

Universidade de Brasília (UnB)
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

**Apontamentos para uma revisão
conceitual da crônica contemporânea:**

O espírito dos anos 70 nas crônicas de Carlos Drummond de Andrade,
Paulo Mendes Campos e Fernando Sabino

Francismar Ramírez Barreto

Tutora:
Prof^a Dr^a Maria Isabel Edom Pires

Brasília
Abril de 2007

Dissertação apresentada ao
Departamento de Teoria Literária e
Literaturas da Universidade de Brasília
(UnB) para a obtenção do título de Mestre
em Literatura.

Área de concentração:
Literatura Brasileira.

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a Dr^a Maria Isabel Edom Pires
(Presidente. TEL/UnB)

Prof^a Dr^a Claudia Stella Quiroga Cortez
(Miembro. TEL/UnB)

Prof^o Dr^o Jaime de Almeida
(Miembro. Depto. de Historia/UnB)

Prof^o Dr^o André Luís Gomes
(Suplente. TEL/UnB)

AGRADECIMENTOS

Desejo agradecer, em primeiro lugar, ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília (UnB), por me permitir voltar ao *campus* -para ratificar que não há tal abismo entre teoria e vida- e por possibilitar a consolidação de um pressentimento numa investigação acadêmica. À minha orientadora, Maria Isabel Edom Pires -uma em um milhão-, sem cuja humanidade eu não teria concluído este projeto. À Nelson, pela confiança e pelas discussões infinitas, que decerto continuarão. À minha família, pelo apoio irrestrito nas diferentes fases deste trabalho, a mais de três mil e quinhentos quilômetros de distância. À Sabrina, pela ajuda com o *abstract*. A Cida Taboza e Alysson Reis, verdadeiros anjos, pela revisão integral do meu português *in progress*. E aos que souberam compreender meu recolhimento nos últimos meses.

SUMÁRIO

Conteúdo	Pág.
Agradecimentos	iii
Resumo	5
Resumen	6
Abstract	7
Introdução	9
1. Radiografia de um gênero imprudente	16
1.1. Tradição revisitada: o mundo europeu e o anglo-saxão	27
1.2. Exercício continental, estendido sobre solo brasileiro	33
1.3. O gênero da discórdia	37
1.4. Então: gênero literário? formação discursiva? ou tudo junto?	52
1.5. Crônica e conto: fibras do tecido narrativo	57
2. "Ame o vazio, deixe o vazio": mapa intelectual de um decênio	62
2.1. Cultura e contenção: uma dupla nem tão sertaneja	63
2.2. Círculo (lógico, mas) vicioso: o texto nasce em "mim" e regressa a "mim"	71
2.3. A ciência da mescla? Ou a mescla das artes?	77
2.4. Resistir publicando	81
3. Progresso, cidade e tipos humanos: o cronista-intelectual	86
3.1. A via dupla tradição-progresso. Sempre para melhor?	90
3.2. O cruzamento fértil e inesgotável das cidades	100
3.2.1. Palco carioca	101
3.2.2. Palco mineiro	113
3.2.3. Palco paulista + A nova capital	116
3.2.4. Palco cosmopolita	118
3.3. Tipos brasileiros, tipos universais. Ver y ser visto	121
Considerações Finais	131
Referências Bibliográficas	143

RESUMO

Como modelo de escrita, a crônica sempre suscitou discussões, especialmente pela hibridez que a caracteriza. O objetivo deste trabalho é retomar as convenções que a convertem num gênero, num modelo discursivo historicamente [des]caracterizado pela *impureza*. Essas páginas propiciam o questionamento do cânon e das instâncias que consagram a arte literária. O tom ensaístico nos permitirá a articulação equilibrada entre intuição e consistência, por se tratar de forma natural da crítica. Estudar as transformações do gênero, observadas por alguns pensadores no nosso continente, pensar a crônica como gênero fundacional das Américas, discutir a camisa de força do "gênero menor" e esboçar possíveis diferenças entre crônica e conto, serão algumas das questões problemáticas do capítulo inicial, **Radiografia de um gênero imprudente**.

O interesse na década de 70 responde à fratura que a ditadura produziu. Em decorrência, buscamos entender a subjetividade desse decênio, as expressões misturadas que surgiram, os modos como a censura adquiriu cada vez mais espaço ao ponto de se formalizar como instituição e o que aconteceu na ficção mas não no jornalismo. Dedicaremos a isso no segundo capítulo, **"Ame o vazio, deixe o vazio": mapa intelectual de um decênio**.

No terceiro e último capítulo se retomará o gênero, na produção de três escritores nacionais entendidos como parte do *quarteto-mor* da crônica brasileira, a saber, Carlos Drummond de Andrade, Paulo Mendes Campos e Fernando Sabino. Embora Rubem Braga também tenha feito parte do quarteto, a sua produção dos anos 70 foi especificamente para televisão. Por isso, na seção **Progresso, cidade e tipos humanos: o cronista-intelectual**, optamos por analisar alguns textos dos escritores restantes.

Em atenção à linha do mestrado (Literatura e Práticas Sociais) e com o objetivo de tornar mais fácil a interpretação, consideramos três categorias de análise: a oposição tradição-progresso, as cidades mais recorrentes (dentro: Rio de Janeiro, Belo Horizonte e São Paulo, fora: Londres e Nova Iorque) e os tipos humanos (brasileiros e universais). Isto apontará, por um lado, à compreensão dos livros de crônica como parte da criação literária de um autor. E, por outro, ao reconhecimento das arbitrariedades impostas à mídia impressa durante os *anos de chumbo*, que impediram o retrato de uma situação crítica. No curso do ensaio veremos como as restrições políticas também possibilitaram o fortalecimento de uma identidade e uma tradição brasileiras.

Palavras-chave: Crônica □ Anos 70 □ Ditadura □ Carlos Drummond de Andrade □ Paulo Mendes Campos □ Fernando Sabino

RESUMEN

Como modelo de escritura, la crónica siempre suscitó discusiones, especialmente por la hibridez que la caracteriza. El objetivo de este trabajo es retomar las convenciones que la convierten en un género, en un modelo discursivo históricamente [des]caracterizado por el carácter *impuro*. Estas páginas propician el cuestionamiento del canon y las instancias consagratorias del arte literario. El tono ensayístico nos permitirá la articulación equilibrada entre intuición y consistencia, por tratarse de la forma natural de la crítica. Estudiar los cambios que observan algunos pensadores en el continente, pensarlo como género fundacional de las Américas, discutir la camisa de fuerza del "género menor" y esbozar posibles diferencias entre crónica y cuento, serán algunas de las cuestiones problemáticas del capítulo de inicio, **Radiografía de un género imprudente.**

El interés en la década de los años 70 responde a la fractura que produjo la dictadura. En consecuencia, buscamos entender la subjetividad de ese decenio, las expresiones mixturadas que surgieron, los modos como la censura adquirió cada vez más espacio al punto de formalizarse como institución y lo que sucedió en la ficción pero no en el periodismo. A ello nos dedicaremos en el segundo capítulo, **"Ame el vacío, deje el vacío": mapa intelectual de un decenio.**

En el tercer y último capítulo se retomará el género, en la producción de tres escritores nacionales entendidos como parte del *cuarteto-mayor* de la crónica brasileña. A saber, Carlos Drummond de Andrade, Paulo Mendes Campos y Fernando Sabino. Aunque Rubem Braga también formó parte de esta cuadrilla, su producción en los años 70 fue específicamente televisiva. Por ello optamos por analizar algunos textos de los escritores restantes en **Progreso, ciudad y tipos humanos: el cronista-intelectual.**

En atención a la línea de la maestría (literatura y prácticas sociales) y con el objetivo de facilitar la interpretación, consideramos tres categorías de análisis: la oposición tradición-progreso, las ciudades recurrentes (dentro Río de Janeiro, Belo Horizonte y São Paulo, fuera Londres y Nueva York) y los tipos humanos (brasileños y universales). Esto apuntará, por un lado, a la comprensión de los libros de crónica como parte de la creación literaria de un autor. Y por otro, al reconocimiento de las arbitrariedades impuestas a los medios impresos durante un periodo fuerte de la dictadura, que impidieron el retrato de una situación crítica. En el curso del ensayo veremos si las restricciones políticas dieron lugar al robustecimiento de una identidad y una tradición.

Palabras clave: Crónica □ Años 70 □ Dictadura □ Carlos Drummond de Andrade
□ Paulo Mendes Campos □ Fernando Sabino

ABSTRACT

As a model of writing, the chronicle always stirred up discussions. Sometimes by the mixing that characterizes it, others by the confusion that which it belongs. The goal of this academic work is to once again take up the conventions of that particular type, a discursive model historically characterized by its impure nature. In these pages we try to discover the questioning of the canon that favors itself and the instances that set apart the literary art.

By trying the habitual form of the criticism, the essay tone will permit us to stable the articulation between intuition and solid approaches. Studying the changes that observe some thinkers in the continent, to think the formation of the Americas and the Chronicles of Indies as an precursor, to discuss the shirt of force of the "minor form" to evaluate the possibility of the "non-canonical kind" and to outline possible differences between chronicle and story, are some of the questions that are split in the chapter of start, **X-ray of an imprudent form.**

The interest in the Seventies responds to the fracture that produced the totalitarianism. Consequently, we seek to understand the subjectivity of that decade, the expressions mixed that arose, the ways as the criticism acquired each time more space to the point to be finalized like institution and what happened in the fiction but not in the journalism. We will dedicate us to this in the second chapter, **"Love the emptiness, leave the emptiness": intellectual map of a decade.**

The third and last chapter will take up the gender, but in the production of three national writers understood as part of the "Mayors Four" of the brazilian chronicle. To know, Carlos Drummond de Andrade, Paulo Mendes Campos and Fernando Sabino. Although Rubem Braga also formed part of this squad, its production in the Seventies was specifically television. Because of that we choose to analyzing -in the chapter **Progress, city and human types: the chronicle-intellectual one-** the remaining writers' pieces.

In thought of the line of the mastery (literature and social practices) and with the idea of make easier the interpretation, we considered three categories of analysis: the opposition tradition-progress, the recurrent cities (mainly Rio de Janeiro, Belo Horizonte and São Paulo, London and New York) and the human types (brazilian and universal). This aims, on one hand, to the comprehension of the books of chronicle as a part of the literary creation of an author. In the other side, helping to determine if the uncertainty transferred to the printed media (during the Seventies) delayed the portrait of a critical situation or, on the contrary, they favored the consolidation of an identity and a tradition.

Keywords: Chronicle □ Seventies □ Dictatorship □ Carlos Drummond de Andrade □ Paulo Mendes Campos □ Fernando Sabino

Tive que recorrer, queiram me compreender,
sempre mais a pequenos prazeres, quase
invisíveis, substitutos (...). Vocês não fazem
idéia como,
com esses detalhes, alguém se torna imenso.

Witold Gombrowicz

Toda coincidência tem uma dose de piada.

Carlos Drummond de Andrade

[]

¿Acaso no hay modo de abordar un texto
y sus circunstancias mundanas limpiamente?
¿Acaso no hay modo de lidiar con los
problemas
del lenguaje literario que no sea amputándolos
de otros sencillamente más urgentes
del lenguaje mundano cotidiano?

Edward Said

Estoy aquí, dije, con los perros románticos,
y aquí me voy a quedar.

Roberto Bolaño

Introdução

Quando o primeiro arsenal teórico sobre a crônica caiu em minhas mãos, eu tinha vinte anos de idade. Faltavam dois semestres e meio para me formar como jornalista na Universidade Católica Andrés Bello. Sabia que tinha vocação para o pensamento e retornava a casa com a idéia de me incorporar - tarde ou cedo- ao equipe de uma publicação importante. Precisava viver na própria carneuma das mais assombrosas responsabilidades que a arte da escrita é capaz de promover. Na sala de aula nunca discutimos o sentido empresarial que se deve assumir nos jornais [como uma realidade e não como um trauma], o fastio que produzem as fórmulas trilhadas, a política editorial, a dedicação sem hora de entrada nem hora de saída, a possibilidade de fundar um meio próprio, nem a notícia encarada friamente como mercadoria ou intercâmbio de favores, nem o monopólio de pautas [por vezes exagerado] do jornalista oficial da fonte nem a negligência que ocasiona o tédio, nem a exploração que devem tolerar estagiários e repórteres -obviamente sem os honorários que correspondem às horas trabalhadas. Na caldeira da rotina diária é difícil discriminar o urgente do importante.

Por recomendação de um professor, deixei meu currículum vitaeno departamento de Recursos Humanos de um tradicional diário venezuelano. Em poucos dias recebi uma ligação. Buscavam um estagiário na seção que sugeri e para a qual me sentia melhor preparada: as páginas culturais. Estive no jornal desde 13 de junho de 1997 -dia da ligação- até o ano 2003, quando entreguei meu lugar no suplemento literário, com a intenção de empreender um afazer profissionalmente mais rentável e intelectualmente mais ambicioso. Não por acaso, tudo o que escrevi nesses anos esteve atravessado por algo mais que a mera informação. Como era improvável que o objetivo do jornalismo fosse um

texto raso, a única forma de atingir uma comunicação parcialmente notória com o leitor era a sensibilidade e o claro propósito de configurar trabalhos úteis. A intenção era *traduzir* para muitas realidades distantes, às vezes de poucos. No sentido amplo, *traduzir* era o âmago da questão. [Se ninguém entende], pensava, [não me serve].

Quando se publicavam textos indecifráveis -povoados por palavras herméticas, certa de que ninguém entenderia nada-, a sensação era quase de luto. Como pode um periódico jogar fora uma página com algo que não se entende? Embora a insistência dos jornais nesse particular siga sendo lamentável, a repórter de outrora começa hoje outro capítulo. O dia em que retomei a minha intuição -claramente correspondida por um efeito preciso-, a suspeita converteu-se em foco de estudo, informal mas profundo. Ainda que no melhor dos casos domine a arte da escrita e conheça sua língua como poucos, sobre todo jornalista recairá sempre uma *responsabilidade social*. Cientes dos efeitos catastróficos, nem a desinformação nem a informação incompleta têm desculpas. Publicar [qualquer coisa] não é uma opção.

Por isso, corre-se o feliz risco de fazer literatura toda vez que a qualidade da expressão e a imaginação viajem de mãos dadas. Filha da narração em prosa, a crônica permite explorar a metáfora, acolher o trabalho parcimonioso das imagens e favorecer situações que parecem frívolas. Entenderemos aqui por objetividade a atitude que faculta a difusão do mundo a partir da própria experiência, à maneira de Humberto Cuenca. E assim como a prosa de ficção perde a graça quando não se tem [mistério], as publicações populares que vêm nos universos individuais uma ameaça correm o risco de

se converterem em panfletos, de perder a inigualável oportunidade de reunir vozes, personalidades.

A dissertação que estão prestes a ler é, de certa forma, o resultado de uma reflexão incessante. Minha intenção é reconhecer as convenções de uma espécie literária diferente, sem dúvida heterogênea, que tem sido [des]caracterizada como *impura* [quase viciosa] pela pena de críticos conservadores. Esperamos que essa dissertação propicie o debate sobre o cânon e as instâncias que consagram a arte literário. Mil vezes perguntaremos pela fraternidade entre literatura e jornalismo, e mil vezes veremos que a recusa à impureza não se sustenta. Seria como dizer que denotação e conotação não se cruzam. Ou que não existem a prosa poética e a poesia narrativa.

Recorreremos ao tom ensaístico por se tratar da forma habitual da crítica e permitir articulação equilibrada entre intuição e consistência. A partir daí tentaremos desvelar filiações, resistências e hábitos de compreensão. O objetivo será revalorizar a noção de crônica. Ver se -como dizia o mexicano Manuel Gutiérrez Nájera- a pena do cronista alcança mostrar "dentes que mordem de quando em quando, sem fazer sangue".

Entender, então, as características do gênero e estudar as transformações que nele observam alguns pensadores do nosso continente. Ver se resta algo da ponte entre a formação das Américas e as Crônicas das Índias. Ou se se pode falar de uma visão da América a partir da crônica. Pensar nas razões políticas desses textos antigos e na sua utilidade contemporânea para nosso próprio reconhecimento. Verificar se os expoentes da crônica moderna selecionam com premeditação a forma de seus

pensamentos ou se, pelo contrário, sobra certo romanticismo na escolha. Discutir o rótulo de "gênero menor" e avaliar a possibilidade do "gênero não-canônico". Debater a "lavoura" intelectual do cronista tendo em mente a contribuição em prol de uma identidade. Considerar algumas descrições da idéia de "gênero" e esboçar as possíveis diferenças entre crônica e conto, serão algumas das questões que se desdobram no capítulo de início, **Radiografia de um gênero imprudente.**

Filmes recentes como *O dia em que meus pais saíram de férias* e *O maior amor do mundo*¹, ambos brasileiros -o primero sobre a ditadura e o segundo tendo ela como pano de fundo-, dão conta de um trauma ainda não curado. A essa fratura responde o interesse na década de 70. Por isso, tentaremos ilustrar a subjetividade do decênio por cima de sua realidade linear e cronológica: a dialética entre cultura e contenção numa etapa crítica; as expressões que se misturam e alinham uma resposta ao *estado de exceção*; os modos como a censura adquire cada vez mais espaço ao ponto de se formalizar como instituição; o que acontece na ficção mas não no jornalismo, o suporte inusitado da história e a nova função da literatura, serão alguns dos signos do segundo capítulo, **"Ame o vazio, deixe o vazio": mapa intelectual de um decênio.**

Depois de encarar as conformidades do gênero e entrar no espírito da década de 70, examinaremos a produção de três cronistas nacionais. Entendidos como parte do *quarteto-mor* da crônica brasileira (entenda-se, fundadores do exercício mais contemporâneo do gênero), Carlos Drummond de Andrade, Paulo Mendes Campos e Fernando Sabino darão corpo à análise

¹ Os dois são de 2006.

final -**Progresso, cidade e tipos humanos: o cronista-intelectual**. Rubem Braga também formou parte deste quarteto, mas por ter desenvolvido durante a década uma produção eminentemente televisiva optamos por trabalhar com seis livros dos escritores restantes. Com frequência associados à coleção *Para gostar de ler*, esses escritores superaram a pálida leitura colegial. No terceiro capítulo discutiremos aquela cotidianidade que Michel de Certeau entendeu como *conjunto de práticas comuns presentes na cultura ordinária*. Para o nosso caso, qual cultura ordinária? Como é a instância que narra? Quais práticas comuns?

Em atenção à linha do mestrado (Literatura e Práticas Sociais) e com o objetivo de facilitar a interpretação, consideraremos três eixos de análise. Um relacionado com a oposição tradição-progresso; outro com a forma como são descritas as cidades (dentro Rio de Janeiro, Belo Horizonte e São Paulo, fora Londres e Nova Iorque), e um terceiro com a identidade e os tipos humanos (brasileiros e universais) destacados. Por um lado, se apontará a compreensão dos compêndios de crônica como parte da criação literária de um autor. Por outro, se tentará determinar se as arbitrariedades impostas aos meios impressos impediram o retrato de uma situação crítica ou propiciaram -como ofensa legítima- o fortalecimento de uma identidade e uma tradição.

Para finalizar, talvez convenha ter em mente o que Carlos Drummond de Andrade pensava já em 1922 sobre a necessidade de se encontrar com o profano, o circunstancial e o socialmente contaminado: *Num mundo de coisas tão pequenas, por que motivo deveria o pensamento subir a espaços quase inatingíveis? Alegremo-nos com a vulgaridade, que é boa e graciosa, fácil e*

convidativa². Façamos uso, pois, desse direito à crítica [desestabilizadora] tão mencionada por Edward Said e dediquemos esse trabalho ao ser humano comum, esse ser anônimo e indispensável que alimenta o enunciado diáfano e o temperamento expressivo do cronista.

² COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel. Escritores jornalistas no Brasil 1904-2004*, Companhia das Letras, São Paulo, 2005, p. 113.

1.
Radiografia de um gênero imprudente

Pensar que um escrito jornalístico pode se valer do poder da sedução - posto que nele se origina e a partir dele se enuncia- leva-nos sem muito esforço a Roland Barthes. Ou pelo menos, à sua proposta de examinar os textos de pontos de vista múltiplos, nunca unilateralmente. Boa parte das colocações que Barthes expõe em *O prazer do texto* são aplicáveis à escrita jornalística, visivelmente no gênero da crônica. Sem a mistura de agrado e sentido, deleite e significação, sedução e alcance, não há crônica possível. Com muitas probabilidades, algo de subversão jaz num *corpus* que -em aparência provisório- é capaz de informar com sensibilidade, de seduzir esteticamente pela linguagem e consignar golpes críticos em alguns segmentos da sociedade -a maior parte das vezes com exemplos em lugar de reflexões filosóficas.

Persuasão e crítica são termos afins, a sua relação não é estranha. Menos numa forma de escrita que supera o *standard* do texto jornalístico ao conduzir a subjetividade e com ela a provocação. Referida à literatura, a idéia de Barthes de que a função do exercício crítico não é descobrir e explicar o sentido de uma obra, mas descrever como funciona o sistema produtor de significações³ é uma indumentária que se ajusta à crônica. Ou à crítica que ela viabiliza, considerando que por se originar no campo da história e se desenvolver no do jornalismo e da literatura -a nossos olhos, outras formas de pensar a história⁴- o gênero em discussão assume pacto claro com a idéia de realidade ou fidelidade ao real.

³ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 10.

⁴ Não negamos que a história seja uma forma especial de pensamento. Em *La idea de la Historia*, o professor britânico R. G. Collingwood afirma que o historiador de alto gabarito reúne pelo menos duas condições: **experiência** (como destreza mais próxima do questionamento que do dogmatismo) e **reflexão** (como tendência para a filosofia, com preocupação pela maneira como se obtêm as experiências). Segundo ele, só estes indivíduos terão como contestar as questões referentes a natureza, objeto, método e valor da história. Sendo, então, a ciência histórica uma **forma de pensar um problema**, considerando que seu objetivo é

Compreender **a realidade como um texto** -a partir de certos signos- é um dos processos que a crônica facilita. Claro está: entendendo tais *signos*, em sentido amplo, como os episódios escolhidos pelos cronistas. Quem faz crônica lida com situações-signos, com vozes, que em seu parecer merecem ser *lidas, descritas, contadas e ouvidas*, não apenas pela identificação com os semelhantes, como pelo interesse de conseguir visibilidade e reconhecimento. Cada crônica se converte, assim, em um texto habitável. Sem ser o cigano que lê a mão, o cronista apela à coesão que provoca esse texto povoado por um coletivo, graças à imprensa.

A tarefa do repórter se aproxima mais da **revelação** que da **informação**. Esta é uma das idéias que o venezuelano Humberto Cuenca defende no livro *La imagen literaria del periodismo*⁵. Ao entender a objetividade como "uma atitude interior para verter o mundo no *eu* do homem"⁶, Cuenca reveste de significação a categoria da **objetividade** -qualidade costumeiramente oca, envolta em explicações triviais e imposíveis.

Se porventura o objetivo implicara uma renúncia à subjetividade, a uma valoração e estimativa do humano acontecer, o jornal seria um documento intrascendente (CUENCA: 1980, 21).

Tratando-se de produto humano, não se pode esperar do repórter a transmissão fria e matemática de uma notícia. Isso não contraria nem a necessidade imperativa de informação, nem a presença de dados exatos nas distintas emissões (nas distintas formas), nem a existência de linhas por parte das empresas informativas. À discussão, o escritor colombiano Arturo Alape acrescenta que a complexidade da crônica admite subjetividade dupla: a das

indagar atos realizados no passado, entendendo que os testemunhos (ou documentos) são parte fundamental de sua construção e aceitando que atua em prol do autoconhecimento, não seria válido perguntarmos se literatura e jornalismo se nutrem desta mesma seiva, ainda que o coração da literatura seja a língua e o do jornalismo o atual? Ou ainda que os alcances sejam diferentes? Mais adiante conversaremos sobre a possibilidade de ficção que flutua sobre a história. COLLINGWOOD, Robin George. *La idea de la Historia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, pp. 18-22.

⁵ CUENCA, Humberto. *La imagen literaria del periodismo*, Editorial Cultural Venezolana, México, 1961, p. 21.

⁶ CUENCA, Humberto. *Op cit.*, p. 21.

personagens e a do próprio autor⁷. Sendo a subjetividade das personagens decifrada a partir das conversações e observações de quem escreve e a do próprio autor, *entidade que sensibiliza (ou aprofunda) a partir do conhecimento do outro (da psique do outro, que muito tem da psique coletiva)*.

A crônica jornalística está profundamente enraizada ao pé de uma realidade, que frente aos nossos olhos, vive à espera de ser decifrada para que sua pele se torne visível às perigosas e nefastas aventuras de esquecimentos fortuitos ou esquecimentos decretados historicamente (ALAPE: 1997, 17).

É controversa a tese da crônica como gênero menor. Pensando sobre ela, cabe perguntar: menor a partir de que noções? Em comparação com que e por quê? Por ser sucinta? Por que o seu habitat é a imprensa e isso a converte em algo popular? Por que se massificou e *o massificado é arbitrariamente menor?* Por que resulta complexo catalogar a sua combinação de referencialidade e sensibilidade?

No alvorecer dos anos 1990, a pesquisadora venezuelana Susana Rotker concluiu que não há como negar as pressões editoriais, nem como negar a vertigem com que se exigem textos nas redações. Chegam a isto a partir das crônicas de José Martí, cujos textos a levaram a distinguir uma *literatura sob pressão*, (□) não por isso menos literatura⁸. Não menciona o termo menor. Que a citação de Martí com que a autora reforça a idéia sirva para acender esta discussão:

Que um jornal seja literário não depende de que se verta nele muita literatura, senão de que se escreva literalmente tudo. Em cada artigo deve ver-se a mão enluvada que o escreve e os lábios sem máculas que o ditam (ROTKER: 1991, 122-123).

⁷ ALAPE, Arturo. *Río de inmensas voces... y otras voces*, Planeta Colombiana, Coleção Crônicas y Reportajes, Santafé de Bogotá, 1997, p. 16.

⁸ ROTKER, Susana. *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*, Ediciones Casa de las Américas, Premio de Ensayo, La Habana, 1991, p. 122.

A mão enluvada representa o cuidado. Os lábios sem manchas simbolizam o despojo de preconceitos necessário para a crônica. Como o fizera Susana Rotker, o pesquisador porto-riquenho Julio Ramos também tomou a crônica modernista como corpo de estudo. Seu objetivo foi abordar a relação entre literatura e poder na modernidade latino-americana. Assim, conclui que, na concepção finissecular⁹, o gênero é compreendido como instância da literatura [fraca], como espaço propício para a contaminação [arriscadamente aberta à intervenção de discursos que disputam por impor seu princípio de coerência]¹⁰. Estas pequenas peças permitirão refletir sobre mudanças vertiginosas e serão terreno fértil para o entendimento ou discussão das cidades progressistas. Mostra disso são os textos de Benjamin Constellat no Rio de Janeiro de 1920, registradas por Beatriz Resende no livro *Cronistas do Rio*: [Quando se rasgue o pano, porque desta vez o pano será rasgado (□), a platéia, o povo inteiro do Rio de Janeiro, verá estupefato que uma nova cidade vizinha à dele, mais bela ainda, mais majestosa, ideal, acaba de surgir]¹¹.

A condição de *literariedad*¹² de um texto responderá, então, ao esmero na linguagem e à [atitude interior](de nitidez, transparência e *revelação*) a que se refere Humberto Cuenca. Ainda que Martí não deixe de ter razão, seu jornal parece um tanto romântico aos interesses atuais das empresas jornalísticas. Em decorrência, para discutir o gênero, será necessário revisar algumas

⁹ Século XIX.

¹⁰ RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Colección Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 112.

¹¹ CONSTELLAT, Benjamin *apud* RESENDE, Beatriz. *Cronistas do Rio*, José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 2001, p. 43.

¹² O lingüista russo Roman Jakobson, um dos fundadores do Círculo de Praga, é um dos primeiros pensadores que aborda o tema da *literariedad*.

arbitrariedades conceituais. O *menorazgo*¹³ referido -que vale a pena examinar- será retomado adiante.

Voltando a Barthes -que não fala de crônica, mas delineia uma fresta preciosa para discuti-la- perguntamo-nos também se não será o traço díspar o que converte a crônica em gênero poderoso e chamativo. Segundo o pensador francês, os *textos de prazer* partem de uma pequena fenda que, mostrando o detalhe, despertam uma reação pelo todo. Chame-se a essa reação curiosidade, impotência, indignação ou solidariedade.

Se aceito julgar um texto segundo o [critério do] prazer, não posso ser levado a dizer: este é bom, aquele é ruim. Não há quadro de honra, não há crítica, pois esta implica sempre um objetivo tático, um uso social e muitas vezes uma cobertura imaginária (BARTHES: 1996, 20)¹⁴.

Se assumir um texto como "bom" depende exclusivamente do prazer, de que depende que um gênero seja maior e outro menor? Vêm a nós duas idéias. Primeiro: catalogar um texto como "bom" ou "mau" escapa à intenção do *pensar literário*. Certamente importante, o gosto é um critério incompleto que não permite a valoração crítica (completa) do texto. Segundo: emoldurar a crônica no território dos gêneros e entendê-la como *menor* é restringi-la à *cobertura imaginária* mencionada por Barthes. Do [des]qualificativo depreende-se certo *objetivo tático* que busca minimizar os efeitos inocultáveis de uma forma de escrita chamada a desafiar *-face to face-* cada um de seus interlocutores.

Não há certezas no prazer do texto -adverte o escritor francês-, e sim efeito precário e circunstancial. Nada garante que o "hoje lido" e o "hoje gostado" encantar-se-á pela segunda vez. E isso vale tanto para o *hai-kai*¹⁵ como

¹³ Condição dos gêneros considerados menores.

¹⁴ Tradução livre.

¹⁵ Composição tradicional da poesia japonesa, caracterizada pela brevidade (apenas três versos, não rimados).

para o *bildungsroman*¹⁶, passando pelos textos jornalísticos que transitam pelo caminho do estético: [Daí a impossibilidade de falar do texto do ponto de vista da ciência positiva (a sua jurisdição é a ciência crítica: o prazer como princípio crítico)]¹⁷.

Longe de Barthes -não por isso menos importante- temo-nos perguntado desde o início da investigação se a crônica é -se pode ser- um gênero [genuinamente brasileiro]. Quase a totalidade dos autores nacionais consultados assume que a certidão de nascimento do gênero está no sul do continente latino-americano, entre as coordenadas Boa Vista-Porto Alegre. Não é irrelevante abrir um parêntese para tal questionamento.

De uma perspectiva geral, esta dissertação abordará o gênero como manifestação americana, continental na sua totalidade. A colocação adquire mais sentido quando se visualiza a ponte entre a formação das Américas e o papel indiscutível das Crônicas das Índias. Está claro que ao levantar a dúvida fazemos constar, primeiro, que toda investigação parte de interrogações e, segundo, um par de evidências que suscitam curiosidade: a) nenhum dos autores brasileiros consultados (em livros e conferências) indaga se a afirmação da crônica *genuinamente brasileira* tem suporte real -histórico e demarcado- ou se é apropriação forçada de cunho nacionalista. Com isso, não rejeitamos a carga de identidade que um texto leva consigo, mas estamos cientes do atrevimento que significa delimitá-la apenas a um país; b) se as colônias americanas se deram a conhecer ante suas respectivas coroas (principalmente Espanha e Portugal) a partir do que declaravam os escrivães

¹⁶ Subgênero da novela que aborda as histórias de aprendizagem ou formação. Os episódios contados se estendem, em geral, da infância à maturidade e o crescimento ocorre em vários âmbitos (físico, psicológico, moral ou social).

¹⁷ BARTHES, Roland. *Op cit.*, p. 68.

de então, não é lógico pensar a crônica não só como *gênero fundacional* do continente senão como documento *genuinamente latinoamericano*?¹⁸

Algo de crônica é possível encontrar nas narrações épicas e nos cantares de gesta¹⁹ da Idade Média e parte da Renascença. No século XIII, fala-se já de importante escola de cronistas latinos na vila francesa de Saint-Denis. No século XV, destacam-se na Espanha duas escolas de cronistas: a catalana e a castelhana²⁰. Mas são a expedição colombiana e o seu conseqüente desembarque na América os detonadores da frondosa produção de cartas e diários. O grande gênero do século XVI é a Crônica das Índias; nela o colonizador verterá tudo o que chama sua atenção: temas, homens, mulheres, corpos, hábitos, comidas e curiosidades que ratificam o poder expansivo das respectivas coroas²¹.

Ainda que a América indígena mostre registros mais que significativos, como o *Chilan Balam* -manuscrito sagrado dos maias que reúne desde mitos cosmogônicos até informações médicas²²-, o ensaísta venezuelano Alberto Rodríguez Carucci²³ situa as primeiras manifestações da *crônica continental* entre o fim de 1400 e início de 1700, e atribui os resultados às viagens exploratórias dos conquistadores:

¹⁸ Não por casualidade o *marco de nascimento* do Brasil é precisamente uma crônica: a missiva escrita por Pero Vaz de Caminha ao rei Don Manuel em 1500.

¹⁹ Como gênero literário, a canção (o cantar) de gesta floresceu na França, entre fins do século X e meados ou fins do século XI. Segundo a Enciclopédia Microsoft Encarta 2006, se conservam em torno de 80 poemas épicos, em sua maioria anônimos, com extensão média de 8.000 a 10.000 versos. O que nos interessa para fins da crônica é que o cantar de gestas combina a lenda com a base histórica.

²⁰ [Crônica], da Enciclopédia Microsoft Encarta 2006 [CD]. Microsoft Corporation, 2005.

²¹ *Diário de a bordo de Cristóbal Colón, Relación de Indias* (1496), de frei Ramón Pané; *Décadas de Orbe Novo* (1511-1550), de Pedro Mártir de Angleria; *Mundus Novus* (1504), de Américo Vespúcio; *Relación del primer viaje alrededor del mundo* (1522), de Antonio de Pigafetta; e *Naufragios y comentarios* (1542), de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, são apenas alguns exemplos deste tipo de escrita.

²² Daniel Samper Pizano registra o dado em sua *Antología de grandes crónicas colombianas. Tomo I: 1529-1948*, p. 19. Aguilar, Bogotá, 2003.

²³ Alberto Rodríguez Carucci é professor e investigador do Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres, da Universidad de Los Andes (ULA, Mérida, Venezuela). Desde 1989, coordena da Cátedra Latinoamericana José Martí, da mesma casa de estudos. *Formación de la crítica literaria en Hispanoamérica* (1980), *Literaturas prehispánicas e historia literaria en Hispanoamérica* (1988) e *Leer en el caos* (2002) são algumas de suas obras mais relevantes.

Narrações históricas escritas entre fins do século XV e o século XVIII integraram a literatura predominante durante o período colonial, ao ponto de constituir um gênero praticamente independente. São reconhecidas como formas híbridas em que se registram as primeiras mostras da historiografia e da narrativa de ficção escritas em caracteres latinos no continente americano, ao que representaram como referente central nos tempos das explorações, conquistas, evangelização e colonização européias (RODRÍGUEZ CARUCCI: 1995, 1279)²⁴.

Pensando melhor, a estrutura rigorosamente cronológica dos escritos das Índias pode ter tido razões políticas, como inscrever nos arquivos hispânicos (para o caso das colônias espanholas) a glória das grandes empresas, registrar a fama dos viajantes e o afazer dos missionários, dar suporte intelectual e filosófico à extensão do senhorio e transmitir uma mensagem a outras potências. *O marcado com letra passa a ser verdadeiro, legítimo e indubitável.*

□A emoção autêntica ante as maravilhas do Novo Mundo□ diz Carlos Monsiváis, □é mais verificável nos cronistas que nos poetas□²⁵. A explicação que Mario Vargas Llosa dá para esta situação, no ensaio *La verdad de las mentiras*, é alarmante. Durante a Era das Descobertas, se restringiu aos aborígenes o acesso aos romances por constituírem estes *letras de carácter prejudicial para sua formação*. No fundo -está claro- o que se esperava evitar era uma subversão; queria-se impedir a possibilidade de uma mirada crítica. Ler podia significar *força* para experimentar a vida de *outros* e essa força era perigosa para o colono:

Os inquisidores espanhóis interditaram a publicação e importação de romances nas colônias hispano-americanas com o argumento de que esses livros desvairados e absurdos -quer dizer, mentirosos- podiam ser prejudiciais para a saúde espiritual dos índios. Por isso, os hispano-americanos só leram ficções de

²⁴ □Crónica□, in: *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, Biblioteca Ayacucho-Monte Ávila Editores, Caracas, 1995.

²⁵ MONSIVÁIS, Carlos. *A ustedes les consta: antología de la crónica en México*, Biblioteca Era, Serie Crónicas, 9. reimpresión, México D.F., 1996, p. 17.

contrabando durante 300 anos e o primeiro romance que, com tal nome, se publicou na América espanhola apareceu só depois da independência. Ao proibir não obras determinadas senão um gênero literário em abstrato, o Santo Ofício estabeleceu algo que aos seus olhos era uma lei sem exceções: que os romances sempre mentem (□). Agora penso que os inquisidores espanhóis foram os primeiros a entender a natureza da ficção e suas propensões sediciosas. **Viver as vidas que a gente não vive é fonte de ansiedade, um desajuste com a existência que pode se tornar rebeldia, atitude indócil frente ao estabelecido** (VARGAS LLOSA: 1990, 6-13)²⁶ (grifo meu).

Com um olhar no passado e outro no agora, recorreremos a vários mestres para entender a crônica moderna. Antonio Candido, José Marques de Melo, Massaud Moisés, Wellington Pereira, Walnice Nogueira Galvão, Beatriz Resende e Jorge Sá são alguns dos pensadores brasileiros que têm abordado o tema. Maryluz Vallejo Mejía, Juan José Hoyos, Daniel Samper Pizano e Arturo Alape são autoridades do gênero na Colômbia. O pensamento do notável escritor mexicano Carlos Monsiváis será indispensável para nossa discussão. Por último, contamos com algumas colocações dos venezuelanos Earle Herrera e Susana Rotker. Do primeiro, utilizamos uma investigação realizada na Universidad Central de Venezuela na década de 1980. Da segunda, um ensaio sobre a crônica modernista, merecedor do Prêmio Casa das Américas em 1991.

Embora o objetivo da dissertação não seja esclarecer a procedência exata do gênero (cuja origem, dados os registros seculares que dela se guardam no Velho Mundo, exigiria muito mais que olfato), forma parte da empresa acadêmica a compreensão mais acabada, esperemos que mais cabal, de um modelo de escrita que continua suscitando discussões e que causou um hiato quando da incursão no jornalismo e na literatura. Nesta última,

²⁶ VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*, Seix Barral, Colección Biblioteca Breve, Bogotá, 1990.

especialmente desde o Romantismo, quando começa a ser considerada propriamente um gênero literário.

1. Avistando classificações

□ Não há de se esquecer que por trás da coluna aparentemente mais inofensiva pode-se ocultar um franco-atirador sem fígados □
Maryluz Vallejo Mejía (1997)

Quando Tzvetan Todorov alega que □ nunca existiu literatura sem gêneros □²⁷, quando diz que o tema dos gêneros é um □ sistema em contínua transformação □, quando adverte sobre a necessidade de considerá-los cimentos de uma instituição (em referência à instituição literária), o que o teórico búlgaro assume é uma recomendação histórica: não se deve indagar sem consciência das origens; é proibido assentar as bases da nova casa desconhecendo o trabalho fundador. Só pelo versado no *background* -parece-nos dizer- será possível transformar uma curiosidade pouco profunda em objeto de interesse científico.

Seguindo Todorov, parece oportuno começar a discutir a crônica pelo fio dos gêneros jornalísticos, já que a totalidade das classificações deste campo tem-lhe reservado espaço próprio. Mais adiante discutiremos a relação com a literatura e possíveis diferenças entre crônica e conto. Não em vão estes gêneros têm sido comparados (como a reportagem e o romance, ambos de largo fôlego), mesclados e até mesmo confundidos.

²⁷ TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 46.

1.1. Tradição revisitada: o mundo europeu e o anglo-saxão

O jornalismo abraçou a crônica desde o primeiro momento²⁸. Por isso, começaremos sublinhando o que o professor alagoano José Marques de Melo recolheu em compêndio bastante completo sobre os modelos jornalísticos, especialmente os opinativos. Duas razões nos levam a pensar no manual de Marques de Melo como compilação que se sobressai. Por um lado, a reunião metódica do conteúdo de outros manuais, conhecidos de sobra, como os de José Luis Martínez Albertos, Gonzalo Martín Vivaldi, Juan Gargurevich, Emil Duvifat e Joseph Folliet (deixando fora apenas o de Carl Warren e o clássico a quatro mãos de Vicente Leñero e Carlos Marín). Em seguida, o esmero nas considerações críticas, produto de alentado ato reflexivo²⁹.

No livro *A opinião no jornalismo brasileiro*, Marques de Melo explica como a própria imprensa tem sido a principal ferramenta de difusão das tipificações dos textos e como a mensagem jornalística tem suportado transformações importantes desde o século XVIII, época na qual o editor inglês Samuel Buckley começou a falar em termos de *news* (para se referir à informação) e *comments* (para se referir à opinião).

Antes de entrar formalmente nas classificações europeias e anglo-saxãs, hispano-americanas e brasileiras, Marques de Melo nos conduz ao pensamento do hispanista José Martínez de Souza, que, no seu *Diccionario de*

²⁸ A Alemanha é pioneira em estudos de jornalismo. O primeiro curso sobre *ciências da imprensa* foi oferecido na Universidade de Breslau, em 1806. Com as Conferências de Karl Bucher, a Suíça soma esforços ao novo campo entre 1884 e 1890. Washington College (em Virginia, Estados Unidos) incentiva a formação de jornalistas em 1869. A Escola Superior de Jornalismo de Paris (França) é criada em 1899. NIXON, Raymond. *Investigaciones sobre la comunicación colectiva*. Quito, Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina (CIESPAL), 1963.

