolfo Cláudio Graça Couto homenageiam hoje com um almoço o Sr. Manuel Vinhas.

• A Sra. Gilda Sales comemora dia 11 seu aniversário.

• Almoçando no Ginástico o ex-Prefeito Henrique Dodsworth em companhia do caricaturista Alvarus. Em outra mesa os juristas Seabra Fagundes e Virgilio Donnici.

VERNISSAGE E CINEMA

• Foi na quarta-feira à noite o vernissage da exposição de jovens artistas brasileiros, seguido de uma sessão de cinema, que a Camara de Comércio Americana organizou no Consulado dos Estados Unidos.

• Ao vernissage compareceram mais de 500 convidados, recebidos pelo vice-presidente da Camara de Comércio Americana, Sr. Robert Blocker, que depois *esticaram* no cineminha do Consulado para assistirem ao *Ladrão que Veio Jantar*, com Ryan O'Neal e Jacqueline Bisset.

ZIGUEZAGUE

• O leiloeiro Ernani fecha hoje o negócio da compra de um dos mais tradicionais palacetes cariocas, na Rua Voluntários da Pátria, para ali instalar a nova sede de seu Palácio dos Leilões.

• Embarcando hoje para Curitiba, onde vai lançar dois livros e assistir à estréia de uma peça de teatro de sua autoria, o crítico Walmir Ayala. A propósito: ele grava na segunda-feira seu depoimento no Museu da Imagem e do Som do Paraná.

• A caminho da Europa a bordo do Eugenio C, o casal Eduardo Tapajós.

CAMPANHA BENEFICENTE

• A cidade mineira do Serro — berço de nomes como Teófilo e Cristiano Otoni, João Pinheiro, Edmundo Lins, Pedro Lessa, Nélson de Sena, os Sales Coelho, entre outros — está passando por dificuldades financeiras, pois sua última indústria é a do conhecido queijo do Serro.

• Seu único grupo escolar — cuja caixa está *a zero* — está precisando ser dotado de um campo de esportes e de um gabinete dentário que irá atender, não só aos alunos, como à quase totalidade da população.

• Os donativos — como o Ginásio é municipal, qualquer donativo terá seu recibo — poderão ser feitos à Prefeitura Municipal, valendo inclusive como desconto para o Imposto de Renda.

A "Laranja" sai

• *Para quem gosta de cinema, uma boa notícia vem de Brasília: o filme de Stanley Kubrick,* Clockwork Orange, *que já está comemorando seu segundo mês nas prateleiras da Censura, na capital, ao que tudo indica será liberado para exibição em todo o país com cortes mínimos.*

• *A notícia, que tenho certeza surpreende muita gente, vem exatamente quando todos já esperavam a proibição do filme aqui ou sua liberação com alguns poucos minutos de duração.*

CONTRAPONTO

• O Embaixador Miguel do Rio Branco recebe para um jantar b.t. dia 19, dando continuidade ao festival de despedidas ao Ministro e Sra. Frederico Carnaúba.

• Já nas livrarias as novas edições de dois romances de Josué Montello: um, prêmio da ABL e da Biblioteca Nacional *(O Labirinto dos Espelhos)* e o outro, prêmio da Fundação Cultura de Brasília *(Cais da Sagração)*.

• A Sra. Eleanor Lambert comprou, no Rio, uma grande tapeçaria de Concessa Colaço.

QUEM VEM

• Um grupo de 10 engenheiros paraguaios vem ao Brasil para um estágio no setor de engenharia rodoviária, a convite do DNER. Vão acompanhar trabalhos que estão sendo desenvolvidos na Manaus-Porto Velho e na Belém-Brasília.

PONTO FINAL

• O diplomata Sérgio Teles, chefe do setor cultural de nossa Embaixada na Argentina, doou uma de suas telas — ele é considerado um pintor prendado, embora bissexto — ao Museu de Arte Moderna de Buenos Aires.

• Uma nova promessa começa a despontar nas pistas brasileiras: Alex Ribeiro, que ano que vem já estará correndo na Europa na categoria Fórmula-2.

• A campanha de arrecadação de fundos em benefício da Associação Mineira de Reabilitação conseguiu reunir o triplo das cinco campanhas anuais anteriores. Ao fundo, o Sr. Válter Moreira Sales.

• O casal Orlandi Rubem Correia recebeu para jantar um pequeno grupo de amigos, entre eles os casais Ministro Vieira Machado, José Carlos Bulhões Pedreira, Rui Goiana, Ernane Teixeira.

INTERINO

"Mon Repos" Hotel
Repouso com orientação clínica
Rua Melo Franco, 295
Tel.: 20131
Teresópolis — RJ

264-9122.
TELEFONE QUE ALUGA.
CLASSIFICADOS PELO TELEFONE DO JORNAL DO BRASIL.

CALVÍCIE?
Hoje mesmo, você pode ter cabelos.
Não uma daquelas perucas comuns, mas a maravilhosa Molinario. Distinta. Elegante. Imperceptível. Visite-nos, sem compromisso. Só nos preocupamos com homens calvos.
MOLINARIO
Rua Alcindo Guanabara, 17, s/909. Tel. 224-5196.

Aguarde BomSom

agora é fácil você decorar qualquer ambiente: Bliss chegou
Na decoração de qualquer ambiente você só tem um trabalho: procurar a BLISS. O resto ela faz por você. A BLISS faz o projeto da decoração e executa todo trabalho. Você nem se preocupa com o dinheiro. Tudo é financiado com vários planos de pagamento à sua escolha até 36 meses. A BLISS decora: Escritórios, Apartamentos, Lojas, Salas, Motéis, Portarias de Edifícios e Galerias Internas, enfim qualquer que seja o ambiente. Venha visitar a BLISS. Mas se você preferir ligue para a BLISS e marque uma visita: ela irá ao seu encontro.
BLISS é o nome certo para quem não tem tempo a perder.
BLISS DECORAÇÕES LTDA.
Rua das Laranjeiras, 32-A - Tel.: 225-0436

MAX FACTOR
Barbosa Freitas
FACILITAM SEU TRATAMENTO DE BELEZA
Oferecem-lhe os melhores produtos para o tratamento de sua pele.
(A HERBAL PEEL-OFF MASQUE — Máscara Facial Herbácea — que V. poderá comprar com trinta por cento de desconto.)
Inteiramente grátis, uma receita pessoal preparada por uma Consultora de Beleza e uma maquilagem também pessoal, dentro da última tendência da moda. E ainda um Creme Rinse no valor de Cr$ 15,00 nas compras acima de Cr$ 50,00. E não se esqueça de que em Barbosa Freitas V. pode adquirir os produtos de Max Factor para pagamento em 7 meses, sem entrada, ou em 4, sem nenhum aumento.
Barbosa Freitas
Av. N.S. Copacabana esquina de Santa Clara
3a., 5a. e 6a. — Aberto até as 22,00 hs. Sábados até as 19 hs.

PÁGINA 2 □ CADERNO B □ JORNAL DO BRASIL □ Rio de Janeiro, sábado, 10 de novembro de 1973

Clarice Lispector

MULHER DEMAIS

Uma vez me ofereceram fazer uma crônica de comentários sobre acontecimentos, só que essa crônica seria feita para mulheres e a estas dirigida. Terminou dando em nada a proposta, felizmente. Digo felizmente porque desconfio de que a coluna ia era descambar para assuntos estritamente femininos, na extensão em que feminino é geralmente tomado pelos homens e mesmo pelas próprias humildes mulheres: como se mulher fizesse parte de uma comunidade fechada, à parte, e de certo modo segregada. Mas minha desconfiança vinha de lembrar-me do dia em que uma moça veio me entrevistar sobre literatura, e não sei como terminamos conversando sobre a melhor marca de delineador líquido para maquilagem dos olhos. E parece que a culpa foi minha. Maquilagem dos olhos também é importante, mas eu não pretendia invadir as seções especializadas, por melhor que seja conversar sobre modas e sobre a preciosa graça fugaz.

Ideal de uma burguesa

Como é que uma pessoa desordenada se transforma em pessoa ordenada? Meus papéis estão em desordem, minhas gavetas por arrumar. Isso não teria importancia maior, creio, se eu tivesse ordem interior. Mas as pessoas que se preocupam demais com a ordem externa é porque internamente estão em desordem e precisam de um contraponto que lhes sirva de segurança. Preciso de um ponto de segurança, que seria representado por uma espécie de ordem estrita e rígida nas minhas gavetas. Bom, só em pensar em arrumar gavetas, enchi-me de uma preguiça que passo a classificar de preguiça de fim de semana. Espero que minha preguiça encontre eco em alguns leitores e leitoras para que eu não os sinta superiores demais a mim. A verdade é que, em matéria de ordem, o que eu gostaria é que alguém se incumbisse de me dar um ambiente de ordem. O meu ideal absurdo de luxo seria ter uma espécie de governanta-secretária que tomasse conta de toda a minha vida externa, inclusive indo por mim a certas festas. Que ao mesmo tempo me adorasse — mas eu exigiria ainda por cima que me adorasse com discrição; é intolerável o endeusamento afoito que constrange e tira a espontaneidade, e não nos dá o direito de ter os defeitos natos e adquiridos, nos quais tão ciosamente nos apoiamos — nossos defeitos também servem de muletas; não são só as nossas qualidades.

O que mais faria essa governanta-secretária? Ela não olharia demais para mim, para eu não encabular. Falaria com naturalidade, mas também com naturalidade se calaria, para me deixar em paz. E, é claro, minhas gavetas estariam em ordem. Seria ela quem decidiria sobre o que se ia comer no almoço e no jantar — a comida se transformaria numa alegre surpresa para mim. E, é claro, meus papéis estariam em ordem. Ela também entenderia minha tristeza, e seria bastante discreta para não demonstrar que tinha entendido. E' claro que responderia por intermédio de cartas perfeitas aos meus editores. Quanto aos filhos, não. Eu mesma cuidaria deles. Mas ela bem que poderia servir de mãe-substituta quando eu fosse ao cinema ou ao trabalho. E' mãe-substituta tem a vantagem de não amolar os filhos com excesso de carinho. A medida que os filhos crescem a mãe deve diminuir de tamanho. Mas a tendência da gente é continuar a ser enorme. Meus filhos, se leram isto, vão gostar.

ZÓZIMO

HUMOR BAIXO NÍVEL

• *Os fins de semana prolongados — e mais um se aproxima! — promovem o turismo, lotam os restaurantes, elevam o número de mortes nas estradas, mas baixam, incrivelmente, o nível do humor (ou humour) do Rio. Especialmente no caso de um certo tipo de palitos para quem ser paulista é parecer carioca.*

• *E parecer carioca é nada mais, nada menos que dizer uma piada a cada frase. Se a pessoa fala mal-to, o desastre, então, é completo. Frases (piadas?) recolhidas de um paulista em disponibilidade, durante o fim de semana carioca:*

1 — A um menino que perguntava onde estava seu refrigerante:

"Vai ser que evaporou, otros acetona." (Risos discretos).

2 — Bufando, na sauna, para o sujeito ao lado:

"E pensar que no Egito só se vive a esta temperatura." (O termômetro indicava 85 graus centígrados).

3 — A outro menino, que se queixava de estar com os pés queimando, por causa das botas:

"Você se lembrou de apagar o isqueiro?" (Olhares em torno, distraídos).

4 — Elogiando uns camarões frios, servidos antes do almoço:

"Puxa, este camarão está de esterta." (Engasgos, imprecações e, finalmente, protestos violentos).

LANÇADO O VOLKSJEANS

• A Volkswagen francesa está lançando esta semana seu modelo 1 300, versão 74, em estilo jovem: foi batizado de Volksjeans.

• O carro, só fabricado em cores muito vivas, tem seu interior todo forrado de tecido **jean**, com pespontos cor de laranja ou vermelhos, além de uma larga faixa escura na lateral inferior da carroçaria, onde se lê, em letras esportivas: Volksjeans.

• O **Coccinelle** — como é chamado lá o **fusquinha** — já tem seu lugar garantido na faixa jovem menos favorecida, premiada agora com uma **bossa** que surpreendentemente ainda não havia sido aproveitada por nenhum outro fabricante.

BRIGITTE E NICHOLAS

AGENDA INTERNACIONAL

• Nicholas, filho de Brigitte Bardot, faz seu début na televisão francesa na próxima semana, ao lado de seu pai Jacques Charrier, na peça **Hansel et Gretel**.

• **Georgianna Russell, destituída do cargo de candidata à noiva oficial do Príncipe Charles, anunciando em Londres seu noivado (real) com o norte-americano Jean-Claude Miles.**

• Edward Albee e Harold Pinter estão escrevendo em Londres, a quatro mãos, uma peça que promete ser a sensação da temporada teatral de 74.

• **O Presidente de Uganda, Idi Amin, anunciou que em protesto pela guerra do Oriente Médio (ele se declarou aliado dos árabes) vai vender seu avião particular, um Aravá de fabricação israelense.**

• As memórias do Cardeal Mindszenty, atualmente com 81 anos, dos quais 15 refugiado na Embaixada americana em Budapeste — foram vendidas para o cinema: Hollywood.

• **Yoko Ono, operada da garganta, já em franca recuperação, infelizmente pronta para cantar de novo.**

• Pela primeira vez em 20 anos o cômico Bob Hope não vai gravar para a televisão americana seu **special** de Natal. Em seu lugar, vai apresentar uma montagem com tapes dos **shows** que vem realizando desde 1953.

YOKO ONO

Cadima o primeiro supermercado da construção no país.

Você compra em Nova Friburgo, na Cadima, todos os materiais para construção ou reforma de sua casa como quem compra num supermercado.

Programe um fim-de-semana na montanha e aproveite para nos visitar. Para isso atendemos aos sábados.

cadima
CASA DISTRIBUIDORA DE MATERIAIS LTDA.
Rua Moisés Amélio, 17/23 Tels.: 4433 - 4434 NOVA FRIBURGO - RJ

Tecidos PARA CORTINAS
ESTOFOS
BELÍSSIMOS EXCLUSIVOS FORA DE SÉRIE
PREÇOS BEM ACESSÍVEIS
VENHA VISITAR NOSSA EXPOSIÇÃO SEM COMPROMISSO
Oswaldo Av. Copacabana, 484 Tel: 255-3173

NEW TEXAS BAR
SOB NOVA DIREÇÃO!
Av. Atlântica, 974/A, Leme — Tel. 257-1104
UM SHOW DE MÚSICA ★ O MELHOR CONJUNTO
Atração: THELMA, com Evandro ao violão

ORACULO CHINES
I CHING
SURPREENDENTE!
Consultas com MARCELLE.
Fone: 227-3515.

Cadernos de Jornalismo e Comunicação
EDIÇÕES JORNAL DO BRASIL
N.º XLII Cr$ 8,00
em todas as bancas

UM MUNDO MÁGICO NA QUADRA..
Começa quando você entra: "suavia" Você está sendo localizado.
A sua esquerda, uma câmara vedada ao mundo exterior.
Pronto! Aí está seu mundo encantado com ar refrigerado e tudo.
Um mundo em equipamentos de som de alto nível e acessórios que você nem acredita.
Então, você sentirá uma vontade irresistível de não sair, de ficar lá, o dia inteiro ouvindo som de melhor, escolhendo com muita calma e paciência qual deles você vai comprar.
Não tem problema o pessoal da Quadra não é chato nem apressado.
Quando você sair, você terá a consciência que um mundo paralelo do som e toda sua magia estão aí, na Maria Angélica.
Mas espere não pense que acabou. A Quadra vai lá, na sua casa instalar seu som e técnicos especializados estarão a sua disposição no que se fizer necessário.
QUADRA
A loja de som perto de um bosque e junto de uma lagoa.
Rua Maria Angélica, 193-loja E Telefone 226-4818
Aberta até 22 horas e sábados até 14 horas

Anexo B Coluna Clarice Lispector, publicada em 7 de outubro de 1967.

2 ☐ CADERNO B JORNAL DO BRASIL ☐ RIO DE JANEIRO, SÁBADO, 16 DE SETEMBRO DE 1967

Clarice Lispector

prece por um padre

Uma noite gaguejei uma prece por um padre que tem mêdo de morrer e tem vergonha de ter mêdo. Eu disse um pouco para Deus, com algum pudor: alivia a alma do Padre X..., faze com que êle sinta que Tua mão está dada à dêle, faze com que êle sinta que a morte não existe porque na verdade já estamos na eternidade, faze com que êle sinta que amar é não morrer, que a entrega de si mesmo não significa a morte, faze com que êle sinta uma alegria modesta e diária, faze com que êle não Te indague demais, porque a resposta seria tão misteriosa quanto a pergunta, faze com que êle se lembre de que também não há explicação porque um filho quer o beijo de sua mãe e no entanto êle quer e no entanto o beijo é perfeito, faze com que êle receba o mundo sem mêdo, pois para êsse mundo incompreensível nós fomos criados e nós mesmos também incompreensíveis, então é que há uma conexão entre êsse mistério do mundo e o nosso, mas essa conexão não é clara para nós enquanto quisermos entendê-la, abençoa-o para que êle viva com alegria o pão que êle come, o sono que êle dorme, faze com que êle tenha caridade por si mesmo, pois senão não poderá sentir que Deus o amou, faze com que êle perca o pudor de desejar que na hora da sua morte êle tenha uma mão humana para apertar a sua, amém. (Padre X... tinha me pedido para eu rezar por êle).

não sentir

O hábito tem-lhe amortecido as quedas. Mas sentindo menos dor, perdeu a vantagem da dor como aviso e sintoma. Hoje em dia vive incomparàvelmente mais sereno, porém em grande perigo de vida: pode estar a um passo de estar morrendo, a um passo de já ter morrido, e sem o benefício de seu próprio aviso prévio.

ir para

Esta noite um gato chorou tanto que tive uma das mais profundas compaixões pelo que é vivo. Parecia dor, e, em nossos têrmos humanos e animais, era. Mas seria dor, ou era "ir", "ir para"? Pois o que é vivo vai para.

daqui a vinte e cinco anos

Perguntaram-me uma vez se eu saberia calcular o Brasil daqui a vinte e cinco anos. Nem daqui a vinte e cinco minutos, quanto mais vinte e cinco anos. Mas a impressão-desejo é a de que num futuro não muito remoto talvez compreendamos que os movimentos caóticos atuais já eram os primeiros passos afinando-se e orquestrando-se para uma situação econômica mais digna de um homem, de uma mulher, de uma criança. E isso porque o povo já tem dado mostras de ter maior maturidade política do que a grande maioria dos políticos, e é quem um dia terminará liderando os líderes. Daqui a vinte e cinco anos o povo terá falado muito mais.