²⁹ As duas primeiras escolas latino-americanas de jornalismo são fundadas na Argentina em 1901. A carreira da Universidad Nacional de La Plata começa, no entanto, em 1940. No Brasil, ministram-se cursos em 1939, nas cátedras da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade do Rio de Janeiro. Um ano antes, foi promulgado o decreto legislativo que permite o estabelecimento formal de uma escola. Ver: <http://html.rincondelvago.com/comunicacion-social-en-america-latina.html>.

*periodismo*³⁰, descreve o **meio impresso** como instituição em permanente construção -composta e recomposta sem cessar por seus *aspectos formais* ou gêneros- e o **jornalismo estadunidense** -herdeiro do britânico- como o motor das categorias *comment* e *story*.

Historiador do jornalismo no Peru, Juan Gargurevich entende os gêneros como *formas mais definidas de expressão jornalística* e situa traços concretos no estilo e manejo da língua, pois a instituição jornalística reclama antes a condução dos fatos -o relato da informação- que o prazer estético.

O sociólogo francês Joseph Folliet, autor do volume *Tu seras journaliste*³¹, anima a discussão com um pensamento diferente: a natureza dos gêneros jornalísticos reside na tentativa de *elaborar e transmitir um retrato do cotidiano*. Daqui em diante entenderemos o *cotidiano* como o conjunto de *práticas comuns* presentes na *cultura ordinária*³².

Se os gêneros são determinados pelo [estilo] e este depende da relação ideológica que o jornalista deve manter com o seu público, aprendendo seus modos de expressão (linguagem) e suas expectativas (temáticas), é evidente que a sua classificação se restringe a universos culturais delimitados³³.

Como o objeto desta investigação é a crônica contemporânea e as contribuições de três representantes brasileiros do gênero na década de 1970 (a partir de seis livros publicados nesses anos), resulta conveniente examinar onde e como se situam os ensaístas compilados por Marques de Melo nesta forma de expressão³⁴.

³⁰ Referido por José Marques de Melo em *A opinião no jornalismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 32.

³¹ *Apud* MARQUES DE MELO, José. *Op. cit.*, p. 33.

³² DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 35.

³³ MARQUES DE MELO, José. *Op. cit.*, p. 33.

³⁴ Assumida como jornalismo no seio do jornalismo, deixaremos para depois a noção de crônica como gênero literário.

Dentro da classificação projetada por Folliet -que contém onze distinções-, quatro categorias abrem possibilidades para a crônica: os ***fait divers*** (expressão que traduz "fatos diversos" e associa-se à noção de *variedade* freqüente no folhetim), a **crônica geral** (ou resenha de acontecimentos), a **crônica especializada** (ou crítica) e o **folhetim** (na acepção de *roman-feuilleton* ou *romance por entregas*). Para Folliet, a crônica é objeto amplo e indefinido que funciona tanto para assinalar relatos de variedades ou revistas quanto resenhas, críticas e romances por entregas. Com o tempo, algumas destas formas expressivas também se converteram em gêneros.

A proposta do professor Jacques Kayser -docente do Centro de Formação de Jornalistas de Paris entre 1940 e 1950- apresenta sete divisões, a duas das quais pertence a crônica: "folhetins, contos e romances, cómics e fotonovelas"(a primeira) e "informações"(a segunda, incluindo aqui a crônica geral e os *fait divers* de Folliet).

A classificação de Fraser Bond divide-se em páginas de notícias e páginas editoriais, e não coloca a crônica (com nome e sobrenome) em nenhum ramo. Uma das novidades que, com certeza, contribuiu à classificação anglo-saxã foi a noção de *jornalismo literário* cuja origem encontra-se no *feature* (a palavra traduz feições, fisionomias, traços) ou *história de interesse humano*. Desenvolvido nas décadas de 1960 e 1970, o *jornalismo literário* chegaria para recolher *histórias povoadas de feições*.

Esse caráter humano com que se começa a condimentar o jornalismo, ampara a experimentação e a exploração entre o real e o imaginário, admitindo-se o tratamento literário de fatos que antes figuravam (o figurariam)

apenas no noticiário policial³⁵. A formação que se oferece nas escolas latino-americanas de jornalismo ainda divulga a divisão anglo-saxã de *jornalismo informativo* e *jornalismo opinativo*, às vezes tomando o último como *interpretativo*.

Para fortalecer as diferenças, Marques de Melo explica como a *reportagem* representou avanço importante para o campo jornalístico, pelos reforços analítico e documental que sugere, e por colocar o leitor diante de uma lente de aumento dos fatos. Apesar da extensão, vale a pena resgatar o comentário com que Arturo Alape descreve a reportagem em um de seus livros:

(□) gênero por excelência de todos os gêneros jornalísticos, [a reportagem] descobre e conta histórias; assume e exprime com fome todos os demais gêneros (□). Extrai **da crônica** seus achados e profundezas psicológicas (□). Apropria-se **da entrevista** como profunda conversação entre duas memórias enfrentadas e a converte em gênero dramático, teatral, ao penetrar no meandro do diálogo (□). Toma **a notícia** como informação de conjuntura ou dado histórico e a converte em □notícia□total ou □a notícia humanizada, completa, para que o leitor conheça o fato como se tivesse estado lá□ enfatiza Gabo³⁶ (□). Alimenta em todas as suas vertentes as histórias e **os relatos de vida** e conflui como ante-sala nas escritas de **biografias** (□). A reportagem no jornalismo é como o romance na literatura, **um gênero com vocação totalizadora** (ALAPE: 1997, 18) (grifos meus).

O exemplo de Juan José Hoyos sustenta com firmeza o colocado por Marques de Melo. Para entender o nascimento da reportagem na Colômbia, Hoyos teve a necessidade de separar seu objeto de estudo (a reportagem) da crônica, com a qual costuma confundir-se. Sem o nome exato (que se popularizou por volta de 1880³⁷), a reportagem aparece pela primeira vez na Colômbia em 1874. Aí começam a se difundir palavras como *reportage* (do

³⁵ MARQUES DE MELO, José. *Op. cit.*, p. 36.

³⁶ Alape diz Gabo para se referir a Gabriel García Márquez.

³⁷ O livro *Francisco de Paula Muñoz y □El crimen del Aguacatal□*, de Juan José Hoyos, dá conta desta idéia.

francês), *repórter* (do inglês) e verbos como *reportear*, um anglicismo de uso freqüente na língua castelhana.

Especialmente confundiam-se a crônica e a reportagem, como se vê no caso da revista *Cromos*, que em 1940 publicou uma série de histórias tituladas "Sangue em Viotá" uma das quais anunciou como a "primeira crônica de uma reportagem" escrita pelo jornalista Julio Sánchez Restrepo.

Até a década de 1940, na Colômbia falava-se indiferentemente de crônica e reportagem. É de se esperar que a situação tenha se repetido em outros países do continente latino-americano. A dificuldade que Hoyos manifesta para definir a reportagem não é mais que uma mostra do difícil que pode resultar a delimitação histórica e o alcance conceitual de um gênero.

Retomando a classificação maior, chegamos a Emile Duvifat, cujos pensamentos foram propostos para o jornalismo alemão. Assim, Duvifat abre três grandes áreas -informação, opinião e amenidade- e coloca a crônica nas duas últimas: em *opinião* com os artigos curtos e a glosa, e entre os gêneros *amenos* com o folhetim e o recreio (ou descanso literário). Na parcela *informação*, admite os modelos norte-americanos por excelência: a notícia (*fact story*), a reportagem (*act story*) e a entrevista (*quote story*)³⁸.

As categorias do espanhol José Luis Martínez Albertos consistem em gêneros *informativos* (para o *jornalismo de rua*), *interpretativos* (para o *jornalismo de escrivaninha ou gabinete*) e *híbridos* (em que, como é de se esperar, se hospeda a crônica). De acordo com seu *Manual de periodismo*, os gêneros são **classificações criadas para o meio impresso**³⁹.

O registro italiano de Domenico de Gregorio ordena-os em *notícias* (aqui a crônica é entendida como reportagem) e *idéias*. Pressentindo um cruzamento

³⁸ MARQUES DE MELO, José. *Op. cit.*, p. 36.

³⁹ MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis. *Curso general de redacción periodística*. Barcelona: Mitre, 1983, p. 271.

caótico, o espanhol Gonzalo Martín Vivaldi faz apenas três distinções: reportagem, artigo e crônica (definida a última como um texto que contém *algo mais* que pura e simples informação e que admite a *valoração* dos fatos que narra). Ao conceber artigos com elementos de crônica, crônicas que são meramente artigos e reportagens situados no âmbito da crônica e/ou no do artigo⁴⁰, Martín Vivaldi confirma que as vias se cortam e as fronteiras se cruzam.

Eduardo Portella confere matiz diferente ao assunto da hibridez. Ainda se perguntando como se pode considerá-la autônoma -enquanto entidade poética imprecisa-, Portella reconhece que a ambigüidade pode desviar o gênero para o conto (quando se compromete com elementos romancísticos), para o ensaio (quando predomina o caráter conceitual) e até para o poema em prosa (quando predomina o exercício metafórico, como sucede às vezes com Paulo Mendes Campos)⁴¹.

Cabe encerrar este aparte com a reflexão que o professor Alcir Pécora - docente da Unicamp- expõe no livro *Máquina de gêneros*. Ao estudar formas retórico-poéticas como a correspondência, o tratado, a máxima, o sermão, a epopéia, o rondó e o madrigal, Pécora reconhece sem delongas que um gênero tem pouco de transparente. Sua prática expressa conteúdo social cujo sentido determina o escrito no formal e no histórico. Raramente um objeto lingüístico exclui os "acidentes" subjetivos. Um gênero, diz o autor, não está chamado a ser puro e imutável; é um universo aberto, de essência cambiante. Refletindo, há todo o sentido que os gêneros existam para impulsionar a invenção fraturando a norma. Ou que sejam pautas que facilitam a

⁴⁰ MARQUES DE MELO, José. *Op. cit.*, p. 38.

⁴¹ PORTELLA, Eduardo. "A cidade e a letra", in: *Dimensões, I, Crítica literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/MEC, 1997.

improvisação. Ou que sejam procedimentos, de caráter popular, que brincam com os mecanismos da inconformidade. O gênero é uma espécie de norma que nem guia a obra nem a domestica. Talvez o seguinte argumento lance luzes para pensar o problema do hibridismo:

(□) a tendência histórica básica dos mais diferentes gêneros é desenvolver formas "mistas" com dinamismo relativo nos distintos períodos, que impedem definitivamente a descrição de um objeto qualquer como simples coleção de aplicações genéricas (PÉCORA: 2001, 12).

Além de ser perfeitamente normal que as estruturas se entremeiem, a mescla fala de um dinamismo. Reconhecer as convenções de um gênero em um objeto lingüístico pode ser interpretá-lo como referência de subjetividade. Este será o caminho que empreenderemos no capítulo de análise: uma abordagem mais orientada para a compreensão de uma *subjetividade* (a dos anos 70) do que para a comprovação de um descontentamento.

1.2. Exercício continental, estendido sobre solo brasileiro

O sistema de gêneros jornalísticos promovido pelos autores latino-americanos, compreende essencialmente as tipologias do peruano Juan Gargurevich, do boliviano Raúl Rivadeneira Prada e do argentino Eugenio Castelli. No nosso parecer, um dos méritos de Gargurevich é a *delimitação*. Ao sintetizar os postulados espanhóis e os norte-americanos -e fazer a ressalva de que a enérgica prática jornalística latino-americana tempera um *caldo de cultivo* suscetível de combinações-, ele coloca por um lado a crônica e por outro os gêneros que com a crônica se prestam a confusões. Entenda-se: a resenha, o folhetim (agora percebido como *série com tinta sensacionalista*) e a coluna.

Admitindo a *crônica* entre os primeiros, a *nota* entre os segundos e a *nota pitoresca* entre os terceiros, Eugenio Castelli regressa à tríade informativos-opinativos-amenos. A diferença resulta tão sutil que se presta a uma nova confusão. Segundo Marques de Melo⁴², a *nota* compreende valores mais transcendentais que o simples fato e a *nota pitoresca* busca interpretar o lado extraordinário da realidade. Ambas, não obstante, possibilitam associações com a *crônica*.

Apesar da classificação de Rivadeneira Prada retomar a tríade de Castelli (informação-opinião-amenidade), a amenidade agora é desbancada pelo entretenimento. Sua noção de *crônica* é informativa; tipologias como a *nota policial*, a *nota esportiva* e a *nota de sociedade* se ajustam ao desalinho, e a novidade do (comentário) *solto* inclui-se no nível informativo.

Ainda que no Brasil tenham sido escritos alguns manuais -o de Juarez Bahia, o de Luiz Amaral, o da *Folha de São Paulo*, o dos *Diários Associados*-, o autor nacional mais representativo que se deteve a estabelecer "suporte taxonômico"⁴³ de gêneros jornalísticos foi Luiz Beltrão.

O próprio Marques de Melo -que recapitula extraordinariamente as reflexões sobre os gêneros de opinião e mais adiante esboça uma proposta-toma-o como modelo em vista do que recorre a uma tríade funcional: informação-interpretação-opinião, deixando de fora o entretenimento. Desta vez a *crônica* termina entre os gêneros opinativos. A *história de interesse humano* (ou *feature*) e a *reportagem* inscrevem-se na área informativa. A *reportagem de largo fôlego* ou *reportagem de profundidade* ocupa a totalidade da área interpretativa. E a opinião acolhe a *opinião ilustrada*, com a *crônica*.

⁴² MARQUES DE MELO, José. *Op. cit.*, p. 41.

⁴³ Expressão utilizada por Marques de Melo, p. 44.

Marques de Melo remete sua própria classificação a dois troncos de velha data, muito ao estilo norte-americano com que se iniciou esse reconto: o universo informativo e o universo opinativo. Por se tratar de outra classificação brasileira, damos-lhe a licença de mencionar seus conteúdos completos. O primeiro tronco abarca a nota, a notícia, a reportagem e a entrevista. O segundo fica com o editorial, o comentário, o artigo, a resenha, a coluna, a crônica, a caricatura e a carta. O autor fundamenta sua proposta nos critérios de *intencionalidade* (ou o que ele distingue, independente, como reprodução do real⁴⁴ e leitura do real⁴⁵) e *identificação das categorias* a partir de textos observáveis nos meios brasileiros. Entendendo-a como parte dos gêneros de opinião, não se estranha que a crônica tenha decaído nos periódicos nacionais.

Pesquisadora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Ângela Maria Dias se pergunta por que o gênero chegou ao ponto de agonizar no jornalismo brasileiro: acabaram os casos simples e as conversas desprezíveis? Mudou a cidade ou a arte de vê-la? Acabou o ânimo para o humor?⁴⁶ Marques de Melo assim o explica:

Desde o momento em que a imprensa deixou de ser um empreendimento individual e se tornou instituição, assumindo o caráter de organização complexa, que conta com equipes de assalariados e colaboradores, a expressão da opinião fragmentou-se, seguindo tendências diversas e inclusive conflitivas⁴⁷.

Em vez de incrementar as tipologias do próprio gênero, que na posteridade resultaria em exercício insubstancial, outra pesquisadora e crítica literária esboça um padrão avançado ao formular sistematização de **cronistas**

⁴⁴ Com □reprodução do real□ Marques de Melo se refere aos processos de observação e descrição da realidade, ao **recurso denotativo**. Saber **o que sucede**, p. 47.

⁴⁵ Com □leitura do real□, Marques de Melo aponta a análise e avaliação da realidade, ao **recurso conotativo**. Saber **o que se pensa do que sucede**, p. 47.

⁴⁶ DIAS, Ângela Maria. □Memória da cidade disponível: foi um Rio que passou em nossas vidas. A crônica dos anos 60□, in: RESENDE, Beatriz (org.). *Op. cit.*, p. 59. Esta confêrencia foi apresentada no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (1994), na abertura de uma exposição que levou o nome do livro.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 77.

a partir da leitura de *A vida literária no Brasil-1900*, de Brito Broca. Não se pode encerrar o segmento dedicado às classificações sem mencionar a proposta requintada de Walnice Nogueira Galvão. A colocação do seu artigo *Página de livro, página de jornal*⁴⁸ começa com afirmação lapidar: «A aliança entre escritor e periódico é persistente, e não só em nosso país»⁴⁹.

Os artífices do texto destacam-se segundo a relação que travam com o periódico ou com o meio de publicação. Ainda que algumas categorias contem apenas com um representante de renome (importante quando se consideram exemplos nacionais), vale a pena percorrer a nova escala.

Assim, encontramos nela intelectuais de *tempo integral* (exclusivamente dedicados a sua fonte de ingresso, como Brito Broca), *tipo crisálida* (que se iniciam no jornalismo e passam inadvertidos a investigações mais profundas pensadas para livro, como Sérgio Buarque de Hollanda), *tipo tribuna* (que utilizam o meio como cenário de combate ou plataforma de ataque, como Mário de Andrade), *tipo evolutivo* (que praticam vários modos de articulismo, como Otto Maria Carpeaux); *tipo ocasional* (não-profissionais que desempenham funções diversas dentro do jornal, como Clarice Lispector); *tipo militante* (dedicados por inteiro, em exercício diário ou quase diário, como Oswald de Andrade); *tipo tudo-menos-jornalista* (que não se considera repórter, mas reivindica o trabalho do escritor, como Euclides da Cunha); *entusiastas declarados* (que bordam seus incontáveis escritos a um sem-fim de meios impressos, como Carlos Drummond de Andrade); e *refratários* (para quem o exercício jornalístico é completamente aleatório, como Guimarães Rosa).

⁴⁸ Revista *D. O. Leitura*, publicação cultural da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. Ano 20, n. 5, maio 2002.

⁴⁹ Tradução livre.

1.3. O gênero da discórdia

La crónica está hecha para un día -el día que circula el periódico- y en esa temporalidad inscribe sus alcances: lo que se vislumbra hoy, lo que en este momento soy capaz de alcanzar con mi mirada y nombrar con una función estética que no rebasa la urgencia⁵⁰.

Milagros Socorro

Deve-se a Carlos Monsiváis uma das melhores imagens que explica a crônica. Colocada como título do ensaio que abre o volume *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, a frase nos diz: «E eu perguntava e anotava, e o caudilho não se deu por inteirado»⁵¹. Além de mostrar sua particular ironia, Monsiváis descreve uma pessoa que escuta, pergunta e anota. Alguém *todo-ouvidos*. O caudilho representa um poder, ou o testemunho de um poder qualquer. A imparcialidade de quem anota descreve o estado de ânimo do repórter e sua necessidade de fazer-se transparente no momento de conseguir a informação. Aquilo de notar sem ser notado. O vocábulo «caudilho» nos remete a um passado não tão próximo, com o qual se intui uma forma de escrita histórica. O humor refinado (que no exemplo de Monsiváis brota do caudilho que não se sabe observado e aproveitado) também é característico da crônica. Outros autores nos lhe recordarão no curso destas considerações.

Em dois de agosto de 2006 -citando a Machado de Assis em um seminário público- a escritora brasileira Ana Miranda condensou a figura do cronista em cinco palavras: «Triste escriba das coisas miúdas» Trazida pela romancista no marco do encontro *Cronicamente viável*⁵², a frase nos levou a pensar na *matéria que se retrata* (uma circunstância em um mar de informações) e no *ânimo de*

⁵⁰ SOCORRO, Milagros. *La crónica como espacio de representación de la ciudad. La ciudad como búsqueda de lenguaje en el espacio de la crónica*. Publicado en el web site del diario *El Nacional*, con motivo de la presentación del libro *Sangre, dioses, mudanzas*, de Sergio Dahbar. Caracas, jueves 30/10/2003.

⁵¹ MONSIVÁIS, Carlos. *Op. cit.*, p. 15.

⁵² Um conjunto de palestras que teve lugar na sede brasiliense do Centro Cultural Banco do Brasil, em 2006.

quem retrata (a tristeza, a solidão, a teimosia de quem assume a responsabilidade de ler muito mais do evidente, perto de quem vive a humildade da vida).

Embora não hajam sido poucos os intentos, o que interessa aqui é mais um perfil que uma definição. Alguns são mais históricos, porque é do campo histórico que o gênero descende. Outros são mais literários, porque ali desemboca seu exercício refinado. Ambos projetam duas instâncias concretas e preciosas: uma situação e um observador, um texto e uma pessoa que o materializa.

O artigo "A vida ao rés-do-chão"⁵³, do sociólogo e historiador da literatura brasileira Antonio Candido, é importante referência nacional. O ensaio abre fogo contra a idéia do gênero menor. Levando em conta que a afirmação se fez em 1981⁵⁴ e que continua sendo citada pelo seu caráter histórico, é bem-vinda a revisão do dito nas últimas duas décadas. Na ocasião, Candido assegurava:

() não se imagina uma literatura feita de grandes cronistas, que proporcionem o brilho universal dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas. Nem se pensaria em atribuir o Prêmio Nobel a um cronista, por melhor que fosse⁵⁵.

Haverá que esperar para o Nobel, mas não para outros lauréis. O ano 2006 concedeu ao continente latino-americano um indício de que a obra cronística não dista de ser reconhecida e muito menos de brindar-lhe ao mundo das letras o brilho de gêneros considerados maiores. Refiero-me ao Prêmio da

⁵³ CANDIDO, Antonio: "A vida ao rés-do-chão" ("La vida al ras del suelo"), in: *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de Campinas e Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

⁵⁴ É importante notar que nos últimos treze anos se realizaram no Brasil três ciclos de discussão sobre o gênero. Um em 1994 na abertura da mostra *Cronistas do Rio*, organizado pela pesquisadora Beatriz Resende (Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro); *Cronicamente viável*, realizado entre 2006 e março de 2007, organizado pela jornalista Beatriz Gonçalves (CCBB em várias cidades do país; o encontro mais recente se realizou em 12/03/2007 no CCBB de São Paulo); e a primeira edição da Bienal Rubem Braga, realizada em Cachoeiro de Itapemirim (Espírito Santo) em junho de 2006.

⁵⁵ CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 13.

Feira Internacional de Literatura de Guadalajara (antes Prêmio de Literatura Latino-americana e do Caribe Juan Rulfo), anunciado em 1^o de setembro de 2006 a favor de Carlos Monsiváis por

(□) combinar com maestria e qualidade literária excepcional o rigor crítico com a lucidez de uma mirada capaz de ver e interpretar, em cada elemento da realidade que registra, senha e signo das complexas negociações e opções que delinham e configuram a realidade humana, política e cultural de nosso tempo⁵⁶.

Sustentar hoje que a crônica é um gênero menor -sem considerar que nos referimos ao ponto de união entre os discursos literário e jornalístico- apenas conduz ao caminho das limitações. Ou pelo menos a pensar se o *menorazgo* se deve a que a crônica não tenha lugar na tradição aristotélica e nos modos clássicos de compreender a arte literária (os gêneros épico, lírico e dramático⁵⁷). A hierarquia *maior-menor* tem lugar na teoria clássica dos gêneros, segundo a qual a tragédia e a epopéia estavam por cima de formas como a fábula e a farsa. Por um lado, a divisão respondia às *preocupações elevadas do espírito*; por outro, ao tipo de personagens e ambientes de cada modelo⁵⁸. Em qualquer dos casos, a justificação é perniciosa. Nem se pode afirmar que o povo não sinta *preocupações elevadas de espírito*, nem que a nobreza não tenha *preocupações triviais*. O gênero não é um critério de valoração estética. Como tampouco o é o gosto.

Para analisar este ponto, os pensadores franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari -quixotes da chamada *literatura menor*- partem de três postulados. Primeiro, explicam, não se pode pensar a literatura menor como

⁵⁶ Prêmio FIL de Literatura 2006. Ata do anúncio: http://www.fil.com.mx/rulfo/monsvais_act.asp

⁵⁷ A estética platônica contém a primeira referência ao problema dos gêneros literários. No livro III da *República*, as três grandes divisões platônicas são a poesia dramática ou mimética, a lírica ou não-mimética e a épica ou mista. Já a divisão aristotélica concebe uma Arte Poética regida por meios, objetos e modos da mimesis, apenas dividida em poesia dramática e poesia narrativa. Somente no século XVI esta classificação será examinada e aumentada (lírica, épica e dramática). DE AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1968, pp. 204-205.

⁵⁸ DE AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Op. cit.*, p. 210.

aquela que faz uso de uma *língua menor* senão como aquela *feita por uma minoria* dentro de uma *língua maior*. Segundo, *toda literatura menor é política*.

□ A literatura menor é -sobre todas as coisas- diferente⁵⁹. Terceiro: toda literatura menor possui um *valor coletivo*. O que nos leva a distinguir o *enunciado ou consciência individual* (própria da grande literatura) do *enunciado ou consciência coletiva* (articulada a partir da língua e os códigos *do comum*).

A literatura encontra-se carregada positivamente deste rol e de uma função de **enunciação coletiva**, revolucionária: a literatura produz uma solidariedade ativa, apesar do receio; e se quem escreve está à margem ou longe de sua comunidade frágil, essa situação o coloca ainda mais na condição de exprimir uma **outra comunidade potencial**, de forjar os meios de uma outra consciência e de **outra sensibilidade** (□). A *literatura é assunto do povo*⁶⁰.

Apenas uma autora, entre os autores brasileiros consultados, permite-se contradizer o rótulo de *menor*. Além de mencionar a crônica como evidência de tensão entre o espírito cosmopolita⁶¹ e o costumbrista⁶² -dentro da própria cidade-, Beatriz Resende ampara-se nos *estudos literários* para explicar como alguns *textos não-canônicos* (crônicas, escritos memorialísticos, correspondências) permitem a leitura decisiva de uma produção cultural e o desarranjo de classificações parciais. Falando do Rio de Janeiro, Resende vê no *modelo não-canônico* a contingência do dia-a-dia, a linguagem poética e desprovida de artifícios, o tom de cumplicidade e intimidade, uma dose de coragem, humor, pressa e um compromisso com a idéia de prazer⁶³. Ainda que

⁵⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka, pour une littérature mineur*. Les Éditions de Minuit, Collection Critique, Paris, 1975, p. 30.

⁶⁰ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Op. cit.*, p. 31-32.

⁶¹ Ser cosmopolita □ conta Beatriz Resende □ era a maior ambição do Rio de Janeiro do começo do século XX. Este ar dominava tanto a moda como a linguagem, era uma *atitude política* sintonizada com o progresso.

⁶² RESENDE, Beatriz. *Op. cit.*, p. 52. Em *A ustedes les consta*, Monsiváis menciona esta tensão em termos de cosmopolitismo e nacionalismo. O primeiro como sinônimo de abertura e vida refinada, e o segundo como sinônimo de estabilidade e orgulho pátrio, p. 28.

⁶³ RESENDE, Beatriz. *Op. cit.*, p. 37.

no passado o Rio de Janeiro tenha dado às costas ao Brasil agrário e escravista, *escrever a cidade era escrever o país*.

Davi Arrigucci Jr. entende-a como fato moderno que *parece atado* à circunstância, mas ao mesmo tempo resiste a ela. A resistência é visível no valor literário que absolve sua condição efêmera. O gênero -diz Arrigucci no ensaio "Fragmentos sobre a crônica" admite espessura, complexidade, penetração psicológica ou social, força poética e humor. É uma **forma de conhecimento** da realidade e da *história menor*, que revela "um teor de verdade íntima, humana e histórica"⁶⁴ (grifo meu).

Veja-se aqui que o *menorazgo* não é o gênero senão o *foco* do cronista. O menor não está na crônica senão na *história* a que se prende o autor. Por este caminho, o crítico assume a existência de um cronista (o contemporâneo) mais próximo dos fatos que da tradição histórica. Arrigucci percebe que a balança da *crônica escrita no Brasil* inclina-se para uma *tendência lírica* ("como se estivesse tomada pela subjetividade de um poeta do instantâneo"⁶⁵) e uma de *prosa de ficção* ("pela ênfase na objetivação do mundo recriado imaginariamente"⁶⁶).

Outra questão depreende-se, não obstante, desta discussão: a escrita faz visível o que conta. Se o objeto da narração é *o próprio*, a identidade passa a existir, a ser **tangível**. Enfim, os prosadores do mundano desempenham um papel político. Defendem a existência de modos de vida e protegem a memória coletiva: "Uma literatura se objetiva pelos seus irrefutáveis"-diz Monsiváis- "que vemos é que somos"⁶⁷.

⁶⁴ ARRIGUCCI Jr., Davi. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 53.

⁶⁵ ARRIGUCCI Jr., Davi. *Op. cit.*, p. 55.

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ MONSIVÁIS, Carlos. *Op. cit.*, p. 25.

Se somos o que vemos e o que aparece no papel, tem sentido pensar que o modo de contar é uma **eleição crítica** e não um acaso. Pode ser inclusive um **laboratório** (ou ensaio de algo mais), mas não uma **ingenuidade**. Acontece também que o papel político do cronista não se esgota no exercício como herói da memória. Como sustentam Deleuze e Guattari, quem busca a crônica quer que a *minoría* fale, aspira a decifrar a psicologia coletiva. Chame-se de povo, colônia, homossexual, negro, mulher-fazendo-mercado, camponês, empregado-pagando-contas, recluso, diferente, vagabundo ou outro-como-eu. Turba despossuída, afinal de contas. Mas estes grupos, cada vez maiores, podem ser pensados de outra perspectiva.

Em toda organização social existem núcleos privilegiados (elites) que impõem raciocínios esmagadores. Mais que apenas *minorias* no sentido de *pequenas associações*, o resto da sociedade passa a ser *marginalidade em massa*. Daí que refletir os seus costumes equivalha a retratar sua heterogeneidade, o que não está consagradamente legível, o que não interessa massificar, a contraparte. Essa marginalidade se tornou maioria silenciosa⁶⁸. Contar a desvantagem é uma maneira de resistir, de subverter. E esta é talvez uma das diferenças em relação à crônica histórica, que em lugar de se posicionar ao lado dos desfavorecidos, dos prejudicados, optou por consolidar o poder da coroa.

Que desejam os cronistas? Representar as minorias de vanguarda e proteger, compadecendo-as, as maiorias descomunais, assim desmerecendo e obscurecendo as paisagens urbanas e camponesas. Praças e mercados, vizinhanças e entornos, luzes e festas de rompe-e-rasga; o povo não tem nome, tem reações de rebeldia e ânimos devotos que, se acaso, aquietam-se ou sublevam-se aos arquétipos (...). Se os cálculos são corretos, captura-se ao leitor com o uso impresso da fala quotidiana. *Assim conversas. Continua lendo-me* (MONSIVÁIS: 1996, 25).

⁶⁸ DE CERTEAU, Michel. *Op. cit.*, p. 44.

De que se vale o *amanuense* para retratar outro-como-ele? De uma forma *indisciplinada* de contar, de tipos populares e personagens gerais, da reconstrução do que deixou de existir (objeto da memória), da encenação de uma cotidianidade, de um repertório de comportamentos, de fatos polêmicos ou escandalosos (gancho para manter leitores), do paulatino robustecimento de uma natureza em detrimento de práticas forasteiras (choque entre o nacional e o cosmopolita) e do tom coloquial (espelho da fala ordinária).

Curiosamente, um investigador brasileiro apontou este corpo textual como o *quarto modo clássico* da arte literária. No prólogo a uma compilação de trabalhos de Moacyr Scliar, Luis Augusto Fischer discute como a intenção de agrupar sob um novo rótulo os textos que se familiarizam com a crônica (cartas, memórias, aforismos, biografias e alguns ensaios) -e que desempenham papel sem repousar nas arquibancadas do cânon literário- é tarefa nobre mas incompleta. Para Fischer, esta modalidade pode ser apreciada como

gênero que traz consigo algo do **épico** porque conta histórias, algo do **lírico** porque aspira a expressão sublime da subjetividade e algo do **dramático** porque mergulha diretamente na vida, e é mais que a mera justaposição dessas marcas⁶⁹ (grifos meus).

Fischer busca estabelecer diálogo entre as divisões aristotélicas e a crônica contemporânea. Seu exercício é interessante, mas não mais do que o de Emil Staiger, quando propõe ler no lírico a *lembrança* (esfera emocional), no épico a *observação* (esfera intuitiva) e no dramático a *expectativa* (esfera lógica)⁷⁰. Passado, presente e futuro delineados no tema dos gêneros, no problema do tempo e, por fim, na existência humana.

⁶⁹ FISCHER, Luis Augusto, in: SCLIAR, Moacyr. *Melhores crônicas*. São Paulo: Global Editora, 2004, p. 15.

⁷⁰ STAIGER, Emil *apud* DE AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Op. cit.*, p. 226.

Assim, graças à composição ilusoriamente desprendida, à quebra em relação às formas totalizadoras (como o ensaio, o romance e a reportagem), à humanização que provoca, ao esplendor que encontra no minúsculo e à reprodução do cotidiano -características apontadas por Antonio Candido-, a crônica latino-americana luz um perfil sólido e digno do *Sancta Santorum* da literatura. Reconhecê-la como *amiga da verdade* é entender que se comunica com a *linguagem direta* do jornalismo, que empreende estampa da realidade⁷¹. Como entra a literatura nesse diálogo? Por meio da linguagem e da busca estética do autor. Não em vão Candido a expõe como "amiga da verdade e da poesia" Quer dizer: uma orla banhada por duas águas.

Assinalar, então, que o gênero não tem pretensões de perdurar denota um restrito exercício de projeção. Se a data de entrega, a velocidade e a transitoriedade a modelam, é certo também que as editoras brasileiras estão convertendo os cronistas (do século XIX e do século XX, por enquanto) em grandes privilegiados *que se publicam* e que aos poucos vão se organizando. Infelizmente, a imprensa escrita não marcha na mesma direção⁷².

Estará Luis Augusto Fischer enganado ao convir que o gênero tem possibilidades de preparar a língua para as capacidades superiores da cultura? Acaso a manifestação dos raciocínios, de "enormes tristezas e subidas alegrias"⁷³, a expressão dos sentimentos, não tem a ver com a presumida grandeza? Por onde se olhe, o molde da crônica é *dialógico*: fala ao nosso ouvido e de nosos pares, estabelece cumplicidade com o leitor e toca, em

⁷¹ Alcir Pécora recomenda pensar a *realidade* como parâmetro, como *ilusão compartilhada*, e não como axioma: "Não tem cabimento supor a *realidade* como uma *exterioridade* segura que preserva *fatos e valores* (□). A realidade se encaixa, inalienável, nos enunciados persuasivos sobre os que um número de pessoas está de acordo" PÉCORA, Alcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p.13.

⁷² Basta recordar o exemplo do *Correio Brasiliense* que suspendeu a publicação da coluna diária *Crônica da cidade* em 01/12/2005, até então referendada pela jornalista Conceição Freitas.

⁷³ FISCHER, Luis Augusto. *Op. cit.*, p. 14.

aparência, temas não-aproveitáveis. Por outro lado, como saber quando um tema é aproveitável?

Earle Herrera pensa que não há situação, fenômeno ou paixão que não possa ser refletida por meio deste gênero: «Desde os assuntos de interesse humano (□) até os de grande significação social, são temas não-desdenháveis para a crônica jornalística»⁷⁴. Para alentar a inquietação, resulta muito importante a apreciação que a venezuelana Milagros Socorro realiza na apresentação do livro *Sangre, dioses y mudanzas*.

Os temas da crônica parecem provir de uma borda de desinteresse na qual ficam relegados aqueles assuntos que não ocupam os espaços *sérios* das publicações jornalísticas (□). A atualidade passa a integrar o signo da notícia, mas há outros que importam (□) geralmente só aos grupos que vivem esses eventos na própria carne□ ou a um cronista que os percebe, quase os respira, desde sua sensibilidade particular. Da extensa e complexa trama da realidade, o cronista elege um fato, que quase sempre escapou à informação diária, ou assinala um lado inédito dessa informação já banalizada de tanto ser transitada do mesmo ponto de vista pelos jornais ou revistas; elege-o, observa-o, manuseia-o, escuta-o em toda sua polifonia até que finalmente o escreve⁷⁵.

A *crônica moderna* (mediada pela instituição da imprensa a partir do século XIX) começa a ser identificada com o nome de *folhetim* e seu conteúdo fica geralmente visível no rodapé da página de jornal. O termo agrupa informações diárias a modo de *bazar*, espaço de miscelâneas ou resumo de variedades. Com a redução do texto e a especialização de gêneros jornalísticos, o folhetim passou a enfocar menos temas. A diminuição de conteúdos permite o exercício de apenas um foco. Com isso, o estilo ganha em terreno, em ligeireza de tom -cada vez mais apartado da análise e da crítica- e

⁷⁴ HERRERA, Earle. *La magia de la crónica*. Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1986, p. 109.

⁷⁵ SOCORRO, Milagros. *Op. cit.* (documento *on line*).

em temas ilusoriamente insubstanciais que terminam comovendo o leitor, umas vezes informando, outras comentando, às vezes divertindo.

No que se refere ao possível perfil nacional da crônica, vale a pena analisar a hipótese de Luis Augusto Fischer. No prólogo citado, o autor escreve que o Brasil parece se realizar em gêneros artísticos tidos como menores. Mais adiante, introduz nesse conjunto de manifestações à canção popular, à caricatura, ao futebol e ao carnaval.

Uma possível explicação: a combinação de grande energia da vida real, a natureza pródiga, muita imigração no curso do tempo e, por outro lado, um imenso abismo social, que deixa fora do acesso das artes elevadas a esmagante maioria -essa combinação talvez tenha gerado as condições para a destreza brasileira nos gêneros que exigem poucas letras formais mas muita criatividade. Será?⁷⁶

A conjectura admite reflexão. São inegáveis as ondas de imigração (libaneses, japoneses, árabes, italianos, alemães), o abismo social que separa a elite do resto do país, a energia do povo brasileiro e a extraordinária natureza. Cabe discutir se a arte "muito criativa" nascida no berço da *formalidade mínima* merece ser compreendida como menor. Ou se a sociedade que engrandece gêneros de curto fôlego é menor. Ou se o continente que se alimenta do miúdo é menor. Por enquanto, a fecundidade da cultura brasileira desmente categoricamente estas presunções.

Dizer que "no jornalismo brasileiro a crônica é um gênero plenamente definido"⁷⁷, como o faz José Marques de Melo, equivale a situar-se num pódio mais preciso. A repassada idéia de que a crônica se situa na fronteira da informação e da narração, entre realidade e ficção, é comum a muitos países porque na prática se mesclam os fatos com a forma de projetá-los. Isso

⁷⁶ FISCHER, Luis Augusto, *Op. cit.*, p. 13.

⁷⁷ MARQUES DE MELO, José. *Op. cit.*, p. 111.

contavam os professores de Jornalismo da Universidade Católica Andrés Bello, em 1997, quando chegou às minhas mãos o primeiro material que se detinha sobre o assunto e a fascinação por entender o que se subentendia ao entrecruzamento.

Por outro lado, descobri que um certo traço da antiga noção sobre o gênero (aquele vinculado ao cronológico e às formas retóricas⁷⁸) continua vigente a despeito das estimulantes idas-e-vindas conceituais. Ocorre que sem mudança não há movimento, sem movimento não há história e sem história não há narração. Assim, o que mudou não foi o apego temporal -pois as crônicas continuam refletindo o passo do tempo-, senão o ponto de vista (agora mais psicológico), o suporte de leitura (agora com abundância de livros) e os mecanismos (o estilo), sempre com vistas a imortalizar uma variação.

No compêndio *La crónica en Colombia. Medio siglo de oro*, a professora Maryluz Vallejo diferencia a *crônica informativa* da *crônica estilística*. Com a primeira assinala os textos restritos à atualidade. Com a segunda, os textos que compõem a antologia por ela organizada: atos de diária ou freqüente inspiração que refletem a personalidade do escritor e a sua peculiar maneira de ver e exprimir o mundo⁷⁹. Com rótulos galantes, retoma mais na frente as segundas: propostas temáticas e estilísticas; textos de fino acabamento que com o passo do tempo conservam o seu frescor; prosa ligeira, profunda e expressiva capaz de captar o efêmero, o que perdura; mirada festiva com intenção poética; textos que denotam uma atitude filosofante; artigo circunscrito

⁷⁸ Além de confeccionar um magistral ensaio sobre o gênero em seu país, a professora colombiana Maryluz Vallejo explica que «a denominação de crônica se origina do vocábulo latino *chronicus*, que significa aquele que segue a ordem do tempo», in: *La crónica en Colombia. Medio siglo de oro*. Biblioteca Familia Presidencia de la República. Bogotá, 1997, p. XI.

⁷⁹ VALLEJO, Maryluz. *Op. cit.*, p. XIV.

a uma extensão (quando se destina a um espaço calculado) ou de extensão caprichosa (quando não há limite de caracteres):

Um cronista contemporâneo como Daniel Samper, discípulo de *Klim* (Lucas Caballero Calderón), adverte que uma boa ou má crônica distingue-se pela reportagem. Para ele, a decisão fundamental está em selecionar os materiais "fêmea" e os materiais "macho". Os primeiros deixam-se acariciar e vestir, permitem um aporte estético; os segundos não toleram licenças criativas, exigem um tratamento sucinto e objetivo (VALLEJO: 1997, XXI).

Se algo orgulha a professora antioqueña no ensaio é a *plasticidade* do gênero. Graças a isso, encontra exemplos, pelo menos, para treze variações que contradizem o rígido comentário de opinião do século anterior (XIX) e o estilo grandiloquente que precedeu à crônica moderna. Assim, encontramos a crônica-glosa; a crônica-relato; a crônica-perfil; a crônica-drama; a crônica-folhetim; a crônica-paródia; a crônica-crítica; a especializada; a autobiográfica; a crônica-comprimida; a crônica-em-verso; a crônica-epístola; a crônica-dicionário⁸⁰. No temático, o ensaio de Maryluz Vallejo aponta duas vertentes: a esfera cotidiana e íntima (temas minúsculos) e a esfera pública e social, habitualmente circunstancial (temas maiúsculos).

Em capítulo dedicado ao gênero, o crítico brasileiro Massaud Moisés assinala duas tipologias: a crônica-poema (quando se acentua o aspecto contemplativo) e a crônica-conto (quando se acentua o aspecto narrativo). Para o autor -dado curioso- a crônica de corte ensaístico é uma impossibilidade, uma contradição. Se bem que a forma e a frequência da publicação podem ser de crônica, o caráter doutrinário pertence ao ensaio: "Há quem considere o debate de idéias como um possível terceiro tipo, mas, em rigor, trata-se de

⁸⁰ VALLEJO, Maryluz. *Op. cit.*, pp. XVIII-XIX.

prosa doutrinária na forma do artigo de periódico, não de uma crônica⁸¹. A estes textos não-identificáveis, Massaud Moisés chama sarcasticamente *pseudo-crônicas*. Com isso, refere-se a escritos pobres em metáforas, de soluções unívocas e diretas, que traduzem combates ideológicos em lugar de colocações subjetivas e onde a sensação e a emoção não prevalecem.