Mas se não sei prever, posso pelo menos desejar. Posso intensamente desejar que o problema mais urgente se resolva: o da fome. Muitíssimo mais depressa, porém, do que em vinte e cinco anos, porque não há mais tempo de esperar: milhares de homens, mulheres e crianças são verdadeiros moribundos ambulantes que tècnicamente deviam estar internados em hospitais para subnutridos. Tal é a miséria, que se justificaria ser decretado estado de prontidão, como diante de calamidade pública. Só que é pior: a fome é a nossa endemia, já está fazendo parte orgânica do corpo e da alma. E, na maioria das vêzes, quando se descrevem as características físicas, morais e mentais de um brasileiro, não se nota que na verdade se estão descrevendo os sintomas físicos, morais e mentais da fome. Os líderes que tiverem como meta a solução econômica do problema da comida serão tão abençoados por nós como, em comparação, o mundo abençoará os que descobrirem a cura do câncer.

À MARGEM DA BIENAL

josé paulo m. da fonseca

Desde o Renascimento até o século XIX, havia na Europa uma peregrinação que era anseio e dever de quase todo o artista ou homem culto: a *Viagem à Itália*. Tal périplo concedia como que um atestado de maturidade a quem o empreendesse. Dürer não se aquietou enquanto não transpôs os passos nevados dos Alpes para vasculhar em Veneza o sigilo das proporções perfeitas. Um século depois Claude Lorrain e Poussin, como muitos outros, resolveram ficar, e se tornaram, na Cidade pontifícia, tão romanos quanto qualquer homem nascido na beira do Tibre. A lista dos viajantes evidencia um esplêndido elenco: Rubens, Van Dyck, Velásquez, El Greco, Callot, Hubert Robert, Fragonard, Ingres, Sthendal, Chateaubriand, Gericault etc.. O artista buscava na península a visão direta de uma arte egrégia, queria germinar seu trabalho com o conhecimento não só do antigo, mas igualmente do que se ousava de mais nôvo. Atualmente, com as grandes exposições internacionais, dá-se um movimento contrário. Generalizando o exemplo podemos dizer que é a Itália que viaja.

Mas o resultado será análogo: a produção de um determinado grupo cultural intervindo na de outro, quer mediante a imitação, quer graças à reação.

É certo que êsse comércio artístico, de fato, se faz mais cotidiana e eficazmente através dos livros de reproduções (cujos resultados ainda não foram suficientemente medidos, recordemos que mesmo um homem de posses reduzidas pode ter um micro-museu em sua casa), porém as bienais beneficiam-se do caráter de *acontecimento*, que lhes outorga virtudes e deficiências peculiares.

AS BIENAIS COMO "ACONTECIMENTO"

O *acontecimento*, no sentido estrito da palavra, é antes de tudo um fato que tem o poder de atrair, inelutàvelmente, aquela espécie de curiosidade indeterminada que existe no homem e que no civilizado se configura no desejo, não raro compulsivo, de *estar-a-par-das-coisas*. E quando o acontecimento ocorre por perto, muitos se sentem lesados por não participar dêle. É um estado de espírito na linha da irritação dos adolescentes que não foram à festa, ou do turista que estêve em Roma sem ver o Papa. Mas todo o *acontecimento* é uma Gata Borralheira: o tempo lhe concede o esplendor quase em razão direta com a fugacidade. Excesso de importância e exagerada desvalorização. Uma palavra se move nas vizinhanças: moda. Creio que não há nada de tão frívolo e de tão sério quanto a moda. Através dela nós nos submetemos incondicionalmente ao tempo. Aceita-se o momento como algo de perfeito, porém de uma perfeição momentânea. Constrói-se uma hipnotizante arquitetura, com fogos de artifício. Arte — Bienal — Moda. Os três vocábulos se relacionam com um sem-número de liames claros e ambíguos. Porque uma bienal é um acontecimento e todo *acontecimento* é uma faca de dois gumes. Por otimismo focalizemos o lado propício: a Itália que viaja. Não custa nessa linha lembrarmos que Delacroix, na Paris romântica de 1824, modificou a paisagem de sua grande tela *Os Massacres de Scio*, porque viu um quadro de Constable, que iria figurar no *salon*, onde o verde não era uniforme, mas mesclado, o que resultava numa vibração cromática insuspeitada. Esperemos que nos corredores de São Paulo, *mutatis, mutandis* etc...

A INSTÂNCIA INTERNACIONAL

As exposições internacionais funcionam bastante como uma instância superior para o julgamento da obra de arte. Há a glória municipal, a estadual, a federal, a continental, a intercontinental. Mas, ainda hoje, apesar do estreito interrelacionamento dos vários cantos do mundo através do progresso técnico, não resta dúvida de que estabelecer-se um critério (que seja aceito por juízes do Poente e do Nascente, do Ártico e do Antártico) é uma questão habilmente delicada. Porém, de qualquer modo, as sentenças têm validade, a fim de serem julgadas pela última instância, o colégio dos espectadores, dos homens comuns, para os quais a arte é feita, com os quais deseja o artista comunicar-se. O crítico é o promotor ou o advogado, mas quem decide é êsse júri. Êle aclamou Giotto, Tiziano, Goya, Delacroix, Rodin, Renoir, Picasso etc.. O resto foi literatura.

DA ARTE SACRA ATÉ A BIENAL

Até bem pouco tempo, a arte profana, exceto a arquitetura, era proposta ao consumo de uma minoria. As estátuas e quadros iam para os palácios ou gabinetes de amadores, o público só raramente tinha acesso às mesmas. Já a arte sacra destinava-se a tôda a *cidade*. Não nos esqueçamos de que a *Maestà* de Duccio foi levada em procissão até o *Duomo* de Sienna, e que os grandes conjuntos de um Tiziano ou de um Tintoretto podiam ser vistos por qualquer veneziano, como qualquer flamengo podia ver o Gólgota de Rubens na catedral de Antuérpia. Na democratização com a qual se confunde a História do Ocidente, o Estado viu-se na obrigação de pôr a obra de arte ao alcance do povo. Abrem-se os grandes museus. À deleitação minoritária, sucede o diálogo geral, que fôra o processo da arte sacra. Uma bienal só é possível neste estágio de desenvolvimento. Passaria pela cabeça de Felipe II ou de Luís XIII realizar uma bienal em Madri ou em Paris? Dêsse ponto-de-vista é bem positivo que uma bienal seja um *acontecimento*. Mas não custa nada desejar-se que dentro de algumas dezenas de anos o público saia tão satisfeito das salas e salas que percorreu, quanto um romano quinhentista saía da Capela Sistina. E ninguém poderá dizer que Miguel Ângelo fazia concessões, e nem se pode dizer que, de lá para cá, o homem comum piorou.

PETROVIC E O NÔVO CINEMA IUGOSLAVO

wilson cunha

Três festivais internacionais, três prêmios. E uma visão mais pessoal da realidade. Em Cannes com *Apanhadores de Penas* ou *Encontrei Inclusive Ciganos Felizes*, de Aleksander Petrovic — Prêmio Especial da Crítica e Grande Prêmio Especial do Júri. Em Berlim com *Os Ratos Acordam*, de Zivojin Pavlovic — Urso de Ouro, melhor direção. Em Veneza com *O Amanhecer*, de Purisa Djordjevic — Copa Volpi, melhor atuação masculina.

Três festivais, três prêmios, e o jovem cinema iugoslavo livra-se do realismo melodramático do eterno ciclo da guerra do cinema socialista e passa a ocupar, com destaque, as manchetes dos noticiários cinematográficos, no momento em que a liderança socialista parece deslocar-se da Polônia para a Tcheco-Eslováquia.

Já é possível falar de um cinema nôvo iugoslavo e, segundo a crítica estrangeira, também do húngaro. Como nos demais movimentos jovens (socialistas, capitalistas, ou de economia subdesenvolvida) não se pode estabelecer uma súmula, um catecismo — como a maior parte dos críticos e historiadores gostaria — rígido, através dos quais êstes realizadores estabeleçam suas obras.

A liberdade acima de tudo, a idéia, a percepção do mundo, de gente que está viva, construindo seu espaço e seu tempo. No movimento iugoslavo uma voz vem despertando grande entusiasmo: Aleksander Petrovic, de quem o público brasileiro já conhece *Quando Passa o Amor*, filme que a Cinemateca do MAM apresentará no próximo sábado, dia 23, à meia-noite, no Cinema Paissandu.

SOCIALISMO E CINEMA DE AUTOR

— A meu ver, o dever do cineasta socialista está em manifestar ao máximo sua própria personalidade artística, vale dizer, o seu próprio mundo artístico. Não há obra de arte reacionária — a arte e o humanismo são, de certa forma, sinônimos. Quanto melhor e artìsticamente mais valioso o filme que crio, mais eu ter-me-ei engajado como artista socialista, declarou Aleksander Petrovic sôbre o tema que, durante tanto tempo, atormentou os teóricos marxistas e que, atualmente, se transforma em um debate aberto. E, ainda, Petrovic: "Eu, pessoalmente, não posso nem imaginar-me realizando um filme sem que eu seja o roteirista ou sem ter, ao menos, colaborado na elaboração do roteiro."

Com uma grande participação nos destinos da cinematografia iugoslava como cineasta, crítico, professor (cadeira de direção na Academia do Teatro, Cinema, Rádio e Televisão de Belgrado), Petrovic tem defendido com ardor, quase que com fanatismo, a sua maneira de encarar o cinema, ou seja, a existência do *filme de autor*: "Atualmente, direção cinematográfica, não é compor o *take* e depois ir até à sala de montagem, mas lançar-se ao cerne da estrutura poética e idéia do filme; é, por acaso, possível dirigir sem que a dramaturgia seja parte integrante da direção? Finalmente, a própria base da arte moderna pressupõe a identificação da estrutura estética da obra com a estrutura psicológica do artista."

— Na sociedade socialista, do ponto-de-vista da organização da produção, o cinema de autor — no verdadeiro sentido do têrmo — deveria conduzir à liberação do autor-indivíduo, vale dizer, à transferência dos direitos de produção e gestão ao autor-indivíduo, pelo menos no que se refere ao seu cinema pessoal. Todos os nossos cineastas de importância lutam pela organização da produção nesse sentido.

Colocando suas idéias na prática, Petrovic iniciou sua carreira em 1955, realizando um curta-metragem (*Ombre e Ombre*), com Vicko Raspor — seu amigo pessoal e, também, crítico de cinema. Ainda com Raspor realizou um documentário — *Petar Dobrovic* (1957) — sôbre êsse pintor iugoslavo. No mesmo ano dirige seu primeiro filme sòzinho, *Vôo sôbre o Pântano*, dividindo, em 1958, a direção com Raspor no primeiro longa-metragem — *Única Saída*. 1961 é o ano de *Quando Passa o Amor*, filme que passou quase despercebido da crítica brasileira, mal lançado, embora em um bom circuito. Em *Quando Passa o Amor*, Petrovic demonstrava o seu total distanciamento das acadêmicas formas cinematográficas, enormemente influenciado pela escola da *nouvelle vague*: "Em Belgrado um rapaz e uma moça encontram-se e se amam."

À REALIDADE DO AMOR

Ainda assim Petrovic não conseguia realizar seu intento, como nota o crítico Marko Ivkov: "só em *Os Dias* (1963), recusando ao enrêdo a maior importância, e reduzindo-o a apenas um dos elementos da composição do filme, atingiria, finalmente, o que desejava: utilizar atôres, cenários, diálogos, iluminação etc., de uma forma em que pudesse transformar cada seqüência, em uma realidade independente, mas que ao mesmo tempo exprimisse e transmitisse a atmosfera, o conteúdo, a mensagem do filme".

"Petrovic não encara o amor como um absurdo, como um trágico mal-entendido, e nem mesmo como uma forma de escapar e proteger-se de um mundo alienado, mas sim como uma possibilidade, um momento da realidade. Por essa razão, contempla seus personagens passeando pelas ruas, sentados em um café, entrando em uma loja, em qualquer local, enfim, onde se defrontam com um mundo ignorante e indiferente em relação a seus problemas, oferecendo uma visão dêsse mundo de tédio, solidão e inconseqüência, que ameaçam seus heróis."

Após *Os Dias*, Petrovic aceita um grande desafio que era, na Iugoslávia em 1965, realizar um filme sôbre a Segunda Guerra Mundial quando já se acreditava que o filão estava totalmente explorado e, enquanto seu próprio cinema e teoria pareciam negar aquela perspectiva. A velha crítica iugoslava esperou que surgisse um nôvo dramalhão, ela que desde o lançamento de *Quando Passa o Amor* o acolhera, no máximo, como um "talento promissor". E, segundo algumas opiniões idôneas, o cinema nôvo, mais uma vez, demonstrou que não há temas errados, mas concepções ultrapassadas — da vida, arte. "O movimento, a realidade das personagens, o sentido de tempo e a ausência de situações impostas ou *dramatismo* teatral são notáveis nesta obra. Aleksander Petrovic conduz seu filme com extremo vigor e precisão, indo sem esfôrço da mais violenta ação, às menores reações psicológicas de seus personagens, à guerra, à morte. Os prêmios ganhos por êste filme em Pula e Karlovy Vary foram amplamente merecidos." (*New York Post*, 19-08-66).

1967 é o ano de Cannes, do *Apanhador de Penas*, do sucesso internacional. Sôbre seu filme, diz Petrovic: "É uma história de amor. Os protagonistas são ciganos. Atrai-me sua atitude com relação à vida — sempre inquietos, sempre em movimento, sempre à procura de alguma coisa. Essa gente, ou melhor, essa nação, dispersa pelo mundo, tem em si algumas fôrças estranhas; nós os encontramos, nós os vemos, estamos ininterruptamente com eles e, no entanto, sabemos muito pouco sôbre êles, de sua paixão, de sua mentalidade.

Tentei fazer um filme realista, no qual não houvessem as habituais fronteiras entre o real e o irreal, o amor e o ódio, o bem e o mal; tentei observar essa gente de uma forma franca, não fotografá-la de fora; procurei penetrar em suas vidas, sem qualquer preconceitos. Não pretendi coniugar dados etnográficos a respeito dêles; minha atenção foi atraída pela sua vitalidade, seu dom para a música, sua sensibilidade, ânsia de beleza e vida plena e, particularmente, sua extraordinária possibilidade de sentir poèticamente tudo o que nos cerca.

Não tentei ser extravagante, e muito menos exótico; o mundo que pintei é parte do nosso mundo; se não o conhecemos bem, se não o notamos, a culpa não é certamente dêles."

Apanhadores de Penas, prêmio em Cannes 67

Anexo C JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 7 mar.1967. 1º Caderno, p.11.

Benjamim admite colapso do ensino se acabar 3º turno

Excedentes de Economia acamparão hoje em frente à escola para obter vaga

Rafael nega existência da "Guarda" pensando na ARENA

Medicina defende verba em Goiás com uma greve

Universitários mineiros acham que Lei Suplici está agora pior do que nunca

Negrão abre prédio com "Máscara"

Leia editorial "Educação"

A GENERAL MOTORS DO BRASIL S/A, acompanhando de perto e fazendo-se presente ao crescente desenvolvimento do país, e, sentindo-se honrada, vem de público congratular-se com as classes "produtoras, comerciais e industriais", pela incorporação de

EUMINAS
MÁQUINAS E EQUIPAMENTOS LTDA.
R. Juiz de Fora, 259 - BELO HORIZONTE-MG

MONTESA
MONTAGEM E ENGENHARIA S.A.
Av. Rio Branco, 26-A - 19.º - RIO DE JANEIRO-GB

à sua rêde de Concessionários, para a venda de produtos, peças de reposição e Assistência Técnica "EUCLID" - (Máquinas de Terraplenagem e Transportadores Basculantes), para as regiões de Minas Gerais, Rio de Janeiro, Guanabara e Espírito Santo.

EUCLID
GM BRASIL
PRODUTO DA GENERAL MOTORS

Anexo D JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 8 nov.1969. 1º Caderno, p.1.

Edição Nacional

JORNAL DO BRASIL

Rio de Janeiro — Sábado, 8 de novembro de 1969 — Ano LXXIX — Nº 134

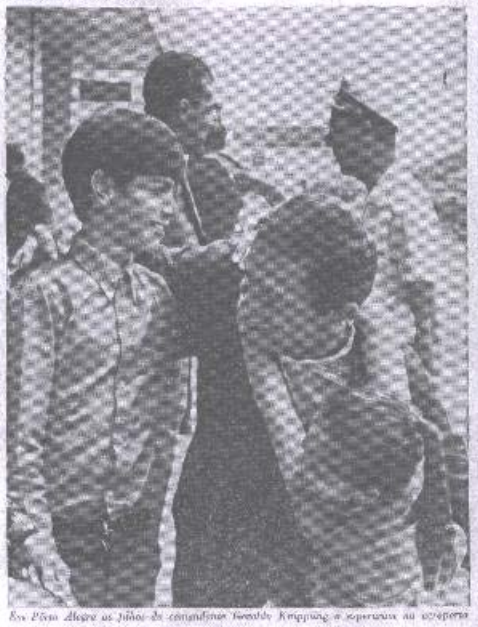
Polícia gaúcha garante que seminário abriga subversão

Médici pode prolongar os trabalhos do Legislativo

Nixon vai confirmar fundo para progresso d América

Apolo-12 se antecipa em um dia e começa contagem

A ESCALA MAIS SEGURA



Em Pôrto Alegre os filhos do comandante Geraldo Knippling e esperanças ao aeroporto

"Vida...?" tira 1º no Festival JB

Explosão mata 65 no Transvaal

Brasil inicia ação contra seqüestros

O TALENTO RECONHECIDO

Luiz Ruff recebe os prêmios de Bernardo Campos, do JB, e Otavio Barreira, do BANG

Anexo E JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 17 set.1967. 1º Caderno, p.1.

TEMPO: bom. TEMPERATURA: em elevação. VENTOS: leste, fracos. VISIBILIDADE: boa. MÁXIMA: 28,8. MÍNIMA: 15,6. (Mais detalhes na página 32 dêste Caderno)

JORNAL DO BRASIL

Rio de Janeiro — Domingo, 17, e segunda-feira 18 de setembro de 1967 — Ano LXXVII — N.º 140

O JORNAL DO BRASIL de hoje circula com 112 páginas, em 5 cadernos, Caderno Especial, Revista de Domingo e Caderno B.

Nasser revela que errou ao acusar Estados Unidos

O Presidente da República Árabe Unida, Gamal Abdel Nasser, deu a entender a outros líderes árabes, durante uma reunião a portas fechadas, que tinha errado ao acusar os Estados Unidos de participação na guerra do Oriente Médio, ao lado de Israel, segundo um informe diplomático não identificado, que acaba de chegar a Paris.