Por fim, é incontestável a relação entre crônica e tempo descrito. Seja o tempo do escritor, o tempo vivido, o tempo onírico, o tempo do relógio ou o tempo pensado. Ou aquela dupla acepção de "ordem dos fatos" e "espírito do vivido". Forçados a situar neste momento uma virtude da crônica, poder-se-ia dizer que o texto caminha ao ritmo do *cidadão-a-pé* e, por isso, consegue a comunicação direta que tantos celebram. Se já fascina o encontro de duas pessoas com o mesmo ritmo intelectual, tem de fascinar que um meio público marche a par de certo sentir coletivo. Seguindo à professora de física Bodil Jönsson: "A interação entre os ritmos individuais pode ter uma importância capital para as relações humanas"⁸². Não há de ser diferente com o jornalismo.

Foi com o sentido de relato histórico que a crônica "contaminou" a reportagem moderna. Assim começaram a ser chamadas as notícias (provavelmente pela referência histórica) antes de obter denominação própria. Concordamos com Marques de Melo em que a crônica moderna agrupa algo do gênero latino (França, Espanha e Itália) e o gênero norte-americano, que desenvolve formalmente a *história de interesse humano*.

Na Inglaterra existem dois gêneros que se aproximam da crônica. Na acepção que Martínez Albertos chama de "latina" a crônica tem seu equivalente na forma de expressão que os ingleses rotulam de *action stories*. No sentido luso-brasileiro -relato poético do real- corresponde ao gênero que Afrânio Coutinho registrou

⁸¹ MOISÉS, Massaud. *A criação literária*, Prosa II, 19. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1967, pp. 108-109.

⁸² JÖNSSON, Bodil. *Dez considerações sobre o tempo*. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

como *personal essay* ou *familiar essay*. Na Alemanha há um gênero próximo de nossa crônica: a glosa, identificada com o *suelto* hispano-americano. Nos Estados Unidos, Gargurevich vê a longevidade da crônica no *feature* (especificamente na *human story* ou na *color story*)⁸³.

Doutorado em Sociologia, o jornalista brasileiro Wellington Pereira reúne algumas reflexões interessantes no livro *Crônica: a arte do útil e do fútil*. Pela relação analítica que Machado de Assis mantém com a imprensa em meados do século XIX, pelo talento que demonstra para tecer os fios invisíveis da sociedade (uma sociedade que parece querer se ocultar), por fazer evidentes as tensões histórico-sociais, pelo sentido crítico ante a construção das informações, por fazer uso de um espírito lúdico, por ter desmitificado a burguesia nacional e por haver anulado alguns vícios do jornalismo do século XIX (como a manipulação por meio da retórica ou o emprego de falsos recursos poéticos), Afrânio Coutinho, José Marques de Melo, Cristiane Costa, Eduardo Portella e Wellington Pereira coincidem ao colocar o *texto machadiano* como um dos que confere personalidade ao gênero no Brasil e ao autor (Machado) como uma "espécie de mito fundador da literatura brasileira"⁸⁴. Não se pode esquecer, não obstante, que com a coluna "Ao correr da pena" - publicada no *Correio Mercantil* - José de Alencar consagra-se como um dos primeiros cronistas nacionais da segunda metade do século XIX. Depois dele e antecedendo a Machado de Assis, ainda que com menor repercussão, viriam Joaquim José da França Jr. e Joaquim Manuel de Macedo⁸⁵.

Apesar de que alguns investigadores coincidam neste ponto, não se pode ocultar a transcendência de figuras nacionais do porte de Olavo Bilac e Lima Barreto, João do Rio com sua crônica-reportagem, Mario de Andrade e

⁸³ MARQUES DE MELO, José. *Op. cit.*, p. 113.

⁸⁴ COSTA, Cristiane. *Op. cit.*, p. 28.

⁸⁵ SABINO, Mário. "Crônica em crise", in: revista *IstoÉ Senbor*, n. 1.117, 20/02/1991, pp. 56-58.

Manuel Bandeira, Oswald de Andrade e Rachel de Queiroz. Nem o rastro recente de personalidades como Rubem Braga e Nelson Rodrigues, Carlos Drummond de Andrade e Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino e Hélio Pellegrino, Otto Lara Resende e Carlos Heitor Cony, Luis Fernando Veríssimo, Stanislaw Ponte Preta (pseudônimo utilizado por Sérgio Porto), José Carlos Oliveira, Mario Prata, Lourenço Diaféria, Elsei Lessa, Ivan Lessa, Ivan Ângelo, Zuenir Ventura, João Antonio, Clarice Lispector, Vinicius de Moraes, Antônio Maria, Ferreira Gullar, Caio Fernando Abreu, Moacyr Scliar, Fabricio Carpinejar e inclusive Danuza Leão. Fora deste quadro-mínimo ficam, decerto, vários expoentes do gênero.

Outorgar importância ao miúdo e ao pensamento dos socialmente menos favorecidos (escravos, mulheres e crianças) representou uma ruptura. Por isso, é no *sentido machadiano* que o gênero representa um hiato, uma diferenciação em respeito ao jornalismo anterior e uma aproximação mais fiel à realidade. Depois de ter sido considerado gênero menor, chama a atenção que alguns autores imprimam-lhe estatuto de propriedade.

Nos compêndios de Teoria Literária, geralmente, confunde-se a prática textual do cronista com a do romancista, o contista e o poeta, sempre colocando a crônica numa medida cuja extensão será um determinado gênero literário. Não se levam em conta as contradições que ela instaura no espaço jornalístico, senão apenas o grau de *literariedade* predominante em alguns textos⁸⁶.

Quando Wellington Pereira acrescenta que a "crônica não serve como método para aprofundar a notícia", relega a *color story*. Embora seja correto dizer que seus procedimentos técnicos são peculiares -pois demanda observação diferenciada- isso não indica que informação e opinião não possam

⁸⁶ PEREIRA, Wellington. *Crônica, a arte do útil e do fútil: ensaio sobre a crônica no jornalismo de imprensa*. Salvador de Bahía, Calandra, Colección Biblioteca J, 2004.

se complementar. O conteúdo da crônica pode ser (ou não) um fato de interesse público. Pode precisar (ou não) de uma investigação pormenorizada. É usualmente breve mas pode ser ampla e apresentada em capítulos (retomando a acepção folhetinesca que iniciou o romance). Não obstante, não é -nem está fadada a ser- a exposição **exaustiva** e documentada de um fato. A única condição que deve se fazer patente nela é o *registro do circunstancial* por meio da *observação direta*, para que *inclusive os fatos fugazes* recebam um corpo⁸⁷. Assim, como para alguns o cronista é apenas um repórter e para outros um intelectual, para Wellington Pereira o seu exercício aproxima-se ao do *artista*.

(□) a crônica escapa da necessidade preponderante de doutrinar ao leitor para se constituir em um espaço de exercício estético, abrigando várias nuances estéticas. Isso torna ao cronista uma espécie de "artista" no espaço jornalístico, porque, em lugar de emprestar seu talento à capacidade de informar, busca construir outro universo de significados para interpretar os fatos sociais⁸⁸.

1.4. Então: gênero literário? formação discursiva? ou tudo junto?

No valioso exercício histórico-crítico que encerra *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido parte de diferença aparentemente singela: existe *literatura* e existem *manifestações literárias*. Ou *literatura* e *não-literatura*, como diz Tzvetan Todorov⁸⁹. Apesar de que alguns estudiosos vejam a crônica mais relacionada com o segundo grupo -sem enlaçá-la a uma *tradição* ou a um *sistema*-, insistimos na sua natureza **literária** -em sentido amplo que abarca em terra brasileira os trabalhos de padre Antônio Vieira ou do poeta Gregório de Matos-, **jornalística** -em sentido contemporâneo ligado à aparição da

⁸⁷ SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, p. 6.

⁸⁸ PEREIRA, Wellington. *Op. cit.*, p. 43.

⁸⁹ TODOROV, Tzvetan. *Op. cit.*, p. 22.

imprensa- e **histórica** -pois o texto de hoje sempre será documento do amanhã.

Mais que de uma *estética do visível*, a crônica vale-se de uma *estética do narrável*. O nível de detalhe de que se valem alguns modos discursivos responde ao *desejo irresistível de ver*, à *curiosidade desbocada* e à *necessidade informativa* que reclamam os indivíduos de uma comunidade. Coloquialmente, os gêneros textuais podem se pensar como repertório de figuras que promovem a análise do obrar cotidiano. Essa análise não trata de enfiar a realidade num traje apertado, nem pretende excluir as possibilidades de ficção e artesanato da linguagem. Com o ânimo de ponderar acerca da essência literária da crônica, vejamos o que alguns autores têm pensado sobre o problema dos gêneros.

Entender a importância e as conseqüências dos enunciados levou ao crítico russo Mikhail Bakhtin às profundidades do discurso. Consciente de que são formas heterogêneas, no oral e no escrito, Bakhtin incluiu as manifestações literárias no recorte maior dos gêneros do discurso. Em sua idéia de *gênero* entram, por igual, as réplicas breves do diálogo cotidiano, o **relato do dia-a-dia**, a carta e os documentos oficiais e as manifestações científicas junto com todos os gêneros literários, [do provérbio ao romance de muitos volumes]⁹⁰.

A natureza verbal comum é, então, a ponte que conecta o gênero literário com o discursivo. Apoiando-nos no pensamento de Bakhtin, a crônica pode ser considerada *literária* na medida em que propicia o reflexo da individualidade do falante⁹¹. Não obstante, quando se pensa que a crônica não

⁹⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, p. 262.

⁹¹ BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 265.

é a proprietária do monopólio da expressão individual surge outro problema. Para completar o argumento, haveria de se pensar como intervém a ficção.

O texto literário -diz Tzvetan Todorov- é referencial, mas também expressivo, nutre-se de enunciados e de atos de fala. Seu caráter ficcional nada tem a ver com a condição de verdadeiro ou falso, e sim com o âmbito da lógica. Em *Os gêneros do discurso*, Todorov reconhece que a presença de uma linguagem não instrumental, de valor intrínseco, conotativo e rico em associações é essencial à literatura. Para ele, os gêneros do discurso estão relacionados, ao mesmo tempo, com a matéria lingüística e a ideologia da sociedade numa determinada circunstância histórica. Por isso, à pergunta sobre a origem dos gêneros Todorov dá uma resposta em aparência simples, *“provêm de outros gêneros”*. *“Um novo gênero é sempre a transformação de um ou vários antigos: por inversão, por movimentação ou por combinação”*⁹².

Por se tratar de sistematizações dos atos da fala e as suas propriedades discursivas, os gêneros prenunciam a sociedade à que pertencem. Mas nem todos os atos da fala são gêneros e para responder tal questão, Todorov sugere três cenários: ou o gênero *codifica propriedades discursivas* como faria qualquer outro ato da fala, ou *coincide com um ato da fala* que tem existência *não-literária*, ou *deriva de um ato da fala* mediante certo número de transformações ou amplificações⁹³. Agora, sim, a essência do gênero reside no discurso humano, como um ato da fala transforma-se numa *entidade autônoma*. O ato da fala e o gênero estão acasalados, e sua relação -insiste Todorov- acrescenta-se com movimentos de caráter retórico como a *narrativização* (ou criação de uma situação), a *expansão temática* e a

⁹² TODOROV, Tzvetan. *Op. cit.*, p. 46.

⁹³ TODOROV, Tzvetan. *Op. cit.*, p. 52.

representação verbal. Cada variação contribui à transformação do ato da fala em um modelo discursivo, com níveis cambiantes de complexidade⁹⁴.

Embora sua preocupação não esteja exatamente nos gêneros, outro pensador discute algumas idéias que podem resultar de utilidade. Uma entre várias é que a arte literária impõe consciência da linguagem. Em um dos seus mais conhecidos livros, o filósofo britânico Terry Eagleton explica que o caráter literário de um escrito provém das relações entre os discursos e de uma condição que ele menciona como *literariedade*, esta última encontrada tanto no discurso literário quanto em outros alheios a ele⁹⁵. O que nos concerne no tocante à crônica tem a ver com a *condição de literariedade*.

Um segmento de texto pode começar sua existência como história ou filosofia, e depois passar a ser classificado como literatura; ou pode começar como literatura e passar a ser valorizado por seu significado arqueológico. Alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e em outros tal condição lhes é imposta (EAGLETON: 2003, 12).

Fora das variações históricas, no terreno literário não há tantas certezas como se pensa. Ornamento e retórica elaborada não são literatura. Curiosamente, sempre se dependerá de critérios concretos, com objetivos muito definidos e indivíduos com preparação determinada para nos recordar o que, sim, é literatura. Eagleton explica que cada sociedade *reescreve* e *relê* suas obras literárias. Só que a leitura e a valoração terminam sendo práticas tão caprichosas como o próprio ato da concepção.

Não é a rigorosa regulamentação de um texto o que dá sentido ao gênero. Estas formas representam domínio da experiência humana e, por isso, são zonas de conversão textual das práticas discursivas que permitem a organização produtiva de um processo vivente de intercâmbio; adquirem

⁹⁴ TODOROV, Tzvetan. *Op. cit.*, pp. 56-57.

⁹⁵ EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, pp. 5-7.

estatuto de acordo com manifestação histórica concreta; acabam como propriedade do discurso uma vez que “padecem o assédio da obra” e têm validade e permanência no ordem artística⁹⁶.

Faz cinco décadas, o crítico brasileiro Alceu Amoroso Lima aventurou-se com tese arriscada. Como ele, alguns repórteres versados em sua arte opinavam que o jornalismo pode ser um gênero literário. Em 1960, este crítico aproximava o jornal da revista e a revista do livro. Com isso, permutou a noção de campo pela de gênero. É certo que alguns produtos jornalísticos podem ser tomados como construções estéticas com disposições interiores bem determinadas. Não em vão, dois dos escritores que conformam o *corpus* de nossa análise viviam desta profissão e os três escreviam constantemente para a imprensa e algumas revistas.

Desde que no seu **meio** de expressão (a palavra) exista uma ênfase, todo texto é suscetível de converter-se em literatura⁹⁷. Esse é o argumento de Amoroso Lima, para quem as manifestações (escritas ou faladas) carentes de profundidade ou “poder de penetração” são frágeis e, em conseqüência, não estão destinadas a perdurar.

Com o objetivo de comprovar sua visão, este autor abrevia os gêneros da seguinte forma. A literatura é o grande tronco do qual se desprendem dois ramos: as formas em verso e as formas em prosa, ambas como expressões do *sentido comum*. As primeiras se fazem ver por meio das formas lírica, épica e dramática. As segundas, na ficção (romance, conto e teatro), a apreciação de

⁹⁶ Estas são algumas das conclusões a que chega Pampa O. Arán de Meireles, da Universidade Nacional de Córdoba (Argentina), no artigo “Perspectivas para el estudio de los géneros literarios en el fin de siglo”. In: *Revista Cyber Humanitatis*, revista da Faculdade de Filosofía e Humanidades, n. 14, 2000. Universidade do Chile. [Http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/14/tx3pampa.html](http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/14/tx3pampa.html).

⁹⁷ AMOROSO LIMA, Alceu. *O jornalismo como gênero literário*. Coleção de Ensaaios, n. 8. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1960, p. 22.

obras, pessoas e acontecimentos (ou crítica, biográfica e jornalística) e a comunicação (conversação, oratória e epistolografia)⁹⁸.

Armando o quebra-cabeças sugerido, o jornalismo buscaria *apreciar os acontecimentos em forma de prosa*. Embora a hierarquização parta da vontade de enaltecer o linguajar que se imprime diariamente no papel do jornal, não concordamos com Amoroso Lima em pensar que o jornalismo busca *apreciar acontecimentos*. Assumi-lo seria legitimar a objetividade caduca que por muito tempo flutuou sobre a prática impressa, ou admitir que o repórter é um precário observador que faz anotações.

Conscientes de que só uma porção do conteúdo dos meios impressos é verdadeiro jornalismo, nossa posição tende mais ao exercício *reporteril* como a reinterpretção de uma realidade (em tempo presente), tendo em mente a responsabilidade coletiva que se leva nas costas e sem que isso signifique que os textos sejam apenas informativos. Restringir o discurso literário a um suporte seria um engano incompreensível.

1.5. Crônica e conto: fibras do tecido narrativo

Antes de empreender o difícil exercício de relacionar os gêneros, cabe repassar algumas idéias sobre a arte de narrar. Senão evidentes -pois disso se trata-, os elementos que transformam um texto em tecido narrativo são palpáveis. Dito de outra forma: por trás de todo texto narrativo há um artifício, uma construção. Para distingui-lo, é necessário deter-se no funcionamento da engrenagem literária. A manipulação do tempo, a presença de um narrador, as pequenas histórias (anedotas) dentro da história, as tensões, os detalhes, as

⁹⁸ AMOROSO LIMA, Alceu. *Op. cit.*, p. 27.

personagens, os diálogos e o ambiente recriado, conferem profundidade aos relatos.

Juan José Hoyos -professor da centenária Universidade da Antioquia- examina cada feição e resgata o movimento das agulhas do relógio diante de nossos olhos, a profunda sensação de verossimilhança associada ao tratamento do tempo, e a alternância entre o ato de contar e dialogar -que nunca se produz na realidade com a ordem que mostram os filmes⁹⁹. Menciona, também, a intriga a que nos atrelamos embora a linguagem se dificulte com as páginas; a **construção** de cenas e seqüências deixando claro que a ordem foi submetida a um processo de seleção e organização (o mundo não tem começo nem fim, nem música, nem *flashback*); as descrições minuciosas que necessitam de uma ação para avançar; a importância da personalidade detrás dos nomes que participam na história; o uso do diálogo não como citação senão como recurso dramático e o contexto pleno de antecedentes, estados de ânimo, expressões e conseqüências.

Com esse dispositivo em marcha, os textos narrativos obtêm tridimensionalidade. Nada desfila diante do escritor ou leitor apenas como título. Sabemos que a crônica *narrativiza* o que conta e que alguns escritos jornalísticos tendem à prosa enquanto outros tendem ao estilo informativo.

No jornalismo só um dado falso desvirtua sem remédio aos outros dados verídicos. Na ficção (□), só um dado real bem usado pode tornar verídicas as criaturas mais fantásticas. A norma tem injustiças de ambos os lados: em jornalismo tem de se apegar à verdade, ainda que ninguém a creia, e pelo contrário na literatura pode-se inventar tudo, sempre que o autor seja capaz de fazê-lo crer como se fosse certo (GARCÍA MÁRQUEZ: 1996, p. 122)¹⁰⁰.

⁹⁹ HOYOS, Juan José. *Escribiendo historias. El arte y el oficio de narrar en el periodismo*. Colección Periodismo, editorial de la Universidad de Antioquia, Medellín, 2003.

¹⁰⁰ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Notas de prensa. 1980-1984*. Norma, Bogotá, 1996.

Outros sinais demarcam os discursos informativo e literário. O primeiro só obtém a verdadeira comunicação quando se baseia em fatos, informa logicamente, fala a partir de um sujeito empírico e valora seus conteúdos com critérios de utilidade e responsabilidade pública. No discurso literário, não há lugar para o *dever ser*, a seleção do "narrável" dependerá de sua transcendência universal e não de verdades ou demonstrações. Por isso, se diz que a literatura inventa seus próprios mundos: embora o relato parta da realidade coletiva, embora o "lido" possa ter sucedido a alguém, o grande receptor da obra não é um leitor específico e sim a humanidade, eterna e atemporal. Como explicar, então, termos como *autenticidade literária*? Pode isso existir? Ainda que a ficção remeta à antiga mímese estudada por Erich Auerbach, nem toda mentira é ficção, nem toda ficção tem mérito literário¹⁰¹ e nem toda verdade é rigorosamente lógica. Daí que uma das matérias-primas do trabalho literário seja a verdade metafórica (ou realidade ficcional).

O tempo e sua manipulação -a partir do que foi dito pelo professor colombiano- é possivelmente um dos elementos diferenciadores entre crônica e conto. Em outro plano, o *tempo narrado* passa a ser uma entidade psicológica que expande ou se condensa de acordo com a intenção do escritor. Não é uma ilusão que as horas *pareçam passar mais devagar* quando as circunstâncias são adversas, ou que *pareçam passar mais rápido* ante um momento de encantamento.

Passível de alterações, o tempo da crônica é mais estável e isso se deve a um intuito quase pedagógico: entabular comunicação com o leitor. Se a complexidade das construções compromete o entendimento, a essência da

¹⁰¹ HOYOS, Juan José. *Op. cit.*, pp. 77-78.

crônica faz-se suspeita. O do conto é um tempo condensado e experimental, que admite obstáculos. Embora o leitor se desorienta no caminho, o conto se mantém. Se a audiência da crônica extravia-se na tentativa da leitura, o trabalho terá sido em vão.