O porta-voz do Ministério de Orientação Nacional, Subsecretário Aly Kashaba, desmentiu a notícia da suposta renúncia de Nasser, divulgada na manhã de ontem em Paris, pela Rádio Nacional francesa, citando informações procedentes de Beirute. As comunicações entre as capitais francesa e egípcia foram interrompidas às 7h (hora do Oriente Médio), mas já estão restabelecidas.

Embora as agências afirmem que é calma a situação no Cairo, a Polícia reforçou as medidas excepcionais de segurança, sobretudo nos arredores da casa do Presidente Nasser, e dissolveu alguns grupos de cairotas que, às primeiras horas de ontem, se aglomeravam em tôrno das bancas de jornais, em busca de notícias.

Em Telaviv, os observadores políticos acreditam que o suicídio do Marechal Abdel Hakim Amer, ex-Vice-Presidente e ex-Comandante das Fôrças Armadas da RAU, na quinta-feira, tenha desencadeado uma luta pelo poder no país. (Noticiário na pág. 8 e Editorial, na pág. 6)

RECEITA DE PACIFICAÇÃO

Radiofoto UPI

U Thant propõe o fim dos bombardeios como passo essencial para que êle continue a negociar o fim da guerra

U Thant só negocia a paz se findarem os ataques a Hanói

O Secretário-Geral das Nações Unidas, U Thant, propôs ontem a suspensão dos bombardeios americanos no Vietname do Norte, durante três ou quatro semanas, acentuando que a medida é essencial ao prosseguimento de seus esforços de paz e constituiria "o primeiro passo na direção de negociações com o Govêrno de Hanói".

O Embaixador itinerante dos EUA, Averell Harriman, que se encontra atualmente nos Estados Unidos, manifestou-se otimista quanto à possibilidade de ser negociada a paz no Vietname. "Todos os países, com exceção da China, desejam a cessação das hostilidades no Sudeste asiático e estão prontos para cooperar neste sentido", afirmou.

No Vietname do Sul, 205 guerrilheiros do Vietcong morreram em quatro dias de violentos combates travados com quatro mil soldados americanos nas regiões pantanosas do Delta do Rio Mekong. Na zona montanhosa de Quang Tin prosseguem com maior violência as lutas entre guerrilheiros e paraquedistas da 101.ª Brigada, auxiliados por batalhões da Infantaria americana.

Um ex-correspondente de guerra no Vietname declarou em Nova Iorque que o Exército sul-vietnamita é antinorte-americano e cêrca de trinta por cento das praças e oficiais simpatizam com os vietcongs. (Página 2)

Prefeitos em tormento com o Artigo 16

[illegible] (Página 4)

Johnson monta rêde balística contra os foguetes chineses

O Presidente Lyndon Johnson autorizou a construção de uma rêde de foguetes antimísseis em tôrno dos Estados Unidos, que custará 10 bilhões de dólares, para proteção contra um possível ataque com foguetes atômicos de Pequim nos próximos 10 anos, em face do progresso chinês no campo balístico e nuclear.

A decisão, tomada quinta-feira em reunião de Johnson com membros do Congresso, foi anunciada extra-oficialmente mas não confirmada ainda pelo Govêrno americano, que espera chegar a um acôrdo com a URSS, na reunião de Gromyko com Dean Rusk, esta semana, para construírem, juntos, uma rêde protetora contra a China.

O projeto estava engavetado há mais de um ano, quando o Congresso pôs à disposição de Johnson uma verba inicial de 77 milhões de dólares, mas sua execução foi decidida sòmente agora porque o Govêrno norte-americano, alertado pelo rápido desenvolvimento atômico dos chineses, não pretende correr o risco de um ataque de surprêsa.

O Secretário de Defesa Robert McNamara, que deverá anunciar amanhã oficialmente a decisão de Johnson, em São Francisco, acha que os EUA e a URSS podem construir um sistema defensivo conjunto, contra a China, sem romper o equilíbrio de fôrças entre as duas superpotências. A rêde cobrirá as 25 maiores cidades americanas. (Página 13)

MIC é contra muito feriado

[illegible] (Página 17)

OS BALCÕES DA NEUROSE

Os 300 mil cariocas que comem diàriamente no Centro — geralmente se alimentando apenas com sanduíche, um refresco e um cafèzinho, que custam mensalmente 35% do salário mínimo — estão condenados a se tornar improdutivos e neuróticos, pois consomem sòmente 50% do mínimo necessário de calorias, segundo afirmam os nutrólogos. Sem tempo para almoçar em casa e sem dinheiro para ir a um restaurante, os cariocas são obrigados a freqüentar lanchonetes e braseiros, onde as refeições são insuficientes e só aparentemente mais baratas. Recomendam os nutrólogos maior consumo de leite e ovos ou então as refeições em marmitas térmicas, para que não haja deficit de calorias. (P. 20)

Cidade está ocupada pelos ratos

[illegible] (Pág. 14)

Feira da Providência acaba hoje

[illegible] (Página 20)

Negrão abre o Trevo ao tráfego

[illegible] (Página 26)

UNE perde fôrça entre estudantes

[illegible] (Pág. 6)

Hoje no JB

Noticiário

Caderno Especial

Caderno B

Revista de Domingo

ACHADOS E PERDIDOS

[illegible]

EMPREGOS

SERVIÇOS DOMÉSTICOS

AMAS — ARRUMAD. E COPEIRAS

[illegible]

Anexo F JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 17 set.1967. 1º Caderno, p.5.

Maior parte dos mendigos recolhidos são falsos, bêbados e doentes mentais

Dos 340 mendigos recolhidos nos meses de junho e julho e que responderam a questionários elaborados pela Secretaria de Serviços Sociais, apenas 65 são realmente mendigos, enquanto 106 são alcoólatras ou doentes mentais, e 169, falsos mendigos, muitos dêles com mais de uma entrada no Centro de Recuperação de Mendigos.

A Secretaria de Serviços Sociais desmentiu que a campanha iniciada na segunda-feira contra os mendigos tenha apenas a finalidade de livrar a Cidade dêles para a reunião do FMI, "pois essas batidas, com um mês de duração, têm caráter de rotina e são realizadas de dois em dois meses".

ENCAMINHADOS

Com relação aos números obtidos pelas respostas aos questionários, disse o Secretário de Serviços Sociais, Sr. Vítor Pinheiro, que "são realmente importantes, pois podemos concluir que apenas cêrca de 20% dos mendigos recolhidos são da competência da minha Secretaria; os outros estão afetos às Secretarias de Saúde e de Segurança".

Os falsos mendigos recolhidos foram liberados, exceto os que já tinham mais de uma entrada no Centro de Recuperação de Mendigos, que foram enquadrados por vadiagem, com penas de seis meses a dois anos de prisão. Os 106 mendigos doentes foram encaminhados ao Centro Psiquiátrico Nacional, e os 65 da competência da Secretaria de Serviços Sociais levados para o Centro de Recuperação de Campo Grande, que até o fim do ano estará com capacidade para atender até 600 mendigos.

IDADE E UTILIDADE

Outro dado importante apurado através dos questionários é o que se relaciona com a idade dos mendigos recolhidos: 76% estão na faixa de idade compreendida entre os 20 e 50 anos, "o que é um índice horrível, pois é nesta faixa de idade que o homem é mais útil à sociedade".

Informou ainda o Secretário Vítor Pinheiro que a pesquisa feita com os mendigos revelou que, dos 340 recolhidos, 51% não possuem mão-de-obra especializada, 25% apresentam mão-de-obra qualificada, enquanto 18% exercem atividades diversas, principalmente no campo.

O Secretário de Serviços Sociais esclareceu também que dentro em breve será iniciada a construção de uma enfermaria com 200 leitos, na Colônia Juliano Moreira, e que terá a finalidade de atender aos mendigos que são doentes mentais ou alcoólatras, cuja manutenção será custeada pelo Govêrno federal.

BATIDAS E PESQUISAS

As batidas são feitas das 8h às 24h, por seis viaturas e 30 policiais femininas. Até agora já foram recolhidos 135 mendigos, que são submetidos a uma triagem assim que chegam ao Centro de Recuperação de Bonsucesso.

— Depois que estas batidas forem concluídas, no dia 11 de outubro, todos os recolhidos serão submetidos ao questionário, para que seja iniciada uma nova pesquisa pelas assistentes sociais — informou ainda o Secretário de Serviços Sociais.

Cartórios ignoram ainda o Regimento de Custas que está em vigor há 45 dias

Quarenta e cinco dias após ter entrado em vigor em todos os cartórios do Rio, o nôvo Regimento de Custas Judiciais continua tão desconhecido quanto o fixado em 1948: a maioria dos escreventes ainda está cobrando preços superiores aos estabelecidos nas tabelas.

A situação atual está ocorrendo menos por culpa das autoridades responsáveis pelo cumprimento do Regimento do que por covardia dos advogados, que não têm coragem de se negar a fazer o pagamento majorado, por mêdo de que os seus processos sejam boicotados e paralisados pelos escreventes.

JUSTIÇA

Só os donos de cartórios de notas, registro de imóveis e de títulos e documentos, que antes eram os principais responsáveis pelas majorações absurdas nos preços das custas, estão cumprindo rigorosamente o nôvo Regimento. O principal foco de fraude ao nôvo Regimento está localizado nas cartórios contenciosos, nas Varas Cíveis, de Família, de Órfãos e Sucessões e de Fazenda Pública. Salvo os cartórios oficializados, cujas custas arrecadadas vão para os cofres públicos, todos os demais estão participando da fraude ao Regimento, exigindo dos advogados preços mais altos do que os fixados nas tabelas. As Varas Cíveis, sem exceção, ou com exceção de apenas alguns escreventes, estão cobrando corretamente o preço do preparo inicial das ações, pois o preço fixado no Regimento é compensador. Mas todos os atos posteriores, como têrmos, certidões, mandados e buscas são cobrados exageradamente sob o argumento de que o serviço de datilografia custa muito caro. A essas exigências os advogados se curvam, pagam o que lhes é exigido e não levam o recibo, que lhes permitiria comprovar perante o cliente a despesa feita.

Diante da participação omissiva da maioria dos advogados na fraude ao Regimento de Custas, o Presidente do Tribunal de Justiça, Desembargador Aloísio Maria Teixeira, e o Corregedor, Desembargador Elmano Cruz, ficam de mãos amarradas para punir os responsáveis, pois lhes falta o principal elemento para a aplicação da penalidade: a prova.

CBI
FUNDO DE RENDA ACUMULADA
VALOR SEMANAL DA QUOTA
Cr$ 2.817

Avenida Copacabana, 728-sobreloja-[illegible] · Rua do Rosário, 83 - Loja - 31-1383 · Méier: R. Magalhães Couto, 41-B - [illegible] · Madureira: Rua José Clemente, [illegible]

EDITAL — COPEG

A COPEG comunica aos empresários e ao público em geral que em tôdas as suas operações e aplicações financeiras — financiamentos industriais, comerciais e imobiliários, bem como venda de Letras de Câmbio e Letras Imobiliárias COPEG não são admitidos intermediários.

A COPEG, através de sua Diretoria, Departamentos e Serviços especializados e Postos de venda nas Agências do BEG, trate diretamente com o público e as emprêsas interessadas.

A COPEG não se responsabiliza por qualquer oferta ou transação sem a expressa autorização da Companhia.

A DIRETORIA

DUPLEX CINEMATOGRÁFICO

Ampla sala, 5 dormitórios com s. emb., 5 banhs. sociais, copa, cozinha, deps (2) empr. e servª., lavanderia, jardim, pérgula, terraços e piscina c/ entrega em 90 dias na Rainha Elisabeth, 635. Luxuosíssimo. — NCr$ 450.000,00 financ. em 4 anos. ART C. R. BRITTO S/A. Infs.: FRANCISCO TORRES, 52-4133 (CRECI 26).

ESCRITÓRIOS COM GARAGEM

Não perca nova chance neste ponto

RUA DOM GERARDO ESQ. DE CORTINES LAXE -NA QUADRA DA AV.RIO BRANCO!

O Ed. São Joaquim - sede para emprêsas de grande e médio portes, com pavimentos de 552 m² - complementa com mais 12 andares o bloco arquitetônico integrado pelo Ed. São Bento e a Garagem Automática.

Obras iniciadas
Últimas unidades à venda
Entrega em 18 meses

AINDA TEMOS:
Três pavimentos consecutivos com um total de 1.650m2. Dois salões sobrepostos, cada um com 280m2.

PREÇO:
Quota de terreno (fixo) NCr$ 120,00/m2. Construção (administração) 329,00/m2. Vaga de garagem (fixo) 9.000,00 com financiamento de 12 meses. Também vendemos para uso imediato vagas avulsas na Garagem Automática: NCr$ 8.000,00 a vista.

V. se lembra do lançamento do Edifício São Bento e da Garagem Automática. Foi em julho de 1966, há 14 meses. Vendemos "na planta", prometendo a garagem para setembro de 1967 e os escritórios para dezembro. Agora, passe por lá e veja: tudo marcha de acôrdo com o cronograma, para entrega nas datas marcadas no lançamento. NÃO PERCA A OPORTUNIDADE DE INSTALAR SUA EMPRÊSA NO ED. SÃO JOAQUIM. AS OBRAS JÁ COMEÇARAM E O PRÉDIO SERÁ ENTREGUE EM 18 MESES!
Visite as obras e peça informações completas em nossa sede.

Incorporação arquivada no Cartório do 4.º Ofício do R.G.I. sob o n.º 919 no Livro 8-1 a fls. 147.

INCORPORAÇÃO, CONSTRUÇÃO E VENDAS:

H.C.CORDEIRO GUERRA & CIA.LTDA.
ENGENHARIA · ARQUITETURA · CONSTRUÇÕES
Av. Rio Branco, 173, 14.º and. - Tel. 31-1895 - Creci 706

Por trás de uma imponente fachada...

... há, sobretudo, entusiasmo, dedicação, desêjo de bem-servir. Nos 21 anos de existência que estamos comemorando, não contribuímos apenas para o aperfeiçoamento das técnicas bancárias e para o desenvolvimento da economia portuguêsa. Contribuímos, também, e decisivamente, para a humanização e popularização dos bancos. Com o nosso exemplo, retirâmos-lhes as grades, tornâmo-los mais hospitaleiros, ensinamos a dar "boas-vindas" às pequenas economias.
Temos, é certo, uma imponente fachada. Bem diversa daquela modesta esquina da Rua das Flores, onde começamos, 21 anos atrás. Mas os que já transpuzeram as nossas portas, sabem que somos mais que uma imponente fachada, tanto no Porto, nossa Sede, como em qualquer das nossas Agências espalhadas por todo Portugal ou dos nossos Correspondentes no Exterior - e muito especialmente no Brasil.

BPM

1946 SETEMBRO 1967

ORGANIZAÇÃO BANCÁRIA
PINTO DE MAGALHÃES
PORTO: Rua de Sá da Bandeira, 85
LISBOA: Rua do Ouro, 55

AGÊNCIAS EM TODO PORTUGAL
CORRESPONDENTES EM TODO O MUNDO

NO BRASIL:
BANCO PINTO DE MAGALHÃES S.A.
Rua do Ouvidor, 88 - Rio de Janeiro

nevada praia club

SEDE — AV. SERNAMBETIBA, 3.650 — BARRA DA TIJUCA

convoca seus sócios

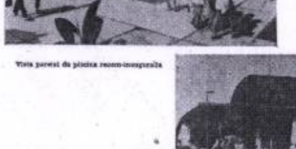
Afim de normalizar os serviços de sua Secretaria, a Diretoria do NEVADA PRAIA CLUB, chama a atenção do seu quadro social, para o seguinte:

1.º - De acôrdo com o art. 40.º, letra "e", dos Estatutos Sociais do Club, é indispensável que os seus associados regularizem, dentro dos próximos trinta dias, as suas propostas de Sócio-Proprietário, atualizando o seu estado civil, bem como os seus endereços residencial e comercial, facilitando assim a remessa de correspondências, boletins informativos e a programação social do mês, que a partir de 1.º de outubro do corrente ano, será ativada.

2.º - Todos os associados devem retirar junto a Secretaria do Club, as suas carteiras sociais, pois a partir do próximo dia 1.º DE OUTUBRO DE 1967, só terá acesso ao parque aquático do Club, o associado que apresentar a referida carteira social, acompanhada do respectivo recibo da taxa de manutenção e o competente "visto" médico, cujos locais de exame serão publicados em nosso próximo boletim informativo.

3.º - Todos os associados que já liquidaram os seus pagamentos, estão convidados a retirar na Secretaria, os títulos definitivos de Sócio-Proprietário.

4.º - Reiteramos aos Srs. associados, que de acôrdo com o art. 42.º, letra "g", o não pagamento da taxa de manutenção em seu devido tempo, acarretará a eliminação do associado do quadro social.



Vista parcial da piscina recem-inaugurada

SECRETARIA:
Av. Presidente Wilson, 165 - 11.º and.
Salas 1.106/7/8/9
Telefones:
32-2184 - 42-0354 - 52-6821

Outra vista da piscina, vendo-se em segundo plano parte da sede social, cuja construção foi ativada.

Anexo G Coluna Clarice Lispector, publicada em 7 de outubro de 1967.

PÁGINA 2 □ CADERNO B □ JORNAL DO BRASIL — RIO DE JANEIRO, SÁBADO, 7 DE OUTUBRO DE 1967

Clarice Lispector

Mêdo do desconhecido

Então isso era a felicidade. E por assim dizer sem motivo. De início se sentiu vazia. Depois os olhos ficaram úmidos: era felicidade, mas como sou mortal, como o amor pelo mundo me transcende. O amor pela vida mortal a assassinava docemente, aos poucos. É o que é que eu faço? Que faço da felicidade? Que faço dessa paz estranha e aguda, que já está começando a me doer como uma angústia, como um grande silêncio? A quem dou minha felicidade, que já está começando a me rasgar um pouco e me assusta. Não, não quero ser feliz. Prefiro a mediocridade. Ah, milhares de pessoas não têm coragem de pelo menos prolongar-se um pouco mais nessa coisa desconhecida que é sentir-se feliz, e preferem a mediocridade.