Em todas as narrações podemos identificar momentos em que o tempo parece se condensar, se manifestar ao leitor de uma maneira tremendamente vigorosa, monopolizar inteiramente a sua atenção, e períodos em que (□) a intensidade decai e minguia a vitalidade dos episódios; estes (□) se distanciam de nossa atenção, são incapazes de concentrá-la, por seu caráter rotineiro, previsível, pois nos transmitem informações ou comentários de mero recheio, que servem só para relacionar personagens ou sucessos que de outro modo ficariam desconectados. Podemos chamar *cráteres* (*tempos vivos*, de máxima concentração de vivências) a aqueles episódios e *tempos mortos* ou transitivos aos outros. Essa combinação de *cráteres* determina [o] sistema cronológico próprio que têm as histórias escritas (VARGAS LLOSA: 1997, 85-86)¹⁰².

Persuasão e emoção caminham, então, de mãos dadas com o problema do acontecer narrativo. Há momentos vigorosos ou vivos, e momentos de minguia, minutos intensos e desgastados, tempos *cronológicos* e *psicológicos*, transcorrer real e preparado.

À cotidianidade da crônica se contrapõem os pensamentos prorrogados, o discorrer existencial e a consciência demorada que no conto cobram vida. Se bem ambas as relações são curtas, a condensação responde a razões diferentes. O conto nutre-se de um exercício *paciente* de escrita: um autor pode passar meses num relato sem maior conseqüência. A pressa, pelo contrário, é o lema da crônica: seu espaço na página impressa tem sido medido, planejado, calculado e estranhamente o autor chega a ter mais de meio dia para buscar um tema, escrevê-lo e passar a outra crônica¹⁰³. O conto prepara seu momento culminante, deixa o melhor para o final. Nem o leitor deve saber aonde estão

¹⁰² VARGAS LLOSA, Mario. *Cartas a un joven novelista*. Planeta, Bogotá, 1997.

¹⁰³ As idéias sobre o conto tem sido tomadas do livro *Del cuento y sus alrededores. Aproximación de una teoría del cuento*, de Carlos Pacheco e Luis Barrera Linares (compiladores). Monte Ávila Editores, Caracas, 1997.

levando-o, nem a conclusão deve ser pressentida. A crônica, pelo contrário, é uma conversa pública e notória, onde a surpresa se agradece mas não é imperativa.

O conto é uma simulação, um disfarce com aparência de verdade. A crônica se atem à realidade ainda que para recriá-la deva invocar recursos ficcionais. A intensidade também é uma variável diferencial. Enquanto a crônica clama pelo registro de um fato do dia-a-dia (quase para colocá-lo entre os amigos do boteco ou no corredor da vizinhança), o conto é um exercício de alto impacto, uma situação limite que requer atenção concentrada. O diário lê-se entre uma atividade e outra: indo da casa ao trabalho, ainda durante o café da manhã. O livro chama à poltrona, à reflexão e à vontade de superar qualquer obstáculo discursivo.

Sabemos que qualquer exercício diferenciador pode parecer teórico em abundância. Não obstante, salvaguardar e compreender os gêneros (especialmente se o objetivo futuro é estudar e ampliar o cânon literário) implica colocar o acento mais sobre as peculiaridades que sobre as generalidades. Vejamos agora o que aconteceu nos anos 70 brasileiros, como o discurso jornalístico e o literário se tocaram e como o conto-crônica se configura como uma manifestação importante do período [1].

2.

**☐Ame o *vazio*, deixe o *vazio*☐:
mapa intelectual de um decênio**

2.1. Cultura e contenção: uma dupla nem tão sertaneja

A formalização não é contra a intuição, mas sim um meio de testá-la ou mesmo alimentá-la.
Luiz Costa Lima - *Dispersa demanda*, 1981.

A natureza bruta e o movimento que a eterniza. O tema e sua ficção. O enunciado e a sua enunciação. Como quer que se encarem estas categorias - recíprocas e não antagônicas-, aos olhos de Tzvetan Todorov elas são fundacionais de qualquer narrativa. Assim o entendeu esse filósofo francês de origem búlgara no artigo *As categorias da narrativa literária* e assim comprova-se ainda, silenciosamente, em cada nova obra que nos abre as portas. Não há palavra restrita à explicação sedentária do dicionário. Por sorte excede sua definição. Os gestos e, em decorrência os textos, são suscetíveis de pluralidade.

Toda fala é, sabe-se, ao mesmo tempo um enunciado e uma enunciação. Enquanto enunciado (□) permanece por tanto objetiva. Enquanto enunciação (□) guarda um aspecto subjetivo pois representa em cada caso um ato realizado pelo sujeito (TODOROV: 1966, 243).

Partindo do registrado pela crítica, esse capítulo nos ajudará a delinear a discursividade dos anos 70 brasileiros¹⁰⁴. Para isso, tentaremos abrir, primeiramente, a porta da história e, ao final, as dos discursos literário e jornalístico. As duas últimas, sendas que se confundem e que provocam surpreendentes inclinações. O campo literário vale-se de uma máscara que faculta o exercício da denúncia e que logo -sob a lente da análise histórica- se entenderia como extensão da tendência naturalista (também visível na passagem do século XIX ao XX e na década de 1930). O campo jornalístico - resumida conta- tem prática restrita por se tratar dos anos mais severos do regime de exceção.

¹⁰⁴ Referir-nos-emos com familiaridade aos □anos 70□ para falar do decênio 1970-1980.

Uma das pensadoras brasileiras que adentrou na análise da década com maior rigor foi Flora Süssekind¹⁰⁵. Escritos ao calor da hora, dois textos críticos denotam o afã da autora por compreender a dimensão dos acontecimentos, debater as conseqüências imediatas e dialogar com uma contemporaneidade que remarcava fissuras na história do país. Suas conjeturas balizam esse percurso, especificamente as registradas em *Tal Brasil, qual romance?* -editado em 1984, um ano agônico- e em *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos* -publicado por Jorge Zahar em 1985 como parte da coleção *Brasil: os anos de autoritarismo. Análise. Balance. Perspectivas*.

Outros dois investigadores que se debruçaram sobre o período -com a intenção meritória de revalorizá-lo- foram Heloisa Buarque de Holanda e Marcos Augusto Gonçalves. Eles debatem com ímpeto o lugar-comum do *vazio cultural* que desmoralizou a produção cultural do "Brasil do milagre" e distinguem na presença provocadora de vozes ativas, na vitalidade literária, na emergência de novos nomes e na consolidação da força crítica, algumas das suas virtudes¹⁰⁶. O lema do *vazio cultural* cunhou-se em 1971 e embora no seu momento tenha parecido acertado, passados os anos faz-se necessário ponderar se o mote é pertinente. Particularmente não o cremos.

Pode a década ser lida como um período produtivo com características próprias? Que conste em ata: a censura não conseguiu silenciar a intelectualidade brasileira. Talvez não houve experimentação em alta dose. Talvez o pânico cortou pela raiz a inspiradora máxima do ensaísta venezuelano

¹⁰⁵ Flora Süssekind é ensaísta, professora e investigadora do Setor de Filologia do Centro de Pesquisas da Fundação Casa de Rui Barbosa.

¹⁰⁶ BUARQUE DE HOLANDA, Heloisa; GONÇALVES, Marcos Augusto. "A ficção da realidade brasileira", in: *Anos 70, ainda sob a tempestade*. NOVAES, Adauto (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac, 2005, p. 96.

Ángel Rosenblat (‘jamaiz vida sem jogo nem jogo sem vida’). Mas nada impede agora uma releitura do que existiu.

Ao rastrear as reflexões de críticos, intelectuais e produtores de cultura, a professora Tânia Pellegrini abre um compasso significativo para a discussão. De um lado, coloca quem detectou na censura um efeito castrador. Do outro, quem relativizou as conseqüências ao ponto de resguardar-se na proibição para evadir a acusação da falta de criatividade. Por baixo do *vazio cultural* escreve havia um turbilhão de idéias, de questionamentos, de rebeldia. Ao lado disso, um crescimento do mercado editorial, a afirmação do conto como gênero narrativo e a florescência da poesia marginal¹⁰⁷. Certamente, as condições históricas desataram muitas contradições, não só na forma de assumir a censura senão na forma de digerir e manifestar a estupefação.

A apresentação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) ao Conselho de Seguridade Nacional¹⁰⁸ delimita historicamente os resultados da ditadura. No ensaio *A imprensa alternativa. Ontem e hoje*¹⁰⁹, o jornalista Márcio Bueno refere-se a três nítidas etapas. A história nacional e as frentes da resistência atravessam o que hoje se entende como o período do ‘milagre econômico’, de terror político, de militarização do aparelho administrativo do Estado e de restrições constitucionais (entre 1968 e 1973); a fase de distensão e abertura política (entre 1974 e 1979), e a conclusão do AI-5 com a conseqüente anistia que permitiu o retorno dos exilados, a reorganização dos partidos desautorizados, o retorno dos periódicos dos partidos e o levantamento da censura prévia (parte de 1979 e 1980).

¹⁰⁷ PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias*. São Paulo: Mercado de Letras/EdUFSCar, 1996, p. 14.

¹⁰⁸ Treze de dezembro de 1968.

¹⁰⁹ Em *20 anos de resistência. Alternativas da cultura no regime militar*.

A sociedade brasileira de então ramificava-se. A parcela da classe dirigente negociou com o regime¹¹⁰. Uma outra acoplou-se à produção ideológica originada no movimento estudantil de 1968 (setor que infelizmente restringia o diálogo a seus partidários, o que o converteu numa facção de influência reduzida, não muito articulada). A última e menos favorecida (constituída pela classe operária) era controlada por uma manipulação televisiva que justificava a repressão com uma perspectiva "modernizante" que, via de regra, disfarçava o desemprego crescente ao final da década¹¹¹. Ordem e progresso dita a bandeira. Autoridade e modernidade, o regime autoritário.

Foi-se a utopia [que se viveu nos anos 60]. **Desfaleceu** a fé na capacidade de criar o novo e a **dimensão do coletivo**. Em seu lugar, tem-se um país mais rico, de capitalismo selvagem e modernizador, a cultura recolhida a seus poucos bastiões e a televisão para todos, numa sociedade com o consumo fetichizado e com a desigualdade maximizada. Não era isso o que se queria: não se queria o país nem tão rico nem tão capitalista selvagem (GALVÃO: 1994, 187)¹¹².

O êxodo (voluntário e forçado) de alguns produtores culturais brasileiros dava-se para Paris, Chile e outras fronteiras vizinhas, entre 1968 e 1973. Com a considerável "melhora" do aparelho repressivo até 1970 se criaram os Centros de Operação de Defesa Interna (CODI) e os Departamentos de Operações e Informações (DOI). Os E-2, os M-2 e os A-2 (grupos de controle, de caráter secreto, no seio do Exército, da Marinha e da Aeronáutica) abriam

¹¹⁰ Entre outras incongruências, deve-se-lhe a esse *pacto de interesses* que ainda se duvide em abrir os expedientes dos verdugos. Publicada recentemente, uma entrevista a Flávia Piovesan — professora de Direito Constitucional da PUC-SP, Procuradora do Estado e integrante do Conselho de Defesa dos Direitos da Pessoa Humana — explicita a necessidade de responder à justiça pelas acusações de tortura e ações criminais tuteladas pelo Estado, realizadas durante o regime. No diálogo, Piovesan critica duramente a Anistia de 1979 por se tratar "de uma lei de esquecimentos que não nasceu de um pacto nacional senão da voz de um regime decadente". *Folha de São Paulo*, 28/01/2007, p. A-12.

¹¹¹ No ensaio *A política econômica do autoritarismo*, a professora Maria da Conceição Tavares exprime com detalhe o caos financeiro — sem precedentes — que afetou ao Estado brasileiro durante a década de 70: "A versão centralizadora do Estado deixou as duas marcas básicas da sociedade brasileira, que são o autoritarismo das elites e a heterogeneidade da sociedade". In: *Brasil: o trânsito da memória*. SOSNOWSKI, Saul; SCHWARTZ, Jorge (orgs.). EDUSP-University of Maryland, 1994, p. 21.

¹¹² GALVÃO, Walnice Nogueira. "As falas, os silêncios (literatura e imedações: 1964-1988)". In: *Brasil: o trânsito da memória*.

seus tentáculos, e a polícia militar e os corpos de bombeiros incorporavam-se ao "sistema". Desde porteiros de edifícios até empresários, todo indivíduo era um delator em potencial¹¹³. Entretanto, os televidentes consumiam em quantidade, valores e fórmulas claramente discutíveis como "pátria" e "progresso", "culto à obediência", "fidelidade ao trabalho" e "mercado = cultura". Em 1973, faz-se patente a quebra da economia. Em 1974, tolera-se uma eleição fraudulenta e em 1975 trunca-se "entre muitas" a vida de Vladimir Herzog.

As expressões culturais e intelectuais suportam os estertores dessa maquinaria. Durante a crise, não obstante, emergem as noções de marginalidade no cinema e as idéias da arte conceitual, na plástica. Na música, notam-se os esboços de uma cada vez mais sistemática *produção independente* e na cena as conseqüências funestas do AI-5 fazem-se palpáveis¹¹⁴. Cacilda Becker, figura cênica de grande peso "talvez uma das mais arrojadas do momento" falece em junho de 1969 e as montagens obstaculizadas ou "arbitrárias" começam a contar-se por dezenas. A repressão exerce-se de maneira seleta, restringindo apenas o que promove um pensamento alternativo.

[Em 1969] a qualidade dos espetáculos tende a nivelar-se por baixo: a maioria não passa, compreensivelmente, de uma prudente rotina. Mas o impulso de experimentação não se perde de todo; pelo contrário, as poucas realizações que se opõem à prudência reinante e escapam às malhas da censura revelam múltiplas formas de talento e mantêm vivo um sadio clima de polêmica (MICHALSKI: 1985, 39).

¹¹³ NAVARRO STOTZ, Eduardo. "As fases do moderno Leviatã". In: *20 anos de resistência. Alternativas da cultura no regime militar*. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1986, p. 23.

¹¹⁴ Assim o testemunha Yan Michalski em *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

Aos anos 70, concernem **tanto** os textos ofuscados pela referencialidade (individual e social), as manifestações de literatura-verdade, a prosa alegórica, os textos confessionais, as declarações político-biográficas, os discursos alegóricos e as memórias, **quanto** as vias menos "percorridas" do diálogo com a loucura, a poesia reflexiva e a violência sucinta, o fragmentário e os silêncios, o abatimento da ação narrativa, a mirada afetiva sobre uma geração, as montagens e a franqueza incisiva, a estética do espetáculo, a noção de romance-ensaio, a de conto-notícia, a de jornalismo-romanceado e a de humor gráfico-verbal¹¹⁵.

Adjetivos e rótulos de uma intelectualidade alternativa enunciam os anos pós-golpe: produção independente, *underground*, tropicalista (assim nomeada até 1967 e contracultural porque reaproveitava a cultura de massas contrariando a ideologia nacionalista e conservadora), *nanica* (termo referido à imprensa e cunhado pelo escritor e jornalista João Antônio), não-alinhados, emergentes, alternativos, insurretos e contraculturais.

Tempo herdeiro das reivindicações do movimento *hippie*, é nos 70 que manifestações **irreverentes** como a poesia mimeografada, a poesia marginal, a arte-postal, a poesia-*performance*, as atividades poético-literárias do grupo *Nuvem Cigana* (Rio de Janeiro, 1974), os *graffitis* de banheiro, a *contratevê*, os laboratórios de criatividade, as *chuvas literárias* e os bazares de Utilidades Poéticas (organizados pelo Grupo oPetasia), as *inserções em circuitos ideológicos* (de Cildo Meirelles), a produtora de cinema independente Bel-Air (de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane) e as ousadias do Movimento de Arte

¹¹⁵ SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*, UFMG, 2004, pp.18-19.

Pornô (como o *Topless Literário* de 1981, em Rio de Janeiro) recobram fôlego¹¹⁶.

O exercício intelectual dos anos 70 dependeu — até certo ponto — das práticas da censura simbólica e da censura concreta, materializada a segunda nos “funcionários” presos às redações dos jornais e no retiro de publicações específicas (exemplo de *Feliz Ano Velho* de Rubem Fonseca e *Em câmara lenta* de Renato Tapajós).

Embora pareça que as restrições se converteram em incentivo, ou que passaram de coerção a estímulo, é prudente retomar alguns dos questionamentos formulados *a posteriori*. Houve opções estéticas **diferentes** às escolhidas durante os *anos de chumbo*? Ou só a *literatura do eu* podia funcionar como refúgio dos narradores? Por que alguns textos se limitaram a “descrever” uma situação, a fixar posição ou a reforçar o **retrato** nacionalista (que por fim era o objetivo do regime), em lugar de incorporar as tensões à própria linguagem, ou canalizar o dito na cólera e na indignação? Por que se autocensurou o lirismo e a experimentação formal? Por que se supervalorizou o jornalístico e com isso o trágico?

A escritora brasileira Ana Maria Machado chega a duas curiosas conclusões. Por um lado, era como se a valorização estética representasse uma banalidade, como se fosse uma preocupação sem sentido. Por outro, parece que *sentir* era estritamente um luxo. Emocionar-se, desejar, sofrer pesadelos, pareciam práticas incontáveis e até impudicas. Ana Maria Machado, de fato, reduz o cenário a uma categoria que ela nomeia, curiosamente, como

¹¹⁶ O livro *20 anos de resistência. Alternativas da cultura no regime militar*. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1986, reúne notável universo de referências sobre os movimentos que atuavam na contramão.

pornografia do sentimento. [Com a censura] reconta, [fechavam-se as comportas do emotivo, o delirante, o sutil, o simbólico, o onírico]¹¹⁷.

Uma anedota pessoal do escritor brasileiro Ivan Ângelo pode ilustrar melhor estas inquietações. Antes de 1964, o autor tinha um projeto para o romance *A festa*. Depois do golpe militar, o livro passou à gaveta e nela descansou dez anos. Outro país esperava o manuscrito em 1974, ano em que o livro volta à vida com mudanças substanciais. A raiz desta experiência, Ivan Ângelo define, no ensaio *Nós, que amávamos tanto a literatura*¹¹⁸, os posicionamentos pelos que optavam os artistas:

1. Existe opressão política e injustiça social, e isso é um bom tema para minha obra.
2. Existe opressão política e injustiça social, mas isso é assunto para política e não para arte.
3. Não existe opressão política e injustiça social.
4. Existe opressão política, mas é para acabar com a injustiça social.
5. Existe, mas preocupar-se com isso é coisa de careta, bicho, qualé? (ÂNGELO: 1994, 71).

O que de verdade parece demandar o questionamento, e não sem motivo, é a presença de um discrepante, um *outsider* que perturbe o *status quo*, que agite estereótipos, dogmas e categorias redutoras, e não de um observador treinado. No terceiro capítulo retomaremos alguns desses fios para pensar as crônicas que conformam o *corpus* dessa pesquisa, analisar o papel dos cronistas e observar (inspirados nas Conferências Reith de Edward Said e no pensamento de Beatriz Sarlo) se o [desempenho escrito] dos autores permite a leitura de uma atividade intelectual.

¹¹⁷ MACHADO, Ana Maria. [Da resistência à transição: a literatura na encruzilhada]. In: *Brasil: o trânsito da memória*, p. 83.

¹¹⁸ Ver o livro *Brasil: o trânsito da memória*.

2.2. Círculo (lógico, mas) vicioso: o texto nasce em *□mim□* e regressa a *□mim□*

No importa lo que las palabras expresan
sino lo que movilizan, lo que desatan.

María F. Palacios - *Sabor y saber de la lengua*, 1987.

De acordo com Flora Süssekind, duas polêmicas se travam no coração da década de 70. Uma tem a ver com o exercício crítico e outra com as *□patrulhas ideológicas□* Em *Tal Brasil, qual romance?*, a autora assinala que a ideologia naturalista manifesta-se ciclicamente em três momentos da história literária brasileira: no século XIX com os estudos do temperamento, na década de 1930 com os ciclos de romance-social-memorialista e na década de 70 com o romance-reportagem ou a miscelânea *fact-fiction*, em um panorama subjugado ao autoritarismo político e à circulação de informação controlada¹¹⁹. Não há casualidade nesta observação. Pelo contrário, na coincidência subjaz projeto de restauração e preservação de algo que não tarda em adquirir forma de *nacionalidade*, de *identidade*.

Colocar na ficção a unidade que o dia-a-dia não tinha condições de oferecer; sondar a tendência alegórica; diluir no suporte as divisões sociais, geográficas e intelectuais; manter a estabilidade da tradição; conter ou filtrar as influências estrangeiras à luz do próprio e fundir modos discursivos foram algumas das condições que acoplaram a corrente naturalista à literatura brasileira.

É esse traço conservador que permite a percepção do caráter ideológico de que se reveste a estética naturalista no Brasil. Nela se procura estabelecer, não só a continuidade na história literária, que se constituiria em amálgama progressivo de repetições naturalistas até uma reduplicação cada vez mais fiel, mais fotográfica da nacionalidade; como também uma homogeneidade entre ficção, objetividade, tradição literária e identidade nacional, nos diferentes momentos em que o naturalismo

¹¹⁹ SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984, p. 40.

domina o panorama intelectual do país (SÜSSEKIND: 1984, 65).