Dos palavrões no teatro

Eu própria não uso palavrões porque na minha casa, na infância, não usavam e habituei-me a me exprimir através de outro linguajar. Mas o palavrão — aquêle que expressa o que uma pessoa não faria — êsse não me choca. Há peças de teatro, como A Volta ao Lar **(Fernanda Montenegro, excelente) ou** Dois Perdidos numa Noite Suja **(Fauzi Arap e Nélson Xavier, excelentes), que simplesmente não poderiam passar sem o palavrão por causa do ambiente em que se passam e pelo tipo dos personagens. Essas duas peças, por exemplo, são de alta qualidade, e não podem ser restringidas.**

Além do mais, quem vai ao teatro em geral já está pelo menos ligeiramente informado, por rumôres até, da espécie de espetáculo a que assistirá. Se o palavrão lhe dá mal-estar ou o escandaliza, por que então comprar a entrada?

E mais ainda: as peças de teatro têm censura de idade, e o mais comum é só permitir a entrada de menores a partir de dezesseis anos, o que é uma garantia. Embora mesmo antes dessa idade os palavrões sejam conhecidos, e usados pela

Departamento de Pesquisa

MARÍLIA

A MUSA RETICENTE

Vestia a lã dobrada
Em que não fique em sulco
Tua sobra desdém.

GONZAGA, Lira XX, 1.ª parte.

Esta semana, em Ouro Prêto, os mineiros estão comemorando os 200 anos de nascimento da musa que inspirou êstes versos. Ela é a personagem número um da literatura amorosa brasileira e ela o mais infeliz dos poetas torturados pelo desejo não consumado.

A hora seria seis da tarde, e o dia, 20 de maio de 1789. Algumas semanas antes, o poeta Tomás Antônio Gonzaga foi preso em Vila Rica, levado para o Rio, trancado durante dois anos e finalmente deportado para a África. No cárcere continuou a escrever poemas de amor. Morreu no exílio, casado com outra, e ela foi enterrada, num caixão de virgem, aos 88 anos.

Esta é tôda a história, e há quase duzentos anos ela acompanha o episódio da Inconfidência como um apêndice necessário e embelezador. Como Petrarca teve a sua Laura, Gonzaga elegeu sua Marília. Por ela sacrificou tudo, até mesmo a revolução, que não o entusiasmava e que ela tentou, tarde

É provável que Gonzaga tenha visto Maria Dorotéia, pela primeira vez, na casa dela, durante uma visita que fizera ao irmão. O advogado de 38 anos, calmo e de espírito nobre, deve ter sofrido um grande abalo diante da menina de 15 anos. O poema que escreveu então era apenas um esbôço das paixões que viriam depois:

Mal vi teu rosto
Meu sangue gelou-se
E a língua prendeu-se
Trevas, e mudou-se
Tua côres a côr.

A paixão

Gonzaga tentou, durante algum tempo, esquecer a menina. Era um magistrado com grande possibilidade de fazer carreira, bem pôsto na vida e com amizades importantes junto à Côrte portuguêsa. Chegou a falar com seu amigo Cláudio Manuel da Costa e confessou que tinha medo. Poderia ser pai de Dorotéia. Nunca estivera apaixonado e, ao que parece, foi isso que o trair. Passou a achar insuportável não ver a moça seguidamente,

Marília, de que queixas?
De que te roubou Dirceu
O sincero coração?
Tudo amam: só Marília
Desta lei da natureza
Quer ter isenção?

Começa a recriminar a amada, não entende que ela não o ame. Seu amor é tão absurdo que êle não resiste em divulgá-lo. Escondido sob o pseudônimo, faz os versos circular entre a boa sociedade de Vila Rica e logo se perguntam quem seria a Marília tão idolatrada. As identidades são reveladas depressa. A família da moça, sem argumentos contra aquêle magistrado digno e amigo, mas temerosa em entregar sua jovem a um velho de 38 anos e sem residência fixa (os magistrados viajam muito), prefere mandar que ela se recolha em Sabará. Ele sofre intensamente:

Seio de minha cabana
Sem repousar no que faço
Busco o sítio onde moras
Suspendo defronte o passo
Ah! Que feitos que custo
Só são efeitos do amor.

A espera

samente, a bordar o vestido que Marília deverá usar no casamento: era o costume da época, e êle o aplaudia. Comprou um dedal de ouro, que mais tarde seria confiscado junto com seus bens. Nada disso adiantou. Lamentou-se:

Que Amemos de esperar,
[Marília bela
Que são passando os flo-
[rescentes dias?
As glórias que vêm tarde,
[já vêm frias
Que pode enfim murchar-
[se nossa estrêla.

O desenlace

Quando, porém, o casamento parecia iminente, o advogado Gonzaga lembrou-se de uma lei que o obrigava a pedir permissão à Côrte para que se casasse. Pediu a licença a Lisboa, desligou-se do cargo em Vila Rica e veio nêste período de espera. Finalmente marcaram a data: 20 de maio. Antes disso, porém, a trama revolucionária na qual Gonzaga estava envolvido foi desbaratada.

Foi preso e levado para o Rio. Uma declaração do Visconde de Barbacena, afir-

Anexo H MICHALSKI, Yan. O teatro imoral, ou os corcundas por persuasão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 mar. 1973. Caderno B, p.4.

PÁGINA 4 ☐ JORNAL DO BRASIL ☐ RIO DE JANEIRO, SÁBADO, 30 DE MARÇO DE 1968 ☐ CADERNO B

O teatro *imoral*, ou os corcundas por persuasão

Empenhado em situar melhor o problema da censura à obra de arte, o crítico Yan Michalski fornece alguns esclarecimentos importantes sôbre as divergências entre artistas e consores.

Repugna-me, para dizer a verdade, colocar qualquer discussão sôbre assuntos artísticos no terreno da moral: minha convicção profunda é de que qualquer arte verdadeira constitui um fator de enriquecimento do ser humano e é, portanto, intrinsecamente boa, independentemente das relações entre o conteúdo de tal e tal obra e as convenções morais vigentes num determinado país e numa determinada época.

Acontece, porém, que na veemente polêmica que se trava atualmente no Brasil sôbre o problema da censura, a corrente contrária à liberdade de expressão artística vem empregando sistemàticamente argumentos baseados em conceitos de ordem moral; e como êstes argumentos, embora em geral muito fracos e ingênuos, correm o risco de confundir um pouco a opinião pública, julgo indispensável tentar rebatê-los no próprio terreno onde foram colocados.

Os defensores da censura, da arte vigiada, ameaçam-nos com um reino da depravação, da dissolução de costumes, que estaria prestes a se instalar no Brasil sob a influência do teatro. A censura policial teria a obrigação de defender, com o seu grito retumbante e o seu braço forte, a chamada família brasileira contra êsse terrível perigo.

Admitindo, para início de conversa, que os 0,03% da população brasileira que chegam a assistir a um grande sucesso teatral possam realmente exercer uma influência concreta e negativa sôbre os outros 99,97%, examinemos friamente a alegada ameaça de corrupção moral que o teatro representa para êsses 0,03% do total dos nossos concidadãos.

O PERIGO DO CONTÁGIO

Muitas das peças recentemente proibidas pela censura, ou que tiveram problemas com a censura, abordam fenômenos, situações e comportamentos moralmente condenáveis: brutalidade, exploração do homem pelo homem, anomalias sexuais, prostituição etc. Mas desde quando a simples ação de presenciar um fato moralmente condenável, de tomar conhecimento da existência dêsse fato, infringe as normas da moral vigente, quer leiga, quer religiosa? A testemunha ocular de um crime torna-se, por acaso, cúmplice dêsse crime? Ou deixa-se contaminar pelo instinto homicida do autor do crime? "Não creio que alguém tenha jamais ficado corcunda por persuasão", disse certa vez François Mauriac — e a sua frase constitui uma lapidar definição da inocuidade do teatro como instrumento corruptor da moral pública.

O problema seria mais discutível se o teatro procurasse, de alguma maneira, fazer apologia ou propaganda dos fatos imorais ou cruéis que expõe no palco, apresentasse êsses fatos sob um aspecto idealizado e simpático, tentasse instigar o espectador a imitar a conduta dos personagens criminosos, perversos ou dissolutos. Neste caso estaria configurado o fenômeno de propaganda da imoralidade. Acontece que nenhuma das peças que têm enfrentado dificuldades com a censura, ou pelo menos nenhuma das que conheço, pode ser incluída nesta categoria. Desafio quem quer que tenha assistido a Navalha na Carne *a declarar que essa peça o tenha estimulado a se prostituir. Desafio quem quer que tenha assistido a um ensaio de* Barrela *a declarar que essa peça o tenha estimulado a participar de uma curra homossexual. Desafio quem quer que tenha lido* Cordélia Brasil *ou assistido a* Volta ao Lar *a declarar que essas peças o tenham estimulado a levar uma vida semelhante à dos intensamente sofridos personagens criados pelos autores.*

A GRANDEZA DA OPÇÃO CONSCIENTE

Muito pelo contrário, parece-me que a peças dêsse tipo e dêsse gabarito está reservada uma missão esclarecedora de indiscutível repercussão moral. Elas mostram ao público, quer com fria objetividade, quer com indisfarçável indignação, determinados fatos revoltantes que se produzem, hoje em dia, no Brasil e no mundo. Alguns espectadores não tiveram nenhum conhecimento prévio dêsses fatos; ou, se tiveram, apressaram-se em relegar êsse sem dúvida incômodo conhecimento ao esquecimento, ao subconsciente. Colocando o espectador cara a cara com as constrangedoras realidades do mundo contemporâneo, o teatro lhe dá a oportunidade de fazer a sua opção existencial em pleno conhecimento de causa. Ora, todos os moralistas hão de concordar que a verdadeira grandeza moral consiste em fazer, entre o bem e o mal, uma escolha consciente e lúcida em favor do bem, e não em escolher o bem recusando-se, como uma avestruz, a tomar conhecimento da existência de outras alternativas. E, contràriamente ao que os censores e os defensores da censura procuram impingir à opinião pública, é justamente isto que um Plínio Marcos, um Antônio Bivar *ou um* Harold Pinter *procuram fazer: não ganhar o espectador para a causa do mal, mas mostrar-lhe a existência do mal, conferindo assim maior grandeza moral ao livre arbítrio da sua opção.*

É na recusa dessa diferença entre propaganda *e* informação *que aparece, com maior clareza, a má-fé e a ingenuidade dos defensores da censura. "Se não admitimos — dizem êles — que o preconceito racial e o genocídio sejam propagados através do teatro, como admitir que outras taras, perversões e crueldades o sejam?"*

A confusão de conceitos é por demais evidente: não só permitimos que a existência do preconceito racial e do genocídio seja divulgada através de meios de comunicação artísticos, como temos de f i c a r *satisfeitíssimos quando isto acontece:* Hiroxima, Meu Amor *fêz mais do que todos os discursos políticos para chamar a atenção da opinião pública mundial para o perigo da bomba atômica; o filme* O Processo de Nuremberg *fêz mais do que todos os discursos políticos para encher a opinião pública de horror diante dos crimes praticados nos campos de concentração nazistas.*

Do mesmo m o d o, *divulgar através do teatro ou do cinema a existência da miséria, da crueldade, da injustiça, da prostituição ou da violência deveria ser considerado* c o m o *um serviço prestado à moral pública. Compreendo, a rigor, que as autoridades não admitam* apologia *ou* propaganda *do genocídio ou do preconceito racial, e que por analogia reprimam também a* apologia *ou a* propaganda *da miséria, da crueldade, da injustiça, da prostituição ou da violência. Mas, por um lado, duvido que tal apologia e tal propaganda consigam assumir, a não ser em casos muito excepcionais, a forma de um autêntico fenômeno artístico; e, por outro lado, nos meus 13 anos de contato diário com o teatro brasileiro, não encontrei sequer uma pessoa ou uma peça que pretendesse dedicar-se a êsse tipo de* apologia *ou* propaganda.

QUEM SE DEIXARÁ CONVERTER?

Suponhamos, agora, para efeito de argumentação, que alguém queira fazer, por meio do teatro, propaganda em favor, digamos, de um ponto-de-vista perverso, ou da violência social, ou da subversão da ordem. Ainda assim, restaria a provar que um tal tipo de teatro propagandístico representaria de fato um perigo concreto para a moral pública. Até hoje nunca foi demonstrado que o teatro possui a capacidade de converter os espectadores a uma causa à qual êles não queiram ser convertidos, ou à qual êles já não tenham dado pràviamente a sua adesão. Mesmo se deixássemos peças veementemente propagandísticas em prol da dissolução de costumes ou da subversão da ordem serem representadas, é muito duvidoso que uma pessoa anteriormente virtuosa e pacata se tornaria dissoluta e subversiva por causa disso. O crítico anglo-americano Eric Bentley abordou, no seu ensaio Os Prós e os Contras do Teatro Político, *a falsa idéia que costuma ser aninhada em tôrno da eficiência da propaganda no teatro:*

"Não são muitos os textos teatrais que procuram realmente persuadir o público, embora sejam muitos os autores que afirmam fazê-lo. Conhecemos bem êsse tipo de falsa persuasão, freqüentemente usado em conversa e em oratória. Os gestos exteriores da persuasão são executados, mas o público ao qual êles se dirigem está de antemão persuadido. Um republicano dando, diante de uma assembléia de republicanos, a sua resposta aos democratas é coisa bem diferente de um republicano tentando convencer um democrata a se tornar republicano. Muitas peças que levantam problemas controvertidos pressupõem, mesmo sem admiti-lo explicitamente, um assentimento prévio do público. Nenhuma das peças montadas na Broadway sôbre o problema racial procura convencer um sulista conservador de que a sua atitude está errada; tôdas elas procuram confirmar, no espírito de um nortista adversário do racismo, aquilo que êle pensava e sentia antes."

Contra o que e contra quem estão, portanto, os falsos moralistas querendo defender a nossa sociedade (ou melhor, os poucos milhares de integrantes dessa sociedade que se dispõem a freqüentar o teatro, todos êles maiores de idade, vacinados, em tese donos do seu destino, em tese com direito ao voto, todos êles alfabetizados, todos êles de posse de uma certa quantidade de informações sôbre o espetáculo a que pretendem assistir, e que dispensariam de bom grado a tutela do Estado na escolha dos seus programas teatrais)?

TRADIÇÕES E TRADIÇÕES

Já vimos que é altamente improvável que êsse pequeno grupo de brasileiros se deixe corromper, perverter ou subverter pelos acontecimentos que vê num palco. Mas os defensores da censura voltam à carga com um outro argumento: é preciso salvaguardar as nossas tradições.

Quem lida profissionalmente com assuntos teatrais sabe perfeitamente que em matéria de teatro não e x i s t e, *pràticamente, uma tradição no Brasil; e é esta ausência de tradição que explica, em grande parte, o panorama geral da nossa arte dramática — um panorama caótico, cheio de deficiências técnicas, econômicas e culturais, mas inquieto, curioso, corajoso, efervescente. Deixemos, porém, de lado a tradição teatral — ou melhor, a sua inexistência — e falemos de tradições mais amplas: sociais e morais.*

Há no Brasil, como em qualquer parte do mundo, tradições boas, que devemos preservar, e tradições más, que devemos tentar repelir. As tradições boas são aquelas que se adaptam à evolução dos tempos, e não se limitam a permanecer como frios monumentos erigidos às idéias do passado, ou como fortalezas contra o assalto das idéias novas. Estas tradições boas, estou certo, não precisam da ação de um órgão policial para serem preservadas. As outras tradições, aquelas que precisam ser protegidas pela polícia, o teatro não tem o que fazer com elas. O teatro, que vive no mundo inteiro um período de desesperada busca de novos caminhos de expressão, que lhe permitam resistir às pressões da comunicação de massas, não se pode sujeitar a ficar parado no tempo, em sinal de respeito a tradições que não correspondam a nenhuma exigência autêntica da história cultural. Aquêles que acharem o tradicional teatro brasileiro uma tal maravilha que pode ficar inatual para todo o sempre, sugiro que não percam as periódicas remontagens de Deus lhe Pague. *Quanto a mim, prefiro ficar com a opinião do grande cineasta alemão Fritz Lang:*

"É sòmente através da apresentação de novas idéias que nossa civilização pode avançar. No entanto, por sua própria natureza, a censura repele o que não é tradicional. Os censores jogam no certo. Em nome da lei, da ordem e da m o r a l, *repelem as novas idéias como subversivas."*

E já que estamos discutindo noções e direitos morais, seria interessante que os defensores do status quo *da censura nos explicassem se lhes parece verdadeiramente justificável, do ponto-de-vista moral, que censores policiais reconhecidamente incultos — e basta consultar alguns de seus despachos para constatá-lo — exerçam um poder de vida e morte, que não lhes foi delegado pela vontade popular, sôbre matéria de criação artística que êles são comprovada e orgânicamente incapazes de compreender. Em nome de que impenetrável princípio pode um brilhante ex-beque direito do Vasco da Gama, atual chefe da Censura Federal na Guanabara, ou qualquer um dos seus colegas, decidir o que eu e o leitor podemos ver no teatro, e que nos deve ser proibido, em benefício da nossa saúde moral. É ainda Fritz Lang quem fala:*

"É pura hipocrisia supor que o povo em geral é em qualquer sentido mais imaturo do que seus governantes, p a r t i c u l a r m e n t e *aquelas pessoas que, sem um explícito mandato do povo, vão parar nos organismos de censura. A imposição da censura de idéias, por uma minoria, é em tudo e por tudo muito diferente da decretação popular, por uma maioria, de leis contra a obscenidade..."*

O IMPÉRIO DA LEI

Para terminar, e aproveitando a deixa de Fritz Lang, quero chamar a atenção dos leitores para uma outra confusão que os defensores da censura estão tentando semear na opinião pública: lendo alguns dos depoimentos ùltimamente divulgados, poderíamos pensar que uma eventual abolição do sistema atual da censura teria como conseqüência imediata uma livre invasão dos nossos palcos pela anarquia, pelas aberrações, pelos excessos de tôda espécie. Ora, em todos os setores da vida nacional o Estado dispõe de uma legislação comum que enquadra rigorosamente delitos tais como atentado ao pudor, ofensa ao decôro público, calúnia, tentativa de subversão de ordem, ameaça à segurança nacional etc. Ninguém pretende pleitear qualquer espécie de privilégios especiais para o teatro: como cidadão, o homem de teatro terá sempre de responder perante a lei pelos abusos que porventura vier a cometer. Afirmar que essa proteção é insuficiente, e exigir uma proteção adicional da censura, não equivalerá acaso a demonstrar uma estranha desconfiança na eficiência e na competência da Justiça brasileira?

Ninguém fica corcunda por persuasão. Mas há pessoas que ficam corcundas por mêdo de olhar para a frente. Que censura poderá salvá-las dêste triste destino?

YAN MICHALSKI

BLACK-OUT
é o sucesso!

CÂMARA DOS DEPUTADOS

CONCURSO PÚBLICO PARA AUXILIAR LEGISLATIVO

Entrada e localização dos candidatos no Palácio do Congresso, em Brasília, no dia da prova de português (31 de março de 1968, às 7,30 horas):

EDIFÍCIO PRINCIPAL

Entrada pela rampa — porta A: Inscrições 1 a 507.

Entrada pela rampa — porta B: Inscrições 508 a 705.

Entrada pela rampa — porta C: Inscrições 706 a 1 029.

Entrada pela passagem inferior — porta D: Inscrições 1 030 a 1 206.

Entrada pela passagem inferior — porta E: Inscrições 1 207 a 1 432.

Entrada pela passagem inferior — porta F: Inscrições 1 433 a 1 532.

ANEXO I

Entrada pela rampa sôbre o lago — porta G: Inscrições 1 533 a 2 229.

ANEXO II (RUA ATRÁS DO ITAMARATI)

Entrada principal — porta H: Inscrições 2 230 a 2 891.

Entrada lateral — porta I: Inscrições 2 892 a 3 335.

Não se admitirá a entrada do candidato sem o cartão de identificação fornecido pela Câmara dos Deputados.

Anexo I Coluna Clarice Lispector, publicada em 17 de fevereiro de 1967.

PÁGINA 2 ☐ JORNAL DO BRASIL ☐ RIO DE JANEIRO, SÁBADO, 17 DE FEVEREIRO DE 1968 ☐ CADERNO b

Clarice Lispector

Carta ao Ministro da Educação

Em primeiro lugar queríamos saber se as verbas destinadas para a Educação são distribuídas pelo senhor. Se não, esta carta deveria se dirigir ao Presidente da República. A êste não me dirijo por uma espécie de pudor, enquanto sinto-me com mais direito de falar com o Ministro da Educação por já ter sido estudante.

O senhor há de estranhar que uma simples escritora escreva sôbre um assunto tão complexo como o de verbas para educação — o que no caso significa abrir vagas para os excedentes. Mas o problema é tão grave e por vêzes patético que mesmo a mim, não tendo ainda filhos em idade universitária, me toca.

O MEC, visando evitar o problema do grande número de candidatos para poucas vagas, resolveu fazer constar nos editais de vestibular que os concursos seriam classificatórios, considerando aprovados apenas os primeiros colocados dentro do número de vagas existentes. Esta medida impede qualquer ação judicial por parte dos que não são aproveitados, não impedindo no entando que os alunos tenham o impulso de ir às ruas para reivindicar as vagas que lhes são negadas.

Senhor Ministro ou senhor Presidente: "excedentes" num país que ainda está em construção?! e que precisa com urgência de homens e mulheres que o construam? Só deixar entrar nas Faculdades os que tirarem melhores notas é fugir completamente ao problema. O senhor já foi estudante e sabe que nem sempre os alunos que tiram as melhores notas terminam sendo os melhores profissionais, os mais capacitados para resolverem na vida real os grandes problemas que existem. E nem sempre quem tira as melhores notas e ocupa uma vaga tem pleno direito a ela. Eu mesma fui universitária e no vestibular classificaram-me entre os primeiros candidatos. No entanto, por motivos que aqui não importam, nem sequer segui a profissão. Na verdade eu não tinha direito à vaga.

Não estou de modo algum entrando em seara alheia. Esta seara é de todos nós. E estou falando em nome de tantos que, simbòlicamente, é como se o senhor chegasse à janela de seu gabinete de trabalho e visse embaixo uma multidão de rapazes e môças esperando seu veredictum.

Ser estudante é algo muito sério. É quando os ideais se formam, é quando mais se pensa num meio de ajudar o Brasil. Senhor Ministro ou Presidente da República, impedir que jovens entrem em universidades é um crime. Perdoe a violência da palavra. Mas é a palavra certa.

Se a verba para universidades é curta, obrigando a diminuir o número de vagas, por que não submetem os estudantes, alguns meses antes do vestibular, a exames psicotécnicos, a testes vocacionais? Isso não só serviria de eliminatória para as faculdades, como ajudaria aos estudantes que estivessem em caminho errado de vocação. Esta idéia partiu de uma estudante.

Se o senhor soubesse do sacrifício que na maioria das vêzes a família inteira faz para que um rapaz realize o seu sonho, o de estudar. Se soubesse da profunda e muitas vêzes irreparável desilusão quando entra a palavra "excedente". Falei com uma jovem que foi excedente, perguntei-lhe como se sentira. Respondeu que de repente se sentira desorientada e vazia, enquanto ao seu lado rapazes e môças, ao se saberem excedentes, ali mesmo começaram a chorar. E nem poderiam sair à rua para uma passeata de protesto porque sabem que a polícia poderia espancá-los.

O senhor sabe o preço dos livros para pré-vestibulares? São caríssimos, comprados à custa de grandes dificuldades, pagos em prestações. Para no fim terem sido inúteis?

Que estas páginas simbolizem uma passeata de protesto de rapazes e môças.

O cinema sueco depois de Bergman

JACK SOIFER

Elvira Madigan, de Bo Widerberg

Os sucessos de **Elvira Madigan**, **Seu Curioso — Amarelo**, **Aqui Está sua Vida** e outros filmes novos suecos marcam o aparecimento de nomes com gabarito internacional no horizonte sueco, até agora estrelado quase exclusivamente por Ingmar Bergman. Bergman é, ao contrário, fenômeno quase superado na Suécia. Seus problemas pessoais pouco interessam aos espectadores. (Seu último filme, por exemplo, deu renda bruta inferior a cem mil dólares, enquanto um filme infanto-juvenil de qualidade dava um milhão).

A problemática de Bergman é desligada da realidade sueca. Êle retrata fenômenos extremos, existentes em qualquer sociedade, mas cuja freqüência é ínfima. Êle próprio vive isolado, numa ilha, permitindo-se apenas contacto com seus amigos intelectuais. Divorciado pela quinta vez, êle tem profundo conhecimento da psicologia feminina da classe que o cerca. Seus estudos são muito profundos, mas os poços que cava para recolher amostras estão delimitados a uma área diminuta do universo sueco introvertida dêste cineasta. A sua linguagem é simples e popular, uma linguagem de amor e tolerância, de alegria e otimismo.

WIDERBERG

Da geração pós-bergmaniana, o nome mais importante é Bo Widerberg, autor de verdadeiras obras-primas, como **Elvira Madigan**, (em que o uso da côr é magistral), **Olá Roland!** e **O Quarteirão do Corvo**. Widerberg, depois de uma bela carreira como jornalista e novelista, desafiou os produtores dizendo que poderia fazer um filme pela têrça parte de um orçamento normal sueco. Reunindo recursos próprios e com alguns recursos de uma produtora, rodou seu primeiro filme em 1962. Êle fêz um filme por ano, sempre engajado na realidade diária, mas pondo a ação em ambientes diferentes. Assim, enquanto **Olá Roland!** é uma excelente descrição dos meios comerciais e intelectuais na Estocolmo moderna, **O Quarteirão do Corvo** se desenrola em Malmoe (Sul da Suécia) em fins dos 30, e a ação de **Elvira Madigan** tem como ambiente a Dinamarca de 1868. De Widerberg o Brasil viu **Amor 65**, obra mais

DONNER

Quem prometia muito, mas decepcionou com seus últimos filmes, foi Jorn Donner, autor de **Um Domingo de Setembro** e **Amar**. Êle também fala de amor, mas sua ambientação é mais psicológica. Parte de seu sucesso é devido à sua mulher e ótima atriz, Harriet Andersson. Donner foi também excelente jornalista e ensaísta. Seu livro sôbre o Danúbio político, econômico e cultural é muito apreciado.

Donner descreve pessoas deslocadas na sociedade sueca moderna. Êle é finlandês de nascimento e narra em seu último filme, **Roofare**, os problemas de adaptação de imigrantes. (A Suécia tem, devido à falta de mão-de-obra, uma imigração de cem mil pessoas por ano).

SJOMAN

Vilgot Sjoman se tornou famoso com a adaptação da história de um ex-presidiário. O filme, **491**, é uma verdadeira crítica à assistência social sueca e ao mesmo tempo uma descrição da vida de um grupo de jovens delinqüentes. Devido a sua sexualidade incomum e à uma linguagem rude, o filme foi proibido pela censura. Os produtores apelaram e foi necessária a intervenção do Primeiro-Ministro para liberar (após certas modificações) a película.

A direção de Sjoman neste filme é moderada, mas o enrêdo tão importante e a sexualidade tão anormal que as histerias foram enormes.

Seu Curioso — Amarelo é uma obra muito importante. Depois de grandes discussões, a censura resolveu liberar o filme sem cortes, de comum acôrdo com o Ministro da Justiça. Acharam o filme artìsticamente muito importante e não quiseram modificá-lo.

O filme começa com uma série de entrevistas, às vêzes monótonas, mostrando a falta de consciência política e o desconhecimento da situação de outros países, por parte dos eleitores. Mostra também o cinismo dos que fazem política, interessados apenas em se manter no poder, sem qualquer ideologia.

A segunda parte é uma banal história de amor, cheia de coitos completos e mostrando órgãos sexuais. Isto se mistura às atividades esquerdistas da atriz, à sua dependência emotiva ao macho que lhe agrada e à sua frustração ao ver a distância que separa sua ideologia da realidade política.

A direção é excelente. A linguagem se liberou dos conceitos normais de narrativa cinematográfica e o filme parece ser uma cópia autêntica da jovem esquerda militante sueca, que tanto critica a China quanto os EUA. Assim, Lena, a jovem, dialoga com Martin Luther King, com Sjoman, seu diretor, trocando às vêzes o papel da política pelo papel da atriz. Várias cenas foram totalmente improvisadas. A equipe cinematográfica se torna parte ativa do filme, não ficando só atrás das câmaras.

Esta liberação de dogmas políticos, morais, religiosos e cinematográficos é bem retratada por Sjoman. Esta liberação desesperada é sincera e total, não apenas oportuna.

Seu Curioso — Azul (as côres da bandeira sueca são amarelo e azul) está agora em fase final de montagem. É a complementação do **Amarelo**.

REVELAÇÕES

Desde a fundação do Instituto Sueco de Cinema em 1962, alguns novos nomes apareceram. Entre êles o mais importante é Jan Troell.

TROELL

Ex-professor, ex-fotógrafo, êle entrou para o cinema profissional ao fotografar o primeiro filme de Widerberg. Pouco depois êle fazia um bom episódio num longa-metragem com colaborações dos quatro países nórdicos. Firmou-se com **Aqui Está sua Vida**, a história de um pobre menino na Suécia pobre do princípio do século, Suécia engajada no idealismo político e na luta pelo direito do voto universal.

O que é revolucionário no filme é a fotografia muito radical e funcional de Troell. Sua mensagem, se é que êle tem alguma, é superada pelo esteticismo de suas imagens. Êle é antes de tudo o técnico de cinema com uma obra perfeita e grandes inovações fotográficas. Êle procura narrar a época, descrever as pessoas em função de seu ambiente. Esta descrição é realista, precisa. A pergunta que alguns espectadores fazem no final não precisa ser necessàriamente respondida: "e daí?"

CORNELL

Jönas Cornell deixou a escola de cinema ao terminar o primeiro ano, acusando-a de acadêmica.

Seu primeiro filme, **Beijos e Abraços**, narra episódios na vida de um modêlo, de seu marido (um rico e elegante homem de negócios) e de um conhecido dêle (pobre e sem trabalho), que se torna o mordomo da casa. O filme é uma boa descrição da jovem alta sociedade de Estocolmo, espelhando bem o vazio que ela sente. As gags são excelentes, especialmente a final: para eliminar a amiguinha do mordomo (que o atiçou contra seus patrões), o casal decide que o modêlo deverá seduzir o mordomo pouco antes de a amiga chegar ao apartamento. Quando ela os vê na cama, faz as malas e vai embora. A esposa corre para o marido e o mordomo fica só e desconsolado. Mas, quando o marido chega em casa no dia seguinte, é êle quem vê o efeito final da sedução, com sua mulher e o mordomo na cama.

HALLDOFF

Jan Halldoff é um jovem diretor que renega valôres normais e só se interessa por acontecimentos e pessoas fora do comum. Assim, em **A Vida É Formidável**, os personagens têm uma atitude anti-social e destruidora que a nada leva. Halldoff quer descrever o inconformismo inarticulado dos jovens suecos, mas parece que o descreve por dentro, perdendo assim a perspectiva que Cornell tem, ao retratar um fenômeno atual de fora, de cima. **Ola & Julia**, seu próximo filme, parece ser diferente.

ZETTERLING

A única diretora sueca é Mai Zetterling, ex-atriz. Sua temática é a vibração da mulher, suas ilusões e desenganos. Ela satiriza os homens mostrando que apesar de sua instabilidade emocional a mulher é mais forte que o homem. Zetterling é ótima diretora de atôres. Seu próximo filme é **As Garôtas**.

CARLSEN

O dinamarquês Henning Carlsen é o realizador de inúmeras co-produções sueco-dinamarquesas. Depois do êxito internacional de **Fome**, com a magnífica interpretação de Per Oscarsson, Carlsen rodou **People Meet and Sweet Music Fills the Heart** parcialmente no Rio. Carlsen registra com muita sensibilidade o meio ambiente de seus personagens.

Inger Taube em Viver É Formidável, de Jan Halldoff

Anexo J JORNAL DO BRASIL. *Do protesto à desordem.* Rio de Janeiro, 31 mar./1 abr.1968. 1º Caderno, p.6.

JORNAL DO BRASIL

Rio, 31 de março e 1.º de abril de 1968

Diretor-Presidente: C. Pereira Carneiro

Diretor: M. F. do Nascimento Brito

Editor-Chefe: Alberto Dines

Do Protesto à Desordem

Os tumultos que explodiram no Rio e Brasília, na esteira do pretexto dado pela morte do estudante que tombou no incidente com a Polícia carioca, tiveram seu encerramento natural com o próprio fim de semana. Mas o País não reencontrou a sua tranqüilidade, pela expectativa nutrida de pressentimento e iniciativas de grupos empenhados em voltar às ruas, para multiplicar as áreas de conflito e acender o rastilho de uma forma de ação que já deixou de ser protesto para tornar-se claramente rebelião.

É agora, e não depois, que urge saber a quem interessa o prolongamento do tumulto e a proliferação de áreas de atrito nas ruas das grandes cidades brasileiras. Depois pode ser tarde, pois uma vez desencadeadas certas emoções e reações, também fortes, não há como preservar normas sem as quais perderemos o esfôrço paciente para restaurar no Brasil as possibilidades democráticas. Quando a ação de massas se confunde com a desordem, e perde de vista os objetivos que a ditaram, está semeada a confusão, e para restabelecer a ordem tudo passa a ser válido.

A todos que tenham capacidade de perceber o risco cumpre alertar imediatamente os que se açodam em turvar as águas. Interessa a alguém inviabilizar o processo constitucional? Quem tem a ganhar e quem tem a perder com o tumulto? Protesto não é baderna, violência não é arma democrática, a liberdade não se afirma na desordem.

A retomada de qualquer ação de violência, depois do recesso dos incidentes no fim de semana, deixará de ter qualquer relação direta com a morte do estudante e passará a ser a confirmação de um programa premeditado para provocar as autoridades e o próprio regime, que comemora amanhã o seu quarto aniversário, com um saldo de medidas retificadoras que empalidecem diante da magnitude de um problema para o qual dois governos sucessivos não tiveram sensibilidade nem visão para avaliá-lo em sua incomensurável importância.

A Educação, confinada a uma parte mínima da sociedade brasileira, injustamente distribuída no plano superior, pois estudantes que podem pagar têm Universidade de graça, insuficiente e sem sentido profissional no nível médio e tremendamente deficitária no nível primário, é o atestado de que não tivemos uma Revolução. Êste problema acumulado ao longo de anos exige solução revolucionária e, no entanto, tem sido encarado com espírito acadêmico e não move os governantes à urgência dramática. Por trás do incidente, tão lastimàvelmente comprometido pela insignificância de seu motivo, um fétido restaurante transformado em foco de agitação, palpita o problema da Educação, diante do qual parecemos uma Nação impotente.

Para a solução dêste problema prioritário, ninguém se oferece, ninguém arrisca, ninguém se compromete. Esta Assembléia Legislativa, que tem sido tantas vêzes antro de subserviência, não deve agora ocultar a violência. A Assembléia deve vigiar aquêles que pronunciam como profanação tôda e qualquer palavra do vocabulário democrático. Basta de provas de que somos um País carente de Educação. Não contribui também para situar o problema em têrmos altos a forma pela qual o Govêrno da Guanabara se exime de responsabilidades, com a demissão de autoridades policiais. Por que não as retirou antes, quando já havia sobejas provas de que eram incapazes para o exercício dos cargos? Autoridade precisa de autoridade, e essas não a têm.

O Rio precisa de outra Polícia, outra noção, outra estrutura, outra atitude de Polícia. O Govêrno do Estado deu demonstração pública de falta de confiança na sua Polícia, ao mandá-la recolher-se aos quartéis. É cômodo apenas, para não dizer que é covardia.

Amanhã é outro dia. O Govêrno comemorará a data da Revolução de 64 e tem no episódio o sinal da existência de um problema multiforme, mas em verdade decorrente da Educação tratada como administração burocrática, quando reclama porte de cruzada.

Hoje e amanhã, todos devem ter em mente o problema e as soluções possíveis. E os dispostos ao tumulto não podem fugir à responsabilidade de pensar duas vêzes antes de partir para a imprudência, que de forma alguma se ligará aos fatos que ficaram para trás. Não se deve criar um fio suspeito a ligar a morte de um jovem estudante aos planos dos que desejam a falência do regime democrático.

Censo e Planejamento

Tudo indica que o Censo de 1970 não vai ser muito melhor do que o de 1960. Pior positivamente não poderia ser, já que chegaremos ao próximo Censo apurando, ainda, dados do Censo anterior. Quando o Diretor do Serviço Nacional do Recenseamento declara, como fêz domingo ao JORNAL DO BRASIL, que não houve malôgro do Censo de 1960 mas sòmente atraso na sua apuração, estará defendendo o seu departamento, mas ao preço de esquecer que a vantagem básica de um Censo é dar um rápido e completo instantâneo da realidade nacional. O Censo constitui a base da planificação do País, em geral, e da iniciativa privada também. É a garantia de trabalho realizado com segurança. Se êle fôsse apenas um exercício técnico não custaria conceder a diferença entre malôgro e atraso. Mas um descomunal atraso, em matéria censitária, equivale ao malôgro.