Ficção passa, então, a simbolizar documento, minúcia, *nação~nacional~nacionalidade*, povo, identidade, tradição e certeza. Ainda que seja de forma *ficcional*, a tendência naturalista consegue se *fixar*¹²⁰. Por isso, fala-se também de *prosa documental de tipo jornalístico*. A noção "objetiva" que sustenta esse paradigma estético [nos anos 70] provém do jornalismo. Entendamo-lo como "engano acordado" produto de uma conjuntura "cujo objetivo último era a compreensão de uma totalidade.

Davi Arrigucci Jr. declarou em 1979¹²¹ que a ficção da década continha intenso desejo de retornar à *literatura mimética*, de se aproximar ao realismo e de considerar a verossimilhança. A literatura circunstancial que no seu entender se manifesta parece provir da importância que o discurso da imprensa representa para a literatura. Nesse encontro, a história adquire papel crucial, dado que para refletir profundamente algo primeiro se deve lhe dar vida como discurso, e isso foi o que concretizaram os romances e os registros memorialistas: um **discurso de sua contemporaneidade**. Narrador ativo na época, Ignacio de Loyola Brandão completa a idéia ao ratificar que boa parte dos escritores vinha do mundo da comunicação. Entenda-se: periódicos, televisão, rádio e publicidade. As gerações precedentes trabalhavam em autarquias, ministérios, secretarias. Eram, pois, funcionários públicos.

Uma das prováveis explicações: os jornalistas mais conscientes, sensíveis, passaram a ter conflitos intensos, provocados pela presença da censura. Diariamente, conviviam-se com fatos, violentos ou não, que eram impedidos de ser repassados ao grande público. Sabia-

¹²⁰ Antonio Candido explica como na ficção naturalista brasileira era tradição do narrador empregar a *terceira pessoa* para se identificar com a personagem popular por meio do discurso indireto livre. Esta é uma das diferenças que encontramos com a ficção naturalista dos anos 70, que se faz patente na *primeira pessoa* com o objetivo de "apagar as distâncias sociais". *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 2003, p. 213.

¹²¹ No ensaio *Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente*, do livro *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

se, todavia, não se podia publicar. Alguns destes jornalistas, sufocados por este estrangulamento, perceberam uma brecha, já detectada pelos escritores em ação (DE LOYOLA BRANDÃO: 1994, 177)¹²².

De uma perspectiva conservadora, o estabelecimento de um padrão equivale ao reflexo de uma identidade e para falar de identidade □ *de fato* □ o texto naturalista deve □certificar□ suas □verdades□ são tomadas como princípios. Os embates produzem-se quando novas correntes do pensamento ou modelos de interpretação alternativos permeiam os conteúdos. Ao final, os desajustes sempre levam ao questionamento e revisão da História. Embora, em outro terreno, esta era justamente a revisão que propunha o sangue jovem da corrente tropicalista. Seu propósito era mostrar o moderno e o arcaico, o conservador e o *progresso* do Brasil daquela hora.

Numa entrevista concedida ao *Estado de São Paulo* em setembro de 1978, Cacá Diegues menciona as arqui famosas □patrulhas ideológicas□ Nessa mesma declaração, o cineasta suplanta a responsabilidade pela anódina produção cultural da censura pela inventividade decrépita dos artistas. □*Cacá parece sugerir que a falta de criatividade nas respostas à censura ainda é mais problemática do que a própria repressão*□ diz Sússekind¹²³. O testemunho, cáustico, □ajudou□ a separar a esquerda brasileira em □teóricos□ e □comprometidos□ e cercou a uma porção da intelectualidade literária que □de trás da camisa de força da censura □ conformou-se com o exercício descritivo, meramente apontador.

Ao desobedecer a regra imposta, alguns escritores escreveram o que o regime determinava que *não deveriam* escrever; mas passaram ao outro regime, o dos que determinava, o que os escritores *deveriam* escrever. Isso, naquela época, quando exacerbado e sistematizado, chamou-se patrulha ideológica. Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come. Mas escrever sob

¹²² LOYOLA BRANDÃO, Ignacio de. □Literatura e resistência□ In: *Brasil: o trânsito da memória*.

¹²³ Em *Literatura e vida literária*, 2004, p. 60.

indução em determinado momento histórico não é ponto de partida inteiramente mau, apesar de perigoso do ângulo literário (ÂNGELO: 1994, 70-71).

Ficção, *sure!* Crítica, *take care!* As duas grandes autopistas das letras nos anos 70 são o neo-naturalismo (graças ao qual a prática entra na tradição brasileira) e a auto-referencialidade, o retrato social e o documentalismo biográfico. A primeira permitia dizer (no livro) o que estava proibido no jornal. A segunda admitia no texto uma utopia de sujeito e de país. Por ambas as vias da referencialidade marchava a recusa ao exercício crítico, a obsessão pelo nacional e o posicionamento ideológico obrigado. O signo dessa tendência é o *traço visual*.

Entregar-se às leituras memorialísticas da época representava (para o leitor) certa "participação". Vale citar o caso, frontal, cheio de frases curtas e com tom abertamente jornalístico de *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira. À par do livro de Gabeira, notam-se, também, sinais de narrativa cinematográfica, parágrafos concisos, tons frios (burocráticos) ou descrições dolorosas confrontadas com lembranças plácidas. Quem estava contra o sistema "aberta ou silenciosamente" e lia, mantinha seguimento. Quem apoiou o golpe "aberta e silenciosamente" e lia, talvez remendava alguma culpa. O segundo só era possível nos casos de quem recobravam a consciência socio-histórica.

Não tão metódicas nos primeiros cinco anos da ditadura, as cenas de tortura começam a se tornar evidentes nos romances da década. Apesar de alguns excessos de retórica, a linguagem vai "encarnando" cenas de violência gratuita e generalizada, invasões domiciliares, interrogatórios, certo humor negro, *nonsense*, dores, ameaças, choques elétricos, irracionalidade, extermínios e descrições de celas. Delírios. Prisões. Pressões. Esperas. A

etiqueta de *literatura-verdade*¹²⁴ refere-se à assimilação dessa odisséia e à mescla intencional de gêneros como o ensaio, o diário e a ficção. Para alguns autores, foi difícil tratar literariamente o tema da agressão. Para alguns leitores, foi o ensaio de uma mirada autônoma, despojada de medos, mais "humana". O rótulo emana egos e vozes que narram.

A virtude desses anos "explica Antonio Candido"¹²⁵ foi o *desdobramento* dos gêneros tradicionais do romance e o conto em manifestações distintas como o romance-reportagem, o poema-conto, o conto-notícia, o conto-fotomontagem, o romance-biografia, o conto-crônica, as lembranças-documentais e os recortes-teatrais. No fundo, em lugar de mesclarem-se os gêneros, fusionam-se os campos, as técnicas e as linguagens.

As memórias políticas (...); a reconstituição do tempo perdido (...); os relatos autobiográficos (...); os romances centrados nas aventuras do ego picaresco (...): tendendo ora para a ficção, ora para o documento, há uma trajetória comum a estes textos não sentido da recuperação da intimidade com o leitor e do perfil do narrador (SÜSSEKIND: 2004, 93).

É curioso que Norman Sims "professor da Universidade de Massachussets" identifique a indagação da **voz** (narrativa) como uma das forças essenciais dessa destreza que mistura os fatos com sua condição de literariedade¹²⁶. É como se tanto as *expressões memorialísticas* como o *jornalismo literário* clamassem pela presença do autor. Como se essa presença representasse "a autoridade", a palavra legítima, a consciência orientadora.

¹²⁴ Tânia Pellegrini entende-a como *realismo-alegórico* e Antonio Candido como *realismo feroz* (por corresponder a uma época de violência urbana, de criminalidade solta, de superpopulação, de migração para as cidades, de quebra do ritmo de vida e de marginalidade econômica e social). Ver *A educação pela noite*, p. 212.

¹²⁵ CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*, p. 209.

¹²⁶ A idéia discute-se no livro *Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal*. Tradução de Nicolás Suescún. Bogotá: El Áncora Editores, 2002.

O ramo do *jornalismo literário* que invoca a *primeira pessoa* (entre seus expoentes: Joan Didion, Norman Mailer, Hunter S. Thompson e John Gregory Dunne) também emprega essa visão auto-referencial; faz uso da prosa confessional que o Brasil viveu durante os anos 70 e que se arraiga profundamente na sua tradição. Em ambos os casos, a *primeira pessoa* contrapesa a voz institucional (seja da mídia, seja do regime), apresenta-se como chamado à leitura sensível e como abalo ante a indiferença. Em *Sabor y saber de la lengua*, María Fernanda Palacios □ professora da Escola de Letras da Universidade Central da Venezuela □ nos fala da voz como pulso efêmero. Sedutor e fictício, tem repercussão imaginativa.

La voz tiene una intensidad que escapa al lingüista y defrauda al estilista. Para detectar esa voz no tengo que mirar escrutadoramente el texto sino escuchar cómo *resuena* en mí, debo exponerme en ella (PALACIOS: 2004, 18).

Não por acaso em 1980 □ no ensaio *Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente* □ Davi Arrugcci Jr. divisou no jornalismo o modelo da ficção nacional. O □jornalístico□ dessa literatura-verdade, não obstante, tem mais a ver com a contenção que com o discurso literário. Embora característica daqueles anos, a estratégia do narrador-ego chega a ser restritiva. E assim como o jornalismo de Norman Mailer foi descrito nos Estados Unidos como □primeiro-personismo epidémico□ (por Herbert Gold em 1971), as personagens e narradores dos anos 70 brasileiros sofreram contração que os abreviava a história do autor, tal como no filme *Being John Malkovich?*¹²⁷, em que num certo momento todas as personagens mostram o mesmo rosto. Olhando pela mesma janela, todos □vêm□ como John Malkovich.

¹²⁷ Com roteiro de Charlie Kaufman, este filme foi dirigido em 1999 por Spike Jones.

Aí está o achado de Flora Süssekind ao firmar o discurso autoritário com a referencialidade. Porque restringir a pluralidade de significados (fazendo uso do imediatismo) equivale a limitar as reuniões com os amigos ou a suspender a garantia da livre associação, a sempre nutritiva *tertúlia*. Muitos autores sacrificaram a preocupação pelo *corpus* lingüístico (a repercussão, o sentimento e a significação que excede o método), em benefício da eficácia do discurso. E acontece que despindo a linguagem dessa matéria escorregadia que conduz à pluralidade, o que resta é o perigo de *limitar a reflexão*. Ao literalizar as palavras nos lembra María Fernanda Palacios «estas se volvem desalmadas () porque perderam a virtude relacionante e fabuladora»¹²⁸.

2.3. A ciência da mescla? Ou a mescla das artes?

La vida está compuesta de materiales diversos:
días felices mezclados con días de asfixia.
Rodolfo Castro - *La intuición de leer, la intención de narrar*,
2002

Antes de recapitular as horas felizes e os dias de asfixia da imprensa dos anos 70, permitimo-nos uma reflexão entre o ficcional e o documental. Ou o real e o imaginário. Isso nos ajudará a pensar na matéria-prima do jornalismo e, especificamente, na idéia de *jornalismo literário*.

Face A da moeda [História e literatura]: o retrato da realidade na ficção é prática consagrada no Brasil. Ou mais precisamente, na perspectiva social da literatura. O professor Fábio Lucas diz que aqui o ético e o político juntam-se para a fixação de um caráter¹²⁹, e que a busca aponta em direção à representação de uma situação histórica.

¹²⁸ PALACIOS, María Fernanda. *Sabor y saber de la lengua*, Otero Edições, 2004, p. 22.

¹²⁹ LUCAS, Fábio. *O caráter social da ficção brasileira*, 2. ed. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1987, p. 6.

No livro *Sociedade e discurso ficcional*, Luiz Costa Lima propõe-se a demonstrar □ com casos concretos □ o veto ao imaginário e o culto que as letras nacionais professam pelo documental. A presença humana □ no seu entender □ tem a capacidade de converter qualquer coisa em documento. Entendendo por **documento** a matéria-prima que prova a preexistência de algo, sem interferência da interpretação.

(...) no Brasil é corriqueiro ver-se com maus olhos a teorização da literatura. Como seu desenvolvimento coincidiu, entre nós, com o auge da mais recente ditadura militar, costuma-se tomá-la como resultante do terrorismo oficialmente implantado... Como, ademais, a teorização então nascente recusava a propriedade do modelo historiográfico usual, factualista, contínuo e diacrônico, acusou-se-lhe de ser contra a história, de se negar a pensar nas situações concretas, de ser, em suma, uma droga, no duplo sentido da palavra (...). Que adiantaria observar que um processo de teorização só se torna intenso quando as práticas consagradas se apóiam em valores que passaram a ser questionados? (COSTA LIMA: 1986, 188).

Podia converter-se em teoria uma prática que parecia grotesca (a elaboração de uma literatura com função parajornalística)? Como se podia notar, em meio ao turbilhão, que se buscava a devoção intensa pela *experiência* mais que o simples intercâmbio de discursos? O dito por Costa Lima e por Fábio Lucas, encontra outro apoio em Terry Eagleton. Segundo o professor britânico, a década de 70 foi um período de militância política, esperança social e sofisticação teórica. Quando as práticas sociais ou intelectuais precisam ser repensadas (e uma ditadura é razão suficiente para esse exercício), tendem a surgir teorias ambiciosas¹³⁰. Não é acaso que a virada do século XIX ao XX, a década de 30 e a década de 70 afirmem este viés agônico.

¹³⁰ EAGLETON, Terry. *Op. cit.*, p. 299.

Face B da moeda [Ficção e jornalismo]: a ficção não é estranha ao relato jornalístico. Daisi I. Vogel é professora do Departamento de Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina e entende a narrativa jornalística como discurso literário “outro” e afirma que a ficção é uma característica intrínseca *a todos os relatos*, qualquer que seja a sua natureza¹³¹. Se a matéria-prima do jornalismo é a linguagem, está claro que lidamos com um discurso passível de “ficcionalização”. Para quem pensa que a matéria do jornalismo é (apenas) informação ou (apenas) veracidade, essa tese pode parecer pecado mortal. Mas o contrato pressuposto de **pertinência** e **credibilidade** é “sem dúvida” o principal atributo ético do jornalismo. A única forma de que um tema se torne merecedor do interesse jornalístico (previamente um interesse para a sociedade) é o de sua ancoragem na realidade imediata. Embora saibamos que meio impresso nenhum é puro o suficiente para informar sem levar em conta a sacrossanta política editorial, também buscamos o jornal de cada manhã para saber o que aconteceu no dia anterior (e o que nos espera) no Brasil e em Beijing. “Todos precisamos de informação”, diz a professora Vogel, “e boa parte dela justifica-se e esgota-se no factual e no fugaz”.

Por isso, ainda que o *jornalista literário* recorra à forma ficcional para “contar uma história”¹³², seu exercício sempre será **jornalístico**. De outro modo, a citação exata e o detalhe preciso não lhe tiraram o sono. Em teoria, jornalista nenhum coloca na boca de um informador algo que este *não disse*. O

¹³¹ VOGEL, Daisi I. *A ficção do relato jornalístico*. Trabalho apresentado no III Encontro da Sociedade Brasileira de Investigadores de Jornalismo (Florianópolis, novembro de 2005) e publicado na revista *Calígrama*, do Grupo de Estudos de Ciências da Linguagem e Médios da Univ. de São Paulo. [Http://www.eca.usp.br](http://www.eca.usp.br).

¹³² Entendamos esse *apelo ficcional* como aquelas experimentações narrativas que optam por alterar os modelos de temporalidade; como aquelas tentativas de “superar” a ordem linear dos fatos. O que de modo nenhum significa “inventar”.

escritor *decide* o que suas personagens dizem, porque tem licença para inventar. O jornalista *recria* com o que observou, o que descobriu, o que sentiu, o que escutou, o que temeu. Nunca com o que *supôs*. Nesse sentido, a conversação que John McPhee e Norman Sims mantêm para fins do livro *Los periodistas literarios* surpreende ao leitor com a seguinte lição [de McPhee]:

Una cosa es decir que la no-ficción ha ido desarrollándose como arte. Si con esto quieren decir que la línea entre la ficción y la no-ficción se está borrando, entonces yo preferiría otra imagen. Lo que veo en esta imagen es que no sabemos dónde se detiene la ficción y dónde empiezan los hechos. Eso viola un contrato con el lector (SIMS: 2002, 26).

Face C da moeda [Ficção e história - Existirá a moeda?]: a literatura nunca foi soberana na *ficção*, como tampouco o foi a *história* com os *fatos*. Talvez um dos mais devotados investigadores do tema □ desde a filosofia da história □ seja Hayden White¹³³. Em *El texto histórico como artefacto literario*, o autor duvida do estatuto firme e inabalável da História (campo aferrado ao passado). O pensamento que norteia suas proposições é a abordagem das narrativas históricas como □o que manifestamente são: ficções verbais cujos conteúdos são tanto *inventados* quanto *encontrados* e cujas formas têm mais em comum com suas homólogas na literatura que com as das ciências□¹³⁴. Nunca será o mesmo ver o relato do *real* que ver o relato *baseado em fatos reais*. Em síntese, o que White nos diz é que a referência escrita de todo passado pode responder perfeitamente a uma realidade □adornada□ a um invento.

¹³³ Filósofo e historiador estadunidense, Hayden White se deu a conhecer pelo interesse na reflexão da □poética□ histórica. Considerando as tramas literárias, as formas de argumentação e a ideologia do autor (uma das suas várias propostas), a ciência histórica pode ser lida de outra forma. *Metahistoria. La imaginación histórica en el siglo XIX* (1973) é uma de suas primeiras e mais importantes investigações.

¹³⁴ WHITE, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, 2003, p. 109.

A divergência entre *ficção histórica* e *ficção literária* viria a ser o que R. G. Collingwood entendeu como *“imaginação construtiva”*¹³⁵. A mesma, por certo, que guia ao jornalista no *reflexo* de sua contemporaneidade. Também teria sentido pensar que a imaginação que povoa a literatura é uma *“imaginação deconstrutiva”*. Até esse momento, o comum denominador entre historiador, escritor e jornalista é a faculdade de recriar um episódio e dar-lhe sentido. A necessidade de dar-lhe vida (em texto) a um narrador sensível. Vejamos como, segundo White, opera a estratégia ficcional da História.

Los **acontecimientos** son *incorporados* en un relato mediante la supresión y subordinación de algunos de ellos y el énfasis en otros, la caracterización, la repetición de motivos, la variación del tono y el punto de vista, las estrategias descriptivas alternativas y similares; en suma, mediante todas las técnicas que normalmente esperaríamos encontrar en el tramado de una novela o una obra (WHITE: 2003, 113)¹³⁶.

Se para Daisy Vogel *“a narrativa histórica guarda íntima semelhança com a narrativa jornalística”*, se para Hayden White a história apela à ficção e à ordem narrativa *“como a literatura; se para Norman Sims o jornalismo literário é híbrido e ao mesmo tempo entidade maior que a soma de suas partes “ como o cinema “*, encontramos-nos, então, frente a três parentes da mesma família. Ou a uma moeda com três faces.

2.4. Resistir publicando

Nuestra ansiedad semántica nos ha hecho olvidar que las palabras también queman y se hacen carne cuando hablamos.
James Hillman - *Revisioning Psychology*, 1977.

Em seu *Almanaque. Anos 70*, a jornalista Ana Maria Bahiana retoma a soltura, o relaxamento e a instantaneidade que também povoaram a década psicodélica. O registro, a memória ou o inventário *“ diz “ não eram pontos de*

¹³⁵ Para maior informação, ver o livro *Idea de la historia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979. Tradução de E. O’Gorman e J. Hernández Campos.

¹³⁶ Os negritos são nossos.

honra. □Importava□o espírito libertino e a captação do fugaz. A mensagem parecia ser: viva agora ou não viva. Decênio dual, encontramos nele a fascinação pelo corpo e o terror político, a abundância e a escassez, o □milagre□e o desemprego, a crise petroleira e o avanço na telecomunicação, a consolidação de instituições (exemplo da Embratel e da Rede Globo) e a organização de certa contracultura. Por esse caminho, Ana Maria Bahiana provê de sentido □uma outra□classificação daquele tempo. Uma que □ grosso modo □ divide o país em dois: de 70 a 74 e de 75 a 79.

(□) os anos 70 não são apenas individuais, idiossincráticos, tribalizados: também são duas décadas em uma. No Brasil e no mundo, acontecimentos claros balizam **as duas décadas** que são os 70. **A primeira delas** é o rescaldo dos 60, e seu eixo de tensão é polarizado □ caretas de um lado, desbundados do outro (...). Superfície e subterrâneo. No Brasil, o subterrâneo é mais embaixo (□). **A segunda década** é a pré-estréia dos 80. A diversão é a sua palavra de ordem (□). No Brasil, a tensão se desfaz em vários núcleos: discotequeiros e punks, roqueiros e naturebas, surfistas e playboys (2006, 6)¹³⁷.