Mas nem é só isto. A confusão estabelecida, em 1960, com a nossa perplexidade diante do computador então adquirido seria cômica, se os resultados não fôssem tão tristes. Compramos o computador errado. Era uma excelente máquina para se alimentar com poucos dados básicos e produzir uma infinidade de respostas. O computador necessário ao Censo devia, ao contrário, receber inúmeras informações e dar algumas respostas, apenas. O resultado é que o computador, desdenhoso, parou, e tivemos de arranjar outro para acolitar o primeiro. Mas para êsse não tínhamos peças de reposição. Assim é que começamos a apurar o Censo de 1960 em 1965.

O que se depreende de tudo isto é o espírito de improvisação que foi o verdadeiro presidente do Censo de 1960. Infelizmente parece que vamos conservá-lo na presidência do Censo de 1970. A coisa é de extrema gravidade porque, devido ao malôgro do Censo anterior, o de 1970 deveria ser excepcionalmente planejado e executado. No entanto, do Plano Plurianual de Investimentos, recentemente enviado ao Congresso pelo Presidente da República, não consta nenhuma indicação orçamentária para a realização do Censo. Dir-se-á que um Recenseamento não é um investimento. Uma coisa, porém, é certa. Todo investimento gostaria de se escorar num bom Recenseamento. E se os fundos para o Censo não cabem no Plano Plurianual cabe onde? É urgente descobrir. Estamos, agora, a pouco mais de dois anos para a data que a lei fixou para início do Censo: junho de 1970. Os próprios técnicos do Serviço Nacional de Recenseamento expressam o seu temor de que já seja difícil montar com perfeição a complexa máquina do Censo.

Além de caber ao nôvo Censo a missão de fazer grande parte do trabalho do Censo de 1960, há o crescimento do País, recenseado ou não. Os municípios, que em 1960 não chegavam ao número de três mil, sobem agora a quatro mil. Os recenseadores, que eram cinqüenta mil em 1960, serão agora setenta mil. É todo um exército que precisa ser treinado e que desde já deveria familiarizar-se com uma estrutura nacional censitária que não existe, que está por ser montada.

A ninguém interessa mais um Censo de 1970 à altura das necessidades do País do que ao Ministro do Planejamento. E não se pode fazer ao Sr. Hélio Beltrão, que é homem responsável e de espírito público, a injúria de supor que lhe interesse menos o Censo de 1970 porque outro Govêrno o presidirá e outros Ministros do Planejamento é que lhe usarão os resultados. Cuide, portanto, o Ministro de não permitir que se deslustre a sua administração com a lamentável repetição de um Recenseamento como o de 1960. Um país que se ignora não pode se aperfeiçoar. A realização do Censo de 1970 em moldes modernos e exatos deve ser uma das realizações importantes do atual Govêrno. Seu malôgro, por outro lado, constituirá um labéu permanente para a administração Costa e Silva. Por lamentável que seja, um primeiro êrro, como o de 1960, passa. Sua repetição em 1970 seria puro relaxamento.

Cartas dos leitores

A morte de Édson

"Congratulamo-nos com o cumprimento de sem fiel dever, divulgando conscientemente a movimentação decorrente da morte e do sepultamento do colega Édson Luís de Lima Souto. Os estudantes baianos estão de luto.

Guilherme Santos, Presidente da Academia de Cultura dos Estudantes da Bahia — Salvador, BA".

Os estudantes e os agitadores

"Se os estudantes queriam demonstrar fôrça política, já o fizeram. Se queriam demonstrar de público o estado de revolta que os domina, pelas condições em que se encontra seu restaurante, também já o fizeram.

Será que os estudantes não perceberam que entre êles há sempre um, dois ou mais líderes que falam, que fazem discursos, que programam passeatas, que incentivam e dão fôrça a apedrejamentos, numa verdadeira afronta às autoridades de segurança? Será que os estudantes não percebem que isto não é possível, mesmo no país mais desorganizado do mundo?

Será que os estudantes têm tantas observações sôbre a política internacional, nacional ou local, mas não têm uma mentalidade suficientemente grande ou um raciocínio desenvolvido para descobrir os olhos e observarem que estão sendo influenciados?

O que os estudantes profissionais querem é desordem para catequizar a opinião pública a seu favor, provocando horrores, sacrificando vidas jovens, das quais o Brasil tanto precisa.

Adroaldo de Moraes Ararana — R. Antônio Basílio, 62 — Rio".

Dinheiro para política

"O Sr. Epílogo Campos está fazendo misérias. Político em decadência, depois de ter sido deputado federal mais votado, não conseguiu nas duas últimas eleições se não modestas suplências. Êle sonha recuperar-se, valendo-se do prestígio do cargo que lhe deram.

Começou pelo despudorado aproveitamento da Diretoria do Ensino Superior, afastando antigos e competentes servidores e cercando-se de familiares (inclusive um irmão) e de antigos correligionários, numa verdadeira côrte.

Depois, foi o show das verbas. Cada vez que viaja a Belém, é para encher as páginas dos jornais com notícias da distribuição de cheques, bôlsas-de-estudo e comendas, a torto e a direito.

Creio que nunca houve coisa igual neste País, praticado com dotações do Ministério da Educação. O espantoso é que tamanhos abusos ocorram no Govêrno de uma revolução com propósitos moralizadores. Os recortes dos jornais de Belém, que juntamos, documentam os espetáculos de politicagem do Sr. Epílogo Campos.

João Evandro Meira — R. Conceição, 1 349 — Belém — PA".

Espírito de desenvolvimento

"Concordamos com o Marechal Poppe de Figueiredo (**Caderno Especial** do JB, de domingo passado) em que seria bom restabelecer o voto direto e anistiar os cassados, apesar de lembrar como é fácil iludir o povo ignorante e também que há outros países plenamente desenvolvidos em que vigora o voto indireto. Acreditamos que o ponto essencial deva ser sublinhado onde o Marechal aponta "a corrupção ainda mais generalizada do que antes da Revolução" e "protegida pelas baionetas de uma minoria".

Discordamos quando êle parece acreditar que compete à Revolução incutir "o espírito de desenvolvimento" no povo. Esse espírito não se incute. Êle brota espontâneo e atualmente agoniza, asfixiado de um lado por aquela terrível corrupção, conhecida do Marechal, e de outro, garroteado por uma carga fiscal que consome cêrca de 40% da quase heróica produção nacional.

Lucia de Azevedo Penna — R. Cardoso Fontes, 162, Petrópolis, RJ".

Crítica a Luís Alberto Bahia

"A propósito do artigo do Senador Mário Martins na edição do JB de quarta-feira sôbre a triste denúncia política do Governador Negrão de Lima a respeito da ocorrência no Guandu, observo que em verdade não se poderia esperar senão êsse sórdido provincianismo do Governador, por sinal tão civilizado na diplomacia, se atentarmos que seu principal censor e assessor político é êsse "grande homem de letras" Alberto Bahia, fertilíssimo nestas coisas mesquinhas. Vendo-o na TV a gente só tem uma impressão: a de que se trata de um jogral ultrapassado, apesar de sua cabeleira moderninha...

Daniel de Almeida — Duque de Caxias — R. J."

Coisas da Política

Govêrno sem fôrça para manter seu projeto

Brasília (Sucursal) — O Govêrno poderá desistir de encaminhar ao Congresso o projeto das sublegendas. Essa hipótese é admitida por altas fontes do comando parlamentar, para as quais o Marechal Costa e Silva se mostrará sensível às ponderações que lhe estão sendo levadas pelas lideranças políticas contra a vinculação total dos votos.

Os dirigentes políticos aconselham o Chefe do Govêrno a não tomar qualquer iniciativa, diante das dificuldades surgidas, reservando ao Congresso a solução da matéria. Assinalam êles que há uma realidade evidente: os parlamentares aprovarão uma lei de sublegendas, queira ou não o Govêrno; nessa lei não incluirão o voto vinculado, por mais que se empenhe o Govêrno.

Será assim, porque a sublegenda corresponde a um imperativo da compressão da vida pública no bipartidarismo artificial. A classe política necessita da sublegenda como um instrumento de alívio e de acomodação das correntes conflitantes num e no outro Partido. O voto vinculado constituiria a negação da flexibilidade mínima que precisa ter tal instrumento.

Ação conjunta

Revelou-se ontem a existência de um entendimento entre os Presidentes do Senado, da Câmara e do Congresso no sentido de transmitir ao Govêrno as advertências recebidas da Oposição e de comunicar-lhe, também, que as apreensões atingem vastas áreas da própria ARENA. Até a véspera, apenas o Senador Gilberto Marinho tinha essa disposição.

O Senador Gilberto Marinho e o Deputado José Bonifácio deverão conferenciar com o Marechal Costa e Silva, na primeira oportunidade. Mas, segundo o entendimento que realizaram com o Sr. Pedro Aleixo, o Presidente do Congresso terá mantido uma conversa preliminar com o Presidente da República, ontem, em Belo Horizonte, a respeito do assunto.

Se ainda houvesse alguma dúvida quanto à posição da classe política, a ação conjunta dos Srs. Gilberto Marinho e José Bonifácio com o Senhor Pedro Aleixo bastaria para desfazê-la inteiramente.

Ortodoxia

Segundo o Deputado Clóvis Stenzel, "os responsáveis pela salvaguarda da Revolução" prefeririam que não se abrisse sublegenda alguma. Só aceitaram a elaboração do projeto para atender à reivindicação insistente dos Deputados e Senadores. Ao fazê-lo, porém, sempre de acôrdo com o deputado gaúcho, "os responsáveis pela salvaguarda da Revolução" exigem a adoção do voto vinculado para que se elimine o risco de fracionamento da ARENA, implícito nas sublegendas.

Essa informação do Sr. Stenzel reforçaria a hipótese da desistência do Govêrno na remessa do projeto, desde que fôsse possível evitar a elaboração da lei por iniciativa do Congresso.

Cabe observar, no entanto, que, de qualquer forma, a inexistência de sublegendas em nada alteraria a realidade do fracionamento da ARENA. Nem impediria que os grupos dissidentes realizassem aliança com o Partido da Oposição.

Baderna

O Deputado Ulisses Guimarães, Vice-Presidente do MDB, disse aos chefes do Poder Legislativo que, se vingarem as providências preconizadas pelo Govêrno com o projeto das sublegendas, "nada poderá evitar a baderna". Declarou o Senhor Ulisses, com o apoio dos Srs. Amaral Peixoto, Tancredo Neves, Martins Rodrigues, Mário Covas, Aurélio Viana e Oscar Passos, que se as idéias anunciadas forem impostas "só restará aos democratas o caminho da Oposição extralegal".

E o Presidente do MDB, General Oscar Passos, alertou os Presidentes do Congresso, do Senado e da Câmara, e também o Presidente da ARENA, de que essa é a opinião dos homens moderados e experientes do seu Partido, "não a opinião dos moços que ainda têm sangue na goela".

Negros e índios

Barbosa Lima Sobrinho

O último livro de Luís Luna tem como título **O Negro na Luta contra a Escravidão**. Antes dêste havia saído outro volume, **Resistência do Índio à Dominação do Brasil**, Luís Luna começara com o **Lampião e seus Cabras**, que continua a ser, para mim, seu melhor livro, pelo que contém como testemunho e observação pessoal. O curioso é que, em três domínios diferentes, encontramos um autor que toma partido resolutamente defendendo e atacando, como um legionário das causas ou dos temas a que se consagra.

Ivã Lins, que prefacia o último livro de Luís Luna, observa muito bem que êle é, "antes de mais nada, um paladino de causas nobres e lembra, em nossos dias de desenfreado utilitarismo, aquêles cavaleiros medievos que abnegada e denodadamente saíam a campo, de lança em punho, em defesa de órfãos e desvalidos". Duvido, apenas, de que essa posição resulte de uma opção raciocinada. Parece-me ser antes um imperativo de temperamento. Luna, por mais que fizesse, não saberia desinteressar-se dos desprotegidos e dos perseguidos. Para êle, a omissão, no caso, seria apenas covardia. Por isso seus livros são combates. Integra-se totalmente nas causas que o arrebatam. Defendeu o índio brasileiro contra o português e contra o jesuíta. E chega a falar no Serviço Nacional do Índio, que coopera, de uma maneira ou de outra, para manter o quadro de perseguição e de espoliação, que constitui, há mais de quatro séculos, um capítulo inalterável da História brasileira.

No volume que acaba de publicar, **O negro na luta contra a escravidão**, Luís Luna não concorda com os que falam da suavidade e de brandura dos senhores em face de seus escravos. Pode ter havido casos, mais ou menos esporádicos, de boa vontade. Mas o quadro geral era o que se encontra nas leis que regulavam a escravidão, leis duríssimas e impiedosas. As taxas de mortalidade sempre foram altíssimas nas senzalas e significam muito mais que o testemunho ocasional de um ou outro viajante, procurando generalizar observações de momento, muitas vêzes provenientes da própria presença do observador. Devemos receber com alegria o revisionismo, que se está processando nesse domínio, graças a livros sérios e equilibrados como os que já devemos a Emília Viotti da Costa, Otávio Ianni e Henrique Cardoso, entre outros. Podemos lamentar, apenas, que essa revisão não se tenha dedicado a regiões de mais intenso escravismo, como as que ficaram assinaladas pela cultura da cana-de-açúcar e pela primeira expansão dos cafèzais. O mito do bom senhor, tudo está a indicar, não terá sido mais que um outro mito ufanista, como tantos outros que sobrecarregam a história brasileira, sob a inspiração de historiadores com invencível vocação para o aulicismo.

A pesquisa de Luís Luna poderia ter sido mais extensa e mais profunda. O arrebatamento nem sempre é bom companheiro nessas coisas. Não se poderia, também, pôr de parte o quadro geral do próprio escravismo, para não parecer que fôssemos melhores, ou piores, que os outros povos, que também se valeram das senzalas. O escravismo tem as suas próprias leis e necessidades e seria presumir muito da criatura humana supor que fôsse tratar como gente uma propriedade, que a lei colocou na categoria das coisas e não das pessoas. A importância e a multiplicação das rebeliões negras no Brasil servem, no caso, como uma contraprova irrecusável, sobretudo quando não se pode ter dúvidas de que a condição social do escravo só melhorou quando se aliou ao servilismo, que não pode ser levado à conta das virtudes e excelências de nenhum povo.

Luís Luna pertence a uma família de senhores de engenhos de Pernambuco, descendente de poderosos capitães-mores. Seu irmão, Manuel Pessoa Luna, recentemente falecido, meu companheiro de turma da Faculdade do Recife e meu amigo de tôda a vida, manteve-se fiel a essas tradições, disputando esforçadamente a chefia política do Município de Glória do Goitá, berço ou cenário dos seus trabalhos e da atuação de sua família no passado. Por isso mesmo a atitude de Luís Luna, nesses livros intrépidos e inconformados, ganha o relêvo de um problema de consciência, que não leva em conta os séculos decorridos e acaba constituindo uma tomada de contas às gerações que o precederam.

Anexo K Coluna Clarice Lispector, publicada em 31 de maio d 1969.

PÁGINA 2 □ JORNAL DO BRASIL □ RIO DE JANEIRO □ SÁBADO, 31 DE MAIO DE 1969 □ CADERNO B

Clarice Lispector

MEDO DA LIBERTAÇÃO

Se eu me demorar demais olhando Paysage aux Oiseaux Jaunes (Paisagem com Pássaros Amarelos de Klee), nunca mais poderei soltar-me dali. Coragem e covardia são um jogo que se joga a cada instante. Arriscar é sinão talvez irremediável — que talvez seja a da liberdade. O hábito que temos de olhar através das grades da prisão, o conforto que traz segurar com as duas mãos as barras frias de ferro. A covardia sou eu mesmo. Pois há aquilo para se quem a prisão é a segurança, as barras um apoio para as mãos. Estão reunidas que sonhego pouco homens livres. Olho de novo a paisagem e de nôvo reconheço que recordo a liberdade se tiveram um jogo. A burguesia total que ao se olhar Paysage aux Oiseaux Jaunes. Minha coragem, inteiramente possível, me amedronta. Coragem ali a pensar que entre os livres há os que não são livres. E que a possibilidade, e que a terrivelmente, não é para ser explicado a um burguês quadrado. E a medida que a pessoa quiser explicar se enredá em palavras, poderá perder a coragem, estará perdendo a liberdade. Les Oiseaux Jaunes não pode aquier que ao o entenda: tem pena e ainda mais liberdade: não ter medo de não ser compreendido. Olhando a extrema beleza dos pássaros amarelos calculo o que seria se eu perdesse totalmente o medo. O conôrto da prisão burguesa tantas vêzes me bate no rosto. E, antes de aprender a ser livre, tudo eu aguentava — só para não ser livre.

Esbôço do sonho do líder

O sono do líder é agitado. A mulher acorda-o até acordá-lo do pesadelo. Entremeado, ele se levanta, bebe um pouco de água, vai ao banheiro ende se vê diante do espelho. O que vê ele? Um homem de meia-idade. Ele alisa os cabelos das têmporas, volta a deitar-se. Adormece e a agitação do sonho ainda recomeça. "Não, não", debate-se com a garganta seca.

E que o líder se assuste enquanto dorme. O povo ameaça o líder? Não, pois se foi o povo que o elegeu como líder do povo. O povo ameaça o líder? Não, pois escolheu-o no meio de duas quase simpatias. O povo ameaça o líder? Não, porque o líder existe do povo. Quem do povo?

Sim, o povo ameaça o líder do povo. O líder reveste-se na coroa. De noite ele tem medo. Mesmo que seja um pesadelo sem histórias. De noite de cartas quietas, sem atrás de outra. E sabemos expressão não capta. E só arte o pensado, apenas isso. Mas cada noite, mal adormece, mais cartas quietas vêm-se reunindo de outras, como na fotografia em branco e preto de uma multidão em silêncio. Por quem é êste silêncio? Pelo líder. É uma sucessão de cartas iguais como numa repetição monótona de um rosto só. Parece uma terrível fotomontagem onde a repetição das cartas dá-lhe medo. Nesse painel monstruoso, cartas sem expressão. Mas o líder se cobre de cartas porque os milhares de olhos contra não pestanejavam. Eles o fazem escolhido. E antes que dos cantos se aproximassem definitivamente, êle gritou: em, eu mente!

José Carlos Oliveira

DOMINGO NO MARACANÃ

Esta é uma semana essencialmente futebolística. A grande preocupação da cidade é saber quem vencerá domingo — Flamengo? Botafogo? Os amigos mais chegados se desvendaram nas fábricas, nas escritórios, nas escolas, nos bares. Tudo é motivo para discussão. Sendo o Botafogo candidato ao título de campeão, bastaria a derrota ser uma forma de ser antipático, imaginem o fri.

Contra o Flamengo com um goleiro tecnicamente desguarnecido e com dois discípulos aguerridos e inteligentes. Fui e Doval. O Botafogo tem uma orquestra regida pelo maestro Gerson, no qual o instrumento mais minúsculo é Paulo Cesar, porque não quero constituir desrespeito às enfermeiras, na oscilação e na eficiência.

Vale a pena o domingo no Maracanã, nem que seja só para aprender a conjugar dois dias terríveis. Eu só por prazer do estádio se aplaude as mesmas bandeiras (vermelhas, Diretores, as cruzes de malta — a multidão compacta ainda não polarizamos e a favor do Flamengo, não contra o Botafogo. Contudo, cerca 10 por cento de espectadores, o Botafogo forma também a sua multidão, igualmente fanática, neurótica, exibindo pela estrela solitária.

Dois campeonatos do mundo, com Didi, Garrincha, Zagalo, Nilton Santos, acenderam em uma geração inteira a chama botafoguense. E assim nós temos uma torcida jovem, saliente de multidões bonitas. Em quantidade o Flamengo ganha fácil, mas em qualidade o páreo tem não duro. Mesmo sua gente, onde ficam os torcedores pobres, é cada vez maior o número de bandeiras alvinegras.

Constituindo ele próprio um espetáculo à parte, Sua Excelência o juiz Armando Marques será provavelmente o homem encarregado de disciplinar a partida. Sua autoridade em campo se afirma com rigor nunca visto nesta cidade inconstante, imprevisível, energúmena. É nas arquibancadas o povo manifesta por ele uma admiração amedrontada, se bem que de vez em quando dise não de se transforme em protesto desafio. Por causa de Armando Marques e das lendas que é cercam, uma nova palavra se incorpora aos gritos irracionais do Maracanã.

A febre carioca se manifesta, em particular, num episódio ocorrido pelo caricaturista Otelo Cuçador. Nas segundas-feiras Otelo faz a crônica humorística do campeonato. Mas no seu coração trescavente há um cantinho sério, ardente — a sede do Flamengo. Foi à sua paixão, Otelo resolveu sacar o Botafogo. Quer isso dizer que ele está desenhando os craques do Botafogo enquanto pula fazia do tricampeonato. Segunda-feira passada, essa hora dividida coube a Gérson. Mas ao pé do desenho houve um trema de quatro filhas cuja autoria não era de Otelo. Este se dirigiu, furioso, ao homem que faz os clichês, seu amigo de tôdas as horas — menos não horas em que se decide o campeonato.

— Como é que é? — disse Otelo. — Está brotando trevos nos meus desenhos?

— Pois é — respondeu o outro, cujo nome é Nilson. — O senhor está querendo sear o meu time, mas eu com aquile trevo de quatro folhas neutralizo qualquer feitiço.

Nilson é botafoguense doente.

UM NOME ESQUECIDO: **MEYERHOLD**

a revolução no teatro não é tão nova assim

ALDOMAR CONRADO

O mundo inteiro é abalado pelos recentes espetáculos teatrais. Há os a favor, há os que são contra. Escutamos sempre os comentários mais diversos sôbre o que se faz no teatro atualmente. Teatro de agressão, teatro de invenção, teatro do diretor, teatro total, **são expressões que já se incorporam ao cotidiano dos que fazem ou frequentam o teatro. As raízes são encontradas em Peter Brooks, Barrault, Antonin Artaud, Planchon, Piscator, e no grande mestre segundo do século, Bertolt Brecht. Mas um nome, o do primeiro diretor a exigir para o espetáculo uma liberdade total, foi esquecido: o de Meyerhold.**

Vsevolod Meyerhold? Mas por que então o esquecimento? O fato de ser um russo e soviético não explica tudo. Stanislavski também o foi, e no entanto é estudado em qualquer academia de teatro. O que terá acontecido com *Meyerhold*?

Meyerhold em Petrov, na Rússia Czarista. Meyerhold "foi tudo do Dostoievsky" — teatro-cinema. "Não-existe diferença entre Lermontov, o segundo alexandre e o estilo do período." Aos 18 anos o aluno e atrator na sua cidade natal. Mas não só, pois Moscou, sôbre-tudo Moscou. Ali o jovem pensa em fábricas, e sua experiências que eram feitas no teatro pelo jovem Stanislavsky. Entra na escola de arte dramática e é contratado para ensinar no período do Teatro de Arte de Moscou. Stanislavsky, nos primeiros anos dos 20, afirma: "Entre os alunos da escola, Meyerhold é um dos mais competentes. Será encontrar-se um jovem tão cheio."

Mas o Teatro de Arte começa a endurecer. Em 1916 organiza-se dentro daquele conjunto um grupo, a Sociedade do Drama Nôvo (10 atores e 11 artistas), a concorrer com a oficial, apresentando para um público não acostumado com repertório de Ibsen, Maeterlinck, onde lançam vários textos novos que permitiam experiências teatrais. Ao lado de peças de Hauptmann, Tolstoi, Gorki e Ibsen, apresenta outras mais difíceis, modernas, de Hamsun, Schnitzler e textos de simbolistas, sendo Meyerhold (gerenciador: Dolinov-Golovin) Barrett (ator dos papéis).

"Quando eu subia sentimento Stanislavski. Eu tenta retirar a maior parte dos seus conceitos, mas na prática continuava inteiramente sob seu domínio. Não me arrependo, que seja período mais surpreendente. Não é perigoso a imitação para um jovem artista. Trata-se de um degrau que ultrapassado. Para os jovens é útil copiar os bons modelos: isto se chama a independência interior. A imitação de um artista de quem nos sentimos próximos permite a destruição total."

Os pomos para a frente

Em Tiflis, no Clube Artístico, encontra um palco moderno com muitas inovações técnicas: palco giratório, mecanismo permitindo a elevação do assoalho do palco em diferentes níveis, novas instalações elétricas. Tenta substituir a mesma individualidade de Stanislavski, como cada figurante tem seus próprios movimentos, seu próprio cenário. Experiência. Mas nosso não tem um conjunto que compreenda as suas leis. Mas, vítima profundamente os efeitos do Sol, chegando mesmo a sair-se em sabor de cenário.

No entanto, o entusiasmo do público em adotar o realismo psicológico de Stanislavski, mesmo a contragosto de A. Meyerhold, era Tretyakovski, eram vaias.

O teatro se fascina

De longe Stanislavski, acompanha os passos de Meyerhold. Fascinado pelo gênio de seu ex-aluno, resolve proporcionar-lhe as coisas de poder realizar suas pesquisas. Convida-o para dirigir o seminário do Estúdio-Laboratório Experimental. A tentativa foi um fracasso.

Stanislavski mesmo convoca Meyerhold e juntos fundam o Estúdio Teatral. Como Stanislavski em grande vida na arte.

"O mundo do atuar Estúdio tornava-se, assim, um seminário frente o teatro moderno. Gregori a tem de transportar o teatral para o palco. É necessário organizar a vida não como é, de fato, mas tal qual ela existe e vive, é vista pelo artista, um que renovar de inspiração. Seria necessário ensinar elementos que vão do novo e dos odeis, o teatro não pode ser mais, rotina e rotina da nova escola, cujas obras não possuem caracteres sólidos inventas materiais e personagens. Nos seminários-oficina, a fôrça da vida não deve provar de uma sentença, de uma barreira da obra, de dizer da sua e associação, capaz de criar uma expressão, sem que reflua inconsideravelmente ao espectador."

O ator ator

Mas vaia que Stanislavski e Meyerhold criaram fazer notadamente um grande trabalho. Em os atores atingindo todo aquilo Ibsen, Maeterlinck e Hamsun sublimam. Depois Meyerhold.

"Quando Stanislavski fundou o Estúdio do Rio Dramático, não foi para criar um diário pessoal, mas um trabalho de linha reta. A impaciência e impertinência que nos são características levaram a fazer caminhos inconclusos, discussões, crítica, provocou estilhaços e jovens atores formados pelo realismo psicológico do Teatro de Arte. Pensava a escassez do Teatro. Não estou certo hoje: não necessário formar um novo tipo de ator e só outro importa-lhe na tecnica atual."

A Dose do Rústico

Meyerhold recebe este convite de Vera Komissarjevskaya para dirigir-lo. Em Petersburgo Vera será seu grande cenário, vários escritores são convidados: André Gide, de Ibsen, Cem da Sereia, de Ibsen; Fred Zoubin, de Maeterlinck; A Filha do Moinho, de Andreev, e Meyerhold, Filho do Rei. Apesar de escrever de alguns dramas superficiais, Meyerhold um grande dramaturgo. "Infelizes, — diz Vera — que não são atores, cada vez a fazer tudo tipo de teatro sem sentido e só que Meyerhold tinha sido no como grupo." Da turma desenvolvem todos teatro de laboratório experimental de encenação."

O teatro Imperial

Para grande espanto da classe teatral russa, Tchekhov, diretor do teatro imperial, convida Meyerhold para fazer parte da Companhia Dramática Imperadora, como ator e diretor. Não estão, pois em uma pobreza do que os operários oficiais, produzida conduzida por atos Emocionais e nunca por homens de teatro. Mas Tchekhov, desejos renovar seu conjunto — gente de obra, velhos e alos tempos. Como cada operário do Meyerhold em atuação um cenário da Sibéria, não parecia-lhe um fator de divertimento. Meyerhold sabia a oportunidade excelente: contra esse meios teatrais pràticamente tiranizado.

Revôlta e escândalo. Mas um escândalo aplaudido, pois ninguém desejava parecer demodé. Nesta fase, Meyerhold pesquisa o movimento no teatro. E afirma:

"O movimento, numa representação, é o meio de expressão mais poderoso: o papel do movimento cênico é o mais importante de todos os elementos teatrais. Privado da palavra, do figurino, de todos os elementos cênicos, o teatro continua sendo sintese cênica e ação, arte de movimento." Meyerhold.

"O teatro é uma arte: por conseguinte, tudo deve estar subordinado de leis dessa arte. Ar não da vida e da arte não são idênticas. O fundamento da arte teatral é a convenção. Mesmo que se atenhamos a estilizar os gestos. Isto é feito através de leis convencionais. Mostrar a vida sem pôro significa representar esta vida."

Nesta linha estão os princípios de Stanislavski, então o grande dom do teatro russo. Mas essa conduta o realismo sociálista, que estava para vir.

O teatro de outubro

A Revolução Socialista de outubro encontra em Meyerhold um companheiro incondicional. Quase todos os intelectuais ligados à Revolução de Fevereiro, Tretyakov, Lunacharski, com Bloch e Maiakovsky, são os diretores artísticos e responsáveis pelo apoio de Lunacharski. Os relatórios do Povo para a Educação Nacional que pedia a democratização do teatro. Considerando assim os governos tsaristas-soviéticos, os teatros foram recuperados, por decreto de 20 de novembro de 1917, a educação nacional. Formando um departamento especial: TEO. Meyerhold é nomeado diretor do setor de Petrogrado do TEO. Em outro ao tamanho dificuldades dos primeiros tempos revolucionários, Meyerhold, pesar pôde fazer como afirmação, a não ser a necessidade do teatro diário. Lunacharski, em celebração aos o autor, por ocasião do primeiro aniversário da Revolução.

Em 1918, depois do fim, Meyerhold, Tretyakov, Lunacharski em uma reunião e leis Sibéria e no refúgio na Geórgia. É então aplaudido pelos brancos e só consegue voltar para a Rússia Soviética em 1920.

O ator Meyerhold

Profundamente inspirado nas transformações políticas da sua pátria, Meyerhold produzia:

"Atualmente, sensível dos tipos de teatro são possíveis: 1) o teatro socialista, aliás que atuavam a classe cultural da classe trabalhadora do Poder; 2) o teatro clássico proletário.

"Abandonar o problema dos heróis individuais. O autor atual teatro as pessoas específicas, mas somente do nosso período. Não. Ao mesmo, o espetáculo é um conjunto-ensaio. Engajar — a revolução e ator — é tornar específico ou social: tudo em da vida é um problema do seu ofício, como tortura na dança ou arrancar a cabeça. Ao ator tem essa necessária individualidade, social e histórica."

O fim teatro

"A construção do público teatral não consiste a substituir nossa atitude ao público ou classes ao teatro. Mas devem transportar-se ao não especiais artísticas. Aos seus interesses não dirigidos e não são os atores. O artista, a especialidade, decide."

Podemos ver aí que toda a modificação do atitude de dirigir em relação a um teatro, que no Ocidente teve seus grandes artistas em Jouvet e Pitoëff, realmente teve um ponto-de-partida nas experiências de Meyerhold. Quando fala na submetta ao teatro a nova atagônica do autor, que a coletividade social de nossa época, levaria ainda ainda a manter suas primeiras pegas: Boal e Teatroeco do Nôle.

O construtivismo

Em 7 de abril de 1922, comemoram-se aniversário do Teatro estatal de Moscou, de 4 anos de Meyerhold, no mesmo tempo que atrás 25 anos de atividades teatrais. Pôs-lhe executão e Ódio de Artista do Povo. Logo depois, em apresentado o primeiro espetáculo construtivista: O Cêrco Magnífico. O centro da nova escola nega tôda tendência figurativa, preconiza o emprego de materiais sintéticos, exclusivamente utilitária, em harmonia com a alma e os ideais das operários.

O espetáculo construtivista obedece aos seguintes princípios:

1) construção linear em três dimensões;

2) ritmo visual, determinado pelos atores cuja estatura não tiene nem de cor nem de relêvo;

3) trabalho no dispositivo fundamental de circunstâncias cênicas através mecânicas ao contrário do ator.

Essa realização não tem nada tipo de encenação convencionais antes um período pelos operários lugar mais tarde a um espetáculo tchekhoviano sales-legend: sinfonia da arte, do senário e dos figurinos o rea extremada fidelidade ao abstrato do ator e da peça: a representação seria substituída por um tipo livre de ginástica, um conjunto-fim um pole de um tempo livre e um tipo novo representação, hábeis no período lugar do trabalho e sua existência tornando por um ódio.

O realismo socialista

As atividades culturais da Rússia Soviética continuam a ser orientadas por uma ideologia cada vez mais forte. A coordenação da organização do realismo socialista, em 1934, por Zdanov e Gorki, vem dificultar as decisões individuais e coletivas. Nada anteriormente, onde se mais sentiu, trabalhou, Meyerhold, do grupo-oposição, a se liquidar. Depois disso o stanislavski, dos longínquos anos, sobrevive, talvez, como coletivo, mas não tão. Em 1936, em Leningrado, promovia uma conferência sobre Meyerhold contra Meyerhold, onde atores acusavam de seus acusados. Novos nomes são citados. Vem então a sabotagem dos diretores do teatro. Quando Meyerhold uma sabotagem, o que acontece não repetia aos seus atores. Em fazer dito, Meyerhold realiza seus primeiros e ainda relativamente a polícia cultural do Partido. Sob direção Vsevolod Meyerhold.

"Depois disso de Pôde" em pensa sôbre o problema da forma e do conteúdo. Do tema Stanislavski, esta unidade estava consolidada e inteiramente. Esta pergunta é a unidade e as fôrças atuam de um interesse: o arranjo. O tamanho cria a obra, de qual se formou. A o principal, e a parte do outro interesse não foi o elemento. Nesta obra de arte artística a forma e o conteúdo são inseparáveis a ação deve ser para solidar o ginás cidade. O ultimo conteúdo a sincera no movimento como ser ator, dominado pela consciência, surge e forma da expressão adequada. Adequada a Sociedade e artista a saída regime e pensão em suas preocupações e exigências da vida."

O expurgo

Em 6 de janeiro de 1938, o Teatro Meyerhold é fechado por decreto. Colocado no Índice oficial, os artistas são nomeados a ajudá-lo: Stanislavski. No entanto a morte de Meyerhold, em 1 de agosto de 1939, pelos Meyerhold do ano último ano. Novamente em 1939 é anulado a autoridade-se. Depois passou por novos ser-a dificuldade. E pelas por 48 horas. Sua mulher, Zinaida Reich, foi assassinada assassinada por assassinos, segundo versão oficial. Mas já se conhece versão e sabe-se mal das vozes oficiais soviéticas, da época estalinista...

Meyerhold morreu em 1942, desgraçado, segundo a versão stanislavskista soviética, ódio de 1936. Mas não disse. Do amanhã a morte Joel Troscher.

O silêncio

Pela-se pouco em Meyerhold. Principalmente ainda não. O nome é pouco: perdoar, dormem-se e ele as primeiras tentativas que as teatro pôde. Por que o abandono? Quem sabe durante muito tempo era nome de quando das publicações soviéticas. Mas depois, lentamente começa a reaparecer. A própria Enciclopédia oficial Soviética dedica-lhe, de quando em vez, alguns depoimentos sobre Meyerhold. Em ensaios aprofundados dos depoimentos, ensaios, conferências, críticas de Meyerhold, centenário para que se fosse feito a ele ainda organizado. E quase tudo isso está dedicado, em, e sombrio fantasma de Stalin.

Anexo L JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 14 dez. 1968. Edição Completa.

JORNAL DO BRASIL

Rio de Janeiro — Sábado, 14 de dezembro de 1968

Ano LXXVIII — N.º 213

Ontem foi o Dia dos Cegos

Govêrno baixa Ato Institucional e coloca Congresso em recesso por tempo ilimitado

O Govêrno, depois de uma expectativa de várias horas, baixou, ontem à noite, o Ato Institucional n.º 5, e, com base nêle, o Ato Complementar n.º 38, que decreta o recesso do Congresso Nacional, sem prazo determinado. Durante o dia e a noite de ontem o povo manteve-se calmo e não houve corrida aos bancos, apesar das apreensões de alguns cidadãos que, decidiram permanecer em seus escritórios ou nas ruas, à espera da palavra oficial do Govêrno através de *A Voz do Brasil* — e deixaram de chegar ontem às suas casas.

Houve grande movimentação, ontem, nos quartéis do Rio, onde continua rigoroso o regime de prontidão. Na Vila Militar, os caminhões estão em posição de deslocamento. A Polícia Federal tem 400 homens, na Guanabara, "prontos para agir", e também estão totalmente mobilizadas a Polícia Militar, a Polícia Civil e a Guarda Civil.

Várias reuniões sucederam-se na área militar. O Ministério do Exército apresentou movimento incomum, devido à presença dos comandantes das principais unidades aquartieladas no Rio. Ora êles entravam no gabinete do Ministro do Exército, ora no do comandante do I Exército. Mas foi a reunião do Presidente da República com o Conselho de Segurança Nacional que determinou a promulgação do Ato Institucional n.º 5.

O Ato Institucional n.º 5

Assinado pelo Presidente da República e por todos os Ministros de Estado, é o seguinte o Ato Institucional n.º 5, baixado ontem:

Art. 1.º — São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições estaduais com as modificações constantes dêste Ato Institucional.

Art. 2.º — O Presidente da República poderá decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembléias Legislativas e das Câmaras de Vereadores por Ato Complementar, em estado de sítio ou fora dêle, só voltando os mesmos a funcionar quando convocados pelo Presidente da República.

§ 1.º — Decretado o recesso parlamentar, o Poder Executivo correspondente fica autorizado a legislar em todas as matérias previstas nas Constituições ou na Lei Orgânica dos Municípios.

§ 2.º — Durante o período de recesso, os senadores, os deputados federais, estaduais e os vereadores só perceberão a parte fixa de seus subsídios.

§ 3.º — No caso de recesso da Câmara Municipal, a fiscalização financeira e orçamentária dos Municípios que não possuem Tribunal de Contas, será exercida pelo do respectivo Estado, estendendo sua ação às funções de auditoria, legalidade das contas dos administradores e demais responsáveis por bens e valores públicos.

Art. 3.º — O Presidente da República, no interêsse nacional, poderá decretar a intervenção nos Estados e municípios sem as limitações previstas na Constituição.

§ único — Os interventores dos Estados e municípios serão nomeados pelo Presidente da República e exercerão tôdas as funções e atribuições que caibam respectivamente aos Governadores ou prefeitos, e gozarão das prerrogativas, vencimentos e vantagens fixados em lei.

Art. 4.º — No interêsse de preservar a Revolução, o Presidente da República, ouvido o Conselho de Segurança Nacional, e sem as limitações previstas na Constituição, poderá suspender os direitos políticos de qualquer cidadão pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos, federais, estaduais e municipais.

§ único — Aos membros dos Legislativos federal, estaduais e municipais que tiverem seus mandatos cassados, não será dada substituição, determinando-se o quorum para manter sua função dos lugares efetivamente preenchidos.

Art. 5.º — A suspensão dos direitos políticos com base neste Ato importa, simultâneamente em:

1.º) cessação do privilégio de foro por prerrogativa de função;

2.º) suspensão do direito de votar e ser votado nas eleições sindicais;

3.º) proibição de atividades e manifestações sôbre assunto de natureza política;

4.º) aplicação, quando necessário, das seguintes medidas de segurança:

a) liberdade vigiada;

b) proibição de frequentar determinados lugares;

c) domicílio determinado.

§ 1.º — O ato que decretar a suspensão dos direitos políticos poderá fixar restrições ou proibições relativamente ao exercício de qualquer outros direitos públicos ou privados.

§ 2.º — As medidas de segurança de que trata o item 4.º dêste Artigo, serão aplicadas pelo Ministro de Estado da Justiça, defesa à apreciação de seu ato pelo poder judiciário.

Art. 6.º — Ficam suspensas as garantias constitucionais, ou legais de vitaliedade, inamovibilidade, estabilidade, assim como a de exercício de funções por prazo certo.

§ 1.º — O Presidente da República poderá, mediante decreto, demitir, remover, aposentar ou pôr em disponibilidade qualquer titulares das garantias referidas neste Artigo, assim como empregados de autarquias, empresas públicas ou sociedades de economia mista, e demitir, transferir para a reserva ou reformar militares ou membros das Polícias Militares, assegurados, quando fôr o caso, vencimentos ou vantagens proporcionais ao tempo de serviço.

§ 2.º — O disposto neste Artigo e seu parágrafo 1.º, aplica-se também nos Estados, Municípios, Distrito Federal e Territórios.

Art. 7.º — O Presidente da República, em qualquer dos casos previstos na Constituição, poderá decretar o estado de sítio e prorrogá-lo, fixando o respectivo prazo.

Parágrafo único — Em caso de recesso do Congresso Nacional, fica dispensada a exigência contida no § 1.º do Artigo 152 da Constituição.

Artigo 8.º — O Presidente da República, poderá, após investigação, decretar o confisco de bens de todos quantos tenham enriquecido ilicitamente no exercício de cargos ou função pública, inclusive de autarquias, empresas públicas e sociedades de economia mista, sem prejuízo das sanções penais cabíveis.

Parágrafo único — Provada a ilegitimidade da aquisição dos bens, ser-se-á a sua restituição.

Art. 9.º — O Presidente da República poderá baixar Atos Complementares para execução dêste Ato Institucional, bem como adotar, se necessário à defesa da revolução, as medidas previstas nas alíneas "b" e "c" do parágrafo 3.º do Art. 152 da Constituição.

Art. 10 — Fica suspensa a garantia de habeas-corpus nos casos de crimes políticos contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular.

Art. 11 — Excluem-se de qualquer apreciação judicial todos os atos praticados de acôrdo com êste Ato Institucional e seus Atos Complementares, bem como os respectivos efeitos.

Art. 12 — O presente Ato Institucional entra em vigor nesta data, revogadas as disposições em contrário.

Brasília, 13 de dezembro de 1968.

O Ato Complementar n.º 38

É o seguinte o Ato Complementar n.º 38, baixado ontem juntamente com o Ato Institucional n.º 5:

O Presidente da República, no uso das atribuições que lhe confere o Artigo 9.º do Ato Institucional n.º 5, de 13 de dezembro de 1968, resolve baixar o seguinte Ato Complementar:

Art. 1.º — Nos têrmos do Art. 2.º e seus parágrafos do Ato Institucional n.º 5, de 13 de dezembro de 1968, fica decretado o recesso do Congresso Nacional a partir desta data.

Art. 2.º — O presente Ato Complementar entra em vigor nesta data, revogadas as disposições em contrário.

Brasília, 13 de dezembro de 1968.

TRADIÇÃO QUE SE RENOVA

O Presidente dirige a entrega de espadas aos novos guardas-marinha

IDENTIDADE PROFUNDA

Os Ministros militares confraternizam durante a homenagem à Marinha

HORA DRAMÁTICA

Garrincha foi expulso quando o Brasil venciu o Chile na Copa de 62

Bonifácio declara que Ato resulta de várias crises

Após tomar conhecimento, pelo rádio, do Ato Institucional n.º 5, o presidente da Câmara, Deputado José Bonifácio, disse que êle "resulta de crises e dificuldades do Govêrno e do mal-estar do povo. Não é o momento para examinar, mas sim para manifestar ainda uma vez mais a esperança de que crises como esta sejam resolvidas de maneira a possibilitar o desenvolvimento brasileiro."

Acrescentou o Sr. José Bonifácio "duas coisas, que jamais devemos esquecer, e neste país têm sido tradição: pereces têm sido as eleições, e nós, os eleitores, formulamos apêlo mais uma vez para que o Brasil permaneça e se transforme numa grande nação, como faz jus pelo trabalho de seu povo. Com essas palavras, e obedecendo ao nôvo regime, declaro nossa missão encerrada."

O presidente da Arena, Sr. Daniel Krieger, após ouvir, pelo rádio, a leitura do nôvo Ato, no Rio, dirigiu-se, com alguns parlamentares, para uma residência na zona sul, a fim de examinarem o quadro político. Admite-se a possibilidade de um pronunciamento dos dirigentes da Arena.

Anexo M Paisagem com Pássaros Amarelos, de Paul Klee.

Fonte: http://pitch.cic.unb.br/Icmm/disciplinas/cpmm2006.2/a13/a13.html

Anexo N JORNAL DO BRASIL. *Omissão.* Rio de Janeiro, 22 jun.1968. 1º Caderno, p.6.

JORNAL DO BRASIL

Rio, 22 de junho de 1968

C. Pereira Carneiro — M. F. do Nascimento Brito — Alberto Dines

Omissão

A primeira grande conquista do segundo Govêrno da Revolução foi o encaminhamento do País para um quadro de normalidade constitucional.

O abrandamento paulatino de medidas punitivas, inseridas no contexto da ordem estabelecida em 1964, abriu ao Govêrno Costa e Silva amplas perspectivas de uma receptividade generalizada junto à opinião pública.

A fase impopular do processo revolucionário, necessária à reposição da ordem na casa, contraiu-se para dar vazão ao que deveria ser a fase construtiva. O nôvo Govêrno assumiu, assim, cercado de esperanças, embora tênues, e de certa simpatia, conquanto desconfiada.

Único beneficiário da coragem de seu antecessor em correr os riscos da impopularidade, por amor aos mais altos interêsses da Pátria, não soube ainda o Govêrno Costa e Silva corresponder aos créditos de confiança que a Nação brasileira, pondo de lado ódios e ressentimentos, lhe houvera fornecido.

A ausência constante diante de problemas urgentes que mais de perto falam à sensibilidade do País foi, aos poucos, contribuindo para distanciar o Govêrno dos seus governados. A Nação vive um dos seus momentos dramáticos, em que tudo se espera da autoridade. E a autoridade parece abdicar de sua função precípua, que é a de abrigar o povo sob o manto da lei.

O alheamento demonstrado em situações críticas, decisivas para a consolidação da democracia, reflete-se em episódios como êste: a principal metrópole do País é transformada em praça de guerra e do Govêrno ouvem-se apenas leves e fragmentárias referências à gravidade da ocorrência.

A inação que aparenta contribui para deformar a imagem do Govêrno perante a opinião pública, servindo para generalizar o sentimento hostil dos governados, que se sentem sem apoio.

Fortalecida pela convicção da ausência do Poder — e nesse conceito inclui-se o Govêrno da Guanabara —, a agitação tende a crescer, a ponto de sensibilizar até mesmo grupos normalmente desinteressados em uma ativa participação política, mas em disponibilidade para uma adesão momentânea, ao impulso emocional de solidariedade diante da violência.

A normalidade, entretanto, a despeito de tudo que vem ocorrendo ùltimamente no Brasil, ainda não está perdida, de todo. Para salvá-la — e, dessa forma, salvar as instituições, a tranqüilidade pública, o direito ao trabalho —, Govêrno e governados devem empenhar-se, não importa se em posições divergentes, em opor-se contra o inimigo comum, que é a desordem e sua conseqüência natural, que é a ordem indesejável.

É a classe política brasileira, encanecida na modorra, vilipendiada na barganha, desfigurada no comodismo, é a essa classe ainda que cabe o dever de levantar-se, num verdadeiro esfôrço para recuperar-se e justificar tôda uma geração, a fim de exigir que o Govêrno, em conjunto, se faça presente para trazer a todos os brasileiros a palavra serena de paz porque todos anseiam nos momentos de dúvida e aflição.

A Nação reclama segurança para o seu desenvolvimento, que não pode permanecer submetido a constantes adiamentos, quando os demais povos se esforçam no sentido de superar as suas crises com a velocidade reclamada pela dinâmica da época em que vivemos.

Há um clima de insurreição nas ruas, há uma situação de fato que, a esta altura, a ninguém é dado ignorar. Não se trata, como pode ou aparenta querer o Govêrno, de mera manobra política para pressioná-lo. A situação tem raízes muito mais profundas do que possa parecer. E o Govêrno certamente não deve ignorar êsse dado.

A ordem, acima de tudo, é o que a Nação reivindica para trabalhar, produzir e engrandecer-se no pleno exercício das prerrogativas democráticas. Mas, para isso, é necessário que o Govêrno abra a cortina e apareça no palco, a fim de que a platéia saiba que está presente. Ficar por trás da cortina, quando a função já teve início, não é atitude cênica capaz de merecer aplausos.

Inépcia

À hora anunciada e esperada, reiniciaram-se ontem pela manhã as demonstrações de rua que se incorporam ao dia-a-dia da cidade. Em brevíssimo espaço de tempo, o centro da cidade estava conflagrado e o quadro repetia os acontecimentos de dois dias antes. Apenas uma diferença: em maior escala.

Ràpidamente se multiplicaram os focos de atrito. As casas comerciais fechavam as portas, as vitrinas eram protegidas contra a violência desencadeada. Os estudantes que iniciaram a ação de rua em instantes estavam reforçados pela contribuição voluntária daqueles a quem a quebra da normalidade dispensava das ocupações.

A confusão estabeleceu-se nas ruas estreitas, as correrias espraiaram-se. As manifestações desciam das janelas dos edifícios quando a Polícia entrava em ação repressora, geralmente com atraso, pois os que iniciavam as manifestações desapareciam de cena e as bombas de gás atingiam os que nada tinham a ver com o tumulto.

Os vários centros de atrito desnorteavam os policiais e criavam na população uma carga de tensão, por fôrça das sirenas incessantes das ambulâncias e dos tiros disparados a esmo. O desvio do trânsito da Avenida Rio Branco e transversais congestionava outras vias e abria campo para as incursões que tonteavam a Polícia que, aos poucos, ia difundindo a imagem de que perdera o rumo da ação repressora.

É fora de dúvida que o feitio da demonstração policial, como levada a efeito quarta-feira e repetida ontem, é incompetente. Deixou como legado de duas jornadas de violência nas ruas a convicção generalizada de que a Polícia carece de preparo para enfrentar os distúrbios que vão se tornando freqüentes e cada vez mais acirrados.

Perplexa e atônita em meio à confusão que ela própria ampliou, estendendo inùtilmente o campo de exercício repressor, a Polícia revelou para a violência, sintoma inquestionável de sua própria insegurança. E quando agentes da lei revelam insegurança, o sentimento de desamparo se apossa da população.

Há inevitàvelmente nessas horas o protesto indignado, como forma de reação natural, pois o que todos esperam da Polícia é que mantenha a ordem. Despreparada até mesmo para manter a segurança de cada dia, tantas são as organizações policiais e centros de comando, a presença da Polícia Militar nas ruas indica uma emergência. Mas falta-lhe preparo adequado para o tipo de trabalho que lhe competia cumprir nessas horas de violência, que se repetem e se ampliam na cidade.

Ontem, mais uma vez, ficou evidente que tôda a concepção e tôda a ação policiais estão aquém dos fatos. Quando devia fazer tudo para manter a normalidade e isolar os manifestantes, a Polícia procede de forma diametralmente oposta: contribui para transformar a fisionomia urbana. Começa por desviar o tráfego e atordoar a população. Depois, sem saber contra quem voltar-se, torna-se indiscriminada na repressão.

A partir daí perde o contrôle e apenas caracteriza sua inferioridade e despreparo, aspectos que a induzem à violência como resposta.

Por isso, insegura, sem apoio de opinião pública, se deixa aprisionar num círculo vicioso que a entontece. A paralisação das atividades normais da cidade atrai os que a ociosidade libera e que a violência traz para o centro da cena.

Êste foi o flagrante do Rio na 4.ª-feira, reproduzido ontem em ponto maior, sem a certeza de quando terminará êsse triste espetáculo de insensatez.

Coisas da Política

Crise estudantil dificulta ajuste do sistema político

Brasília (Sucursal) — Deputado conhecido por sua intimidade com o dispositivo de segurança do Govêrno disse, ontem, que "a ordem é para baixar o pau, mas só em caso de desafio à autoridade". E enfatizou: "Mas só para resguardar a autoridade, cuja desmoralização o Govêrno não admite".

Quando se observou a êsse deputado que, segundo noticiário dos jornais, a repressão aos estudantes reunidos na Reitoria com o reitor não teve o caráter de salvaguarda do princípio da autoridade, êle declarou: "Então, não entendo. O certo é que as instruções são para que se use a fôrça, mas quando uso fôr necessário para defender a autoridade".

Da mesma fonte, quando corriam intensamente rumôres sôbre a decretação de medidas excepcionais, veio a informação, em tom categórico e após telefonema ao Palácio do Planalto: "Não haverá estado de sítio, nem qualquer outra medida de exceção. Sòmente em última instância o Presidente da República cogitaria do estado de sítio, por exemplo. Existem greves de estudantes em alguns Estados, com ocupação de Faculdades, porém só na Guanabara se caracteriza a subversão. O movimento é restrito, não havendo motivo para o uso de instrumentos extraordinários".

Outro informante, também habilitado, disse ter o Govêrno um esquema pronto e acabado para agir na Guanabara em duas hipóteses: a pedido do Governador Negrão de Lima ou — supostamente mesmo sem a sua solicitação — no caso de se constatar a impossibilidade de que a Polícia Militar controle o movimento e restaure a ordem pública. Aparentemente, seria adotado procedimento idêntico ao que se verificou em abril, quando a agitação estudantil foi contida mediante a ocupação da Guanabara pelo Exército. O esquema federal de repressão continuaria alerta, ainda que, conforme se esperava, a situação viesse a se acalmar a partir do fim da tarde, pois sempre haveria a possibilidade de um recrudescimento.

Os políticos

Os meios políticos denotavam aflição. A Oposição, que tentava convocar a Câmara, esbarrava no sentimento dominante na ARENA de que a melhor contribuição dos políticos seria o silêncio, para não aumentar as tensões. A omissão tem sido o comportamento da ARENA, que o define como "realístico". O MDB, por sua vez, a cada episódio como êsse que se repete na Guanabara, adota linguagem cada vez mais contundente, denunciando a responsabilidade do Govêrno por um processo que, segundo reiterou ontem, acabaria por conduzir o País à guerra civil.

O Secretário-Geral do Partido da Oposição, Deputado Martins Rodrigues, afirma que os episódios de agora "representam o vestíbulo da guerra civil" e diz que "o que começou mal tem, necessàriamente, de acabar mal".

Um passo no sentido da excepcionalidade sempre enseja, em seguida, árdua caminhada para que se recomponha o estado normal. E o simples aceno ao excepcional, a admissibilidade de exceção, já perturba a fé na normalidade e dificulta a sua fixação. Ainda que a crise estudantil ceda no seu aspecto dramático, conforme se prevê, os acontecimentos de ontem projetarão seus reflexos nos embaraços do Govêrno no campo político, onde uma crise permanente acumula tensões.

Se já predominava o ceticismo, torna-se agora mais difícil supor que a Convenção da ARENA, que se reunirá a partir de têrça, possa produzir efeitos curativos para os males de que padecem as relações entre o Govêrno, de um lado, e o seu Partido e o Congresso, de outro. Os políticos sabem quando o clima se torna propício ao tipo da minoria radical que não desiste das teses de maior arrôcho, supostamente em nome da salvaguarda dos princípios da revolução.

Marco da era nuclear

Carlos A. Dunshee de Abranches

[illegible]

Cartas dos leitores

Espancamento e morte

[illegible]

Jorge da Silva — Rio.

Vencimentos de magistrado

[illegible]

José Carlos Cordeiro Costa — Presidente do Tribunal Regional do Trabalho da Bahia.

Cientista vem e volta

[illegible]

Roberto Lisa — Rio.

Salário de professor

[illegible]

Metrô e ponte

[illegible]

Paulo Corte — engenheiro — Rio.

Indústria nacional

[illegible]