Se algo foi sistematizado na história nacional □de 1985 em diante□ tem sido justamente as etapas do regime autoritário. Algumas pessoas situaram-se nas cotas de repressão ou distensão que suportaram os meios, em particular a imprensa com a figura do □vigilante□. Outras nos períodos presidenciais. Estão os que estabeleceram limites lógicos como a implantação do movimento golpista em 1964; o movimento estudantil, o movimento operário, a luta armada e o AI-5 em 1968; o aperfeiçoamento do aparelho repressivo (consolidado para 1969); as eleições de 1974 ou a Lei de Anistia de 1979. Há também quem assegure que a década começou em 1968. O certo é que toda situação de conflito tem forças desencadeantes.

¹³⁷ Os negritos são nossos.

No que diz respeito à imprensa, uma destas forças desenhava em 1969 as restrições que no futuro sofreriam os meios impressos. O *Correio da Manhã* — que no próprio golpe combatia o governo Goulart — resultou alvo de atentados, sofreu perseguições, teve o infortúnio de ver sua redação invadida e viveu a retirada dos contratos publicitários, que foi como afinal muitos periódicos minguraram. Embora entre o 68 e o 73 não se viram surgir tantas iniciativas, recém-decretado o “golpe dentro do golpe” o Brasil teve a fortuna de presenciar o nascimento do semanário carioca *Pasquim*, um pódio de questionamentos que recorria ao humor para burlar a coerção¹³⁸. Por uma parte, estas tensões abriam a brecha entre a *grande imprensa* e a *imprensa alternativa*. Por outra, ainda os opositores mais “tranqüilos” eram fustigados. No *Pasquim* — por exemplo — os censores se afincam cinco anos na redação¹³⁹, depois de suspendê-lo por algum tempo.

No ano 72, um grupo de jornalistas das revistas *Veja* e *Realidade*, e do diário *Amanhã*, conformam a equipe de *Opinião*, o semanário talvez mais político de então. Como sugere Márcio Bueno na sua análise sobre a imprensa alternativa da época¹⁴⁰, *sobreviver publicando* já era um logro. Por isso, a persistência de *Opinião* até 1977 conta-se entre os pontos “felizes” da história da imprensa nacional. Com a distensão e (por sua causa) o desabrochar das publicações políticas, sindicais, estudantis, culturais, femininas e até alguma alternativa arriscada em que os próprios jornalistas eram os empresários

¹³⁸ No editorial do primeiro número (de 1969), o grupo do *Pasquim* define-se como “um semanário planejado e executado só por jornalistas que se consideram geniais e que, como os donos de jornais não reconhecem tal fato, resolveram ser empresários”. Ver o artigo *A imprensa alternativa. Ontem e hoje*, de Márcio Bueno, no livro *20 anos de resistência*. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1986, p. 51.

¹³⁹ De 1970 a 1975.

¹⁴⁰ No livro *20 anos de resistência*.

(seguramente inspirados no *Pasquim*), a máquina jornalística dinamiza-se e para meados do decênio rearticulam-se algumas idéias de oposição.

De contradições, não obstante, nutria-se o tema da censura. Qualquer imagem que se possa ter sobre os "guardiões do regime" adquire outra conotação (pavorosa) com a leitura do ensaio *Da tesourinha ao sacerdote*: os dois últimos chefes da censura brasileira, de Beatriz Kushnir¹⁴¹. No perfil da figura do censor, a autora conclui que houve *celadores* tanto no aparelho de governo como no da sociedade civil. Que os primeiros nomeados a dedo foram jornalistas¹⁴². Que houve homens e mulheres entre os cerca de 300 interventores de todo o país. Que se fizeram "concursos" e "escolas" para censores. Que a Universidade Católica de Minas teve um curso de "censura cinematográfica", o que dá a entender que os tentáculos da ditadura prolongaram-se até a academia. Que dentro do próprio circuito existia uma ala *radical* e uma *flexível*. Que em 1986 se chegou a fundar a Associação Nacional dos Censores Federais (Anacen). E que o censor foi legitimado com o nível de técnico.

Quando em fevereiro de 1989¹⁴³ se estabeleceu a extinção do cargo de censor, cerca de 220 técnicos (...) ainda estavam na ativa, espalhados por todos os cantos do país. Do dia para a noite, não tinham mais função nem espaço físico nos prédios do Departamento de Polícia Federal (DPF)¹⁴⁴.

Além de proibir os conteúdos dos jornais, vetar livros e canções, e determinar quais filmes ou peças de teatro podiam ser vistas, os censores

¹⁴¹ No livro *O Golpe de 1964 e o regime militar*. novas perspectivas. MARTINS FILHO, João Roberto (org.). São Paulo: EdUFSCar, 2006.

¹⁴² Coriolano Loyola Cabral Fagundes, chefe de censura do governo Sarney (1985-1991), diz a Beatriz Kushnir numa entrevista: "O interessante é o seguinte: a imprensa fala muito em censura e pelo menos os dez primeiros censores eram jornalistas, a única exceção, o único que não era jornalita, era eu" (17.08.1998). O depoimento pode ser lido no ensaio *Da tesourinha ao sacerdote*: os dois últimos chefes da censura brasileira. Em *O Golpe de 1964 e o regime militar*. novas perspectivas.

¹⁴³ O fim da censura foi decretado pela Constituição de 1988.

¹⁴⁴ Beatriz Kushnir, pág. 51.

(ainda que não de forma cabal, ainda que não todos da mesma maneira) receberam instrução e mais tarde foram assimilados pela Polícia Federal. Este panorama de restrições, suscetível de ser ampliado, busca apenas esboçar uma idéia da areia movediça em que se mantia a imprensa do momento [1].

3.
**Progresso, cidade e tipos humanos:
o cronista-intelectual**

Referindo-se à vivacidade de Rubem Braga -dono de um [sentimento de mundo, [que] compartia seus sintomas [e os] [vivia em voz alta] e convencido de que já em 1991 o país assistia aos estertores do gênero, Mario Sabino dá ao mestre *capixaba* e a três notáveis escritores mineiros o rótulo de *quarteto-mor da crônica nacional*. Considerando que a crônica desenvolvida por Rubem Braga nos anos 70 foi principalmente para televisão¹⁴⁵, são os três mineiros restantes o objeto deste análise. Ainda que a abordagem das crônicas a partir da fonte original (periódico ou revista) é de suma utilidade, queremos sublinhar a compilação destas peças em *formato de livro*¹⁴⁶. Do papel do jornal à revista e da revista ao livro, o suporte contribui à legitimação de alguns textos de caráter narrativo, levando-os a dialogar com as *belle lettres*¹⁴⁷. Da perspectiva de Eduardo Portella, a crônica transcende no livro sua [condição puramente jornalística] para se consolidar como obra de arte e fazer-se entender como gênero autônomo. Além de garantir sua existência futura, o livro a torna independente das limitações do suporte original¹⁴⁸. Ainda que secretamente algumas interseções pareçam alimentar a anarquia (transitoriedade-transcendência, notícia-deleite, periódico-livro, oralidade-profundidade, repórter-escritor), não resta dúvida de que pelo menos um gênero dissolve todas as confluências.

Depois do reinado deste **quarteto-mor**, que terminou já pelo final da década de 70, quando seus componentes

¹⁴⁵ Bem valeria um estudo futuro sobre estes trabalhos.

¹⁴⁶ Uma das limitações que encontramos no curso desta investigação foi a falta de detalhes sobre as crônicas. Infelizmente, as edições que nos serviram de base não reúnem dados como o meio e a data exata de publicação. Massaud Moisés estende-se no ponto da permanência da crônica no livro (embora não pressuponha este formato). *Op. cit.*, pp. 106-107.

¹⁴⁷ Tal como com as crônicas, algumas reportagens *passadas ao livro* também são consideradas literatura. Vejam-se os casos de John Reed e Gay Talese. Ou a obra jornalística de Gabriel García Márquez, publicada recentemente em cinco volumes (em 2006) pela editora Record: *Textos andinos* (1954-1955), *Textos caribenhos* (1948-1952), *De Europa a América* (1955-1960), *Reportagens políticas* (1974-1995) e *Crônicas* (1961-1984). Reunir estas notas em livro é dar-lhes estatuto literário.

¹⁴⁸ PORTELLA, Eduardo. [A cidade e a letra], em *Dimensões, I, crítica literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

começaram a perder o fôlego, vários aventureiros lançaram mão. Alguns tiveram um sucesso efêmero (□). Até agora, o refluxo do gênero não matou a sede de se ler bons cronistas. Milhares de adolescentes, em uma viagem do tipo *back to the future*, compraram e comprarão as coletâneas de textos de **Braga, Sabino, Mendes Campos e Drummond**, que integram a coleção *Para gostar de ler*, da editora Ática (□). Em um país como o Brasil, em que a realidade é a pior das ficções, o cronista deve beliscar, incomodar, azucrinar (□). Livrar-se do humor fácil e do lirismo diluído e piegas é a melhor maneira de rasgar o atestado de óbito da crônica e honrar aos que a ela se dedicaram de verdade (SABINO: 1991, 58)¹⁴⁹.

Como assimilaram Drummond, Mendes Campos e Sabino a crise política? São corpulentas suas referências ao *estado de exceção*? Ou tornam-se etéreas e inexistentes? Delatam signos de uma realidade sombria ou, pelo contrário, os evitam? Diante das arbitrariedades impostas aos meios impressos, pode-se falar de uma evasão ou -de outra perspectiva e como ofensiva legítima- do robustecimento de uma identidade e uma tradição, a partir da auto-avaliação crítica? Um dos achados do gênero moderno é a mistura entre mundano e estético. □A crítica é o presente em seu proceso de articulação, em sua batalha pela definição□¹⁵⁰ -lembra-nos Edward Said-, □os críticos encarnam na escritura aqueles processos e condições reais do *presente* mediante as quais (□) a escritura transmite significado□¹⁵¹. O cronista, como os escritores em geral, não é um transcritor passivo. No seu modo, exerce a crítica em discursos sem-cerimônia e reveste de significação um *presente* particular. Versáteis no estilo, transitam da nostalgia à denúncia, do cinismo à genialidade, da coragem à ternura, do delírio ao desprazer.

Um pensamento recorrente parece balançar-se sobre os textos: □Parte de nós vive nas trevas mas isto somos, isto temos sido. Aqui estão nossas

¹⁴⁹ Os negritos são nossos.

¹⁵⁰ SAID, Edward. *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires: Debate, 2004, p. 75

¹⁵¹ SAID, Edward. *Op. cit.*, 2004, p. 77.

virtudes e também nossos defeitos. Se os mecanismos da censura não afloram com franqueza na leitura, alguma referência indica que nem tudo está bem. Três *categorias narrativas* nos assistiram na projeção do presente daquele país relatado e habitado em seis volumes (dois de cada autor)¹⁵², três centenas de crônicas e mais de 1.000 páginas. Uma será *temporal* ou *histórica* (tradição-progresso), a segunda será *espacial* ou *tópica* (cidades) e a última terá relação com a idéia do *imaginário social* (os tipos humanos: brasileiros e universais)¹⁵³. Embora o tema que se sobressaia no *corpus* seja a identidade -a brasileiridade-, atenderemos igualmente às outras vertentes. Quando a elasticidade as leve a concorrer (a cidade como marca do retrocesso ou a identidade geográfica, poderiam ser dois exemplos), optaremos por ressaltar o argumento mais sensível ou as implicações mais profundas. Quando alguma crônica supere os eixos de análise (por tratar-se de um tema alheio a eles), omitiremos o seu tema com o convencimento de que as assinaladas estão delineando um panorama consistente. Faremos uma última exceção com aquelas que não apresentem características de crônica, seja um poema, seja a letra de um *choro*, seja um ensaio. Agora, sim, puxemos o perfil cotidiano de um certo Brasil. Ou, como recomenda Kevin Lynch¹⁵⁴, apreciemos a imagem pública de um coletivo na sobreposição de suas múltiplas imagens individuais.

¹⁵² De Paulo Mendes Campos utilizaremos os livros *O anjo bêbado* (1969) e *Os bares morrem numa quarta-feira* (1980). De Carlos Drummond de Andrade escolhemos *De notícias e não-notícias faz-se a crônica* (1974) e *Os dias lindos* (1977). Entre os de Fernando Sabino optamos por *Deixa o Alfredo falar!* (1976) e *Gente* (1979). A escolha do livro de 1969 tem a ver com a necessidade de captar algum antecedente do país. Com os livros de 1974, 1976, 1977, 1979 e 1980 é que realmente busca-se compreender a década.

¹⁵³ Estas categorias (e outras que não consideramos) foram utilizadas por Armando Silva Téllez em suas investigações sobre **imaginários urbanos**. No livro publicado por Terceiro Mundo Editores (1998), a metodologia explica-as com mais detalhe.

¹⁵⁴ LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

3.1. A via dupla tradição-progresso. Sempre para melhor?

Antes e depois, antigo e moderno, conservador e vanguardista: uma dinâmica sem fim, como o trem que inicia a marcha sem que as estações estejam culminadas. O trem não pára, o progresso tampouco. Alguns viajantes pegam a rota, outros a rejeitam. Outros entendem, aos poucos, que antes de assumir o carro próprio é melhor viajar de trem, escutar a locomotiva, ver como funciona, perguntar para onde vai. Imaginemos que nesses contêineres viajam o desenvolvimento siderúrgico, os transportes, a exploração do petróleo, a indústria automotora e a eletrônica. Todos passageiros normativos do progresso. Apesar das melhoras que a mera caravana pudesse representar, a velocidade das mudanças silencia alguns gestos de civilidade, talvez conservadores demais. Pequenas práticas que refletem um modo de viver, de entender o dia-a-dia, de se mover em sociedade. Que se deve mudar, afinal, para ser chamado de *moderno*?

No livro *O anjo bêbado*, Paulo Mendes Campos retoma -umas vezes com nostalgia e outras com encanto- alguns destes gestos mínimos. Da moda passa às relações sociais e destas à amizade entre homens e mulheres. Chapéu e garbo irão sempre de mãos dadas, mas o colarinho duro das camisas masculinas é passado. Já se pode usar quaisquer roupa sem aparentar desalinho. A pretensiosa etapa dourada da elegância varonil -que impunha ao cavalheiro relógio, isqueiro, cigarreira, prendedor de gravatas e anel- ficou na adolescência do autor, nascido em 1922. Mas os progressos incluem plasticidade no universo relacional. Adeus aos cumprimentos longos de mãos sacudidas. Nada de dar uma conversinha com todo aquele que apareça no caminho. Já não há de indagar sobre a saúde do interlocutor. Nem

há de responder à cordialidade descrevendo as aflições íntimas dos familiares. Ninguém está obrigado a permanecer na sala de visitas. Apesar das exceções, o protótipo do "hóspede indesejado" que estendia a permanência em casa alheia -como se fosse "natural" estendeu a ponte "moderna" até a "negativa sensata" do dono do lar. Sem pensionistas ingratos, ninguém pediria *chocolate com tostadas* em lugar de *café com pão*, nem falaria como louco ou desapareceria o periódico antes de que o visse a família, nem levaria limões à casa-hotel como se com limões resolvesse as "imposturas satânicas".

Ao tempo que se aliviou a rigidez dos vínculos humanos, a modernidade chegou com as suas noções de "moda" e mercadoria. Houve melhoras nas relações entre homens e mulheres. Embora os homens unam-se para andar por um lado e as mulheres por outro, a juventude já pode conversar sem pensar no compromisso, sem que o véu e a grinalda lhe amarguem a existência. Diminuíram os preconceitos ante algumas doenças: os enfermos já não são enviados ao retiro forçoso do fundo da casa. Nem está obrigado ao "detalhe" do docinho ou biscoitinho para ganhar indulgência. Pode-se questionar ao inquisidor do idioma, ao agressor do poeta que não rima e ao pai que impõe um trato cordial com o filho. Não há de pedir licença para se fazer a primeira barba. Não há de levar "porque sim" encomendas às pessoas que viajam. Nem todas as moças têm vocação para pianista, nem tem de se inventar um trato diferencial para com os humildes. Relaxemos, a modernidade chegou¹⁵⁵.

Antes e depois ou *passado e presente*, *tradicional e vanguardista* ou *antigo e moderno* são eixos temporais que permitem "contar uma cidade em

¹⁵⁵ MENDES CAMPOS, Paulo. "Pequenas melhoras", em *O anjo bêbado*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969, pp. 12-15.

seus sentidos e tecidos históricos, topológicos e utópicos¹⁵⁶. Nessa categoria há uma história que remete ao século XIX, quando a Revolução Industrial fervia na Europa. A "maquinização" dá a segunda metade do século XX uma nova cara e termos que antes não se enfrentavam (como *antigo e moderno*) -e que podiam ser acompanhados por igual de conotações favoráveis ou pejorativas- estabelecem um jogo de oposições. *Antigo* -entendido como *tradicional*- passa de "ancorado no passado" a "conservador" ou "contrário à mudança". *Moderno* -entendido como *novo*- passa a significar "avançado". A dupla mais contemporânea seria "retrógrado versus audaz" ou "sectário do antigo versus temerário". A atitude dos indivíduos ante o passado determina a distância da dupla de termos.

O belo tem uma parte eterna, mas os "acadêmicos" (os sectários do antigo) não vêem que têm também [e] necessariamente uma parte ligada à época, à moda, à moral, à paixão [ibid.]. O belo deve ser, pelo menos em parte, moderno. O que é a modernidade? É o que há de "poético" no "histórico", de "eterno" no "transitório". A modernidade tem ligações com a moda (...). "Cada época" diz, "tem o seu porte, o seu olhar, o seu gesto". Devemos interessar-nos pelo antigo, tal como pela arte pura, a lógica, o método em geral! Quanto ao resto, devemos manter a "memória do presente" e estudar cuidadosamente "tudo o que constitui a vida exterior de um século" (BAUDELAIRE citado por LE GOFF: 1994, 189)¹⁵⁷.

Retomando sua preocupação adolescente pela aparência e assombrado por ter prescindido da figura do alfaiate na maioridade, Fernando Sabino recria seus anos moços de outra forma. Começa pelo refinado que lhe resulta "ser elegante" e retoma a Belo Horizonte imaginária dos trajes Max Baer comprados na Casa Guanabara, os paletós de moda (estreitos aos lados), as meias três-quartos, usadas pelo autor, que "neutralizavam a vergonha das calças curtas".

¹⁵⁶ SILVA TÉLLEZ, Armando. *Imagínarios urbanos. Cultura e comunicación urbana*. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1998, p.122.

¹⁵⁷ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1994.

exigidas pela idade, e o cachecol de seda do pai, adotado para mostrar um toque de distinção ante as moças da Praça da Liberdade. Seguindo com o tema da moda, Sabino menciona as calças à altura do peito (lançadas por George Raft), a combinação de calça clara e paletó escuro, o sapato bicolor (branco e marrom, especial para a saída da matinê), o relógio de corrente metálica e uma estranha pulseira com duas fivelas (confeccionada sob medida por alguns sapateiros) que os jovens costumavam levar de pulso apertado¹⁵⁸.

Longe das lembranças de infância, o desespero ante o "avanço" esmagador e destruidor da memória toca Mendes Campos. O sentimento o leva a pôr no papel as contínuas decepções com tudo o que vai desaparecendo de sua cidade natal. "Belo Horizonte"-nome da crônica- é uma investida contra as empresas de demolição. Ciente de que as cidade mudam mais rápido do que os homens, o autor transmite uma sensação de melancolia e abatimento. Sua cidade não existe, foi eliminada, "edificaram uma cidade estranha". A falta é tão profunda que chega a falar em termos de *amputação lenta e indolor* para os moradores locais e *cirurgia de emergência, a prestações, sem a consciência do anestésico* para si mesmo. Presenciar a mutação da cidade é contemplar um enterro e a despedida de uma parte vital. Sempre em nome do progresso municipal: as casas, os pisos de pedra das ruas, alguns bares, o bonde, as livrarias, os bancos de praça, as folhagens, incluso as moças bonitas, tudo parece ter sido arrasado. A impotência chega ao limite do terror, e o autor lamenta sentir-se "vivo numa cidade morta". A destruição da memória coletiva é uma afronta pessoal e a preocupação demonstrada por Mendes Campos, uma prova do compromisso com o

¹⁵⁸ SABINO, Fernando. "Elegância", em *Deixa o Alfredo falar!*, 14ª ed., Rio de Janeiro: Record, 2000, pp. 160-163. A edição original é de 1976.

patrimônio afetivo. Ainda nos anos 70, o espírito de província (tradicional) cede o passo ao teor urbano: os casarões se mostram disfarçados, há arranha-céus e agências bancárias, árvores mutiladas, novas fachadas, espaços livres [reajustados] (nunca para mais) e jardins trastornados,

Como se tivessem o propósito de desorientar-me, de destruir tudo que me estendia uma ponte entre o que sou e o que fui. Ai, Belo Horizonte! [] feliz ou infelizmente, ainda não conseguiram soterrar de todo a minha cidade. Vou andando pela paisagem nova, desconhecida, pela paisagem que não me quer e eu não entendo; de repente, entre dois prédios hostis, esquecida por enquanto dos zangões imobiliários, surge, intacta e doce, a casa de Maria. Dói também a casa de Maria, mas é uma dor que conheço, íntima e amiga (). Se eles [as empresas demolidoras] soubessem que aqui e ali repontam restos emocionantes da minha cidade em ruínas! Se eles soubessem que aqui e ali vou encontrando passadiços que me permitem cruzar o abismo! (MENDES CAMPOS: 1969, 22).

Na mente do cronista, os destruidores se [organizaram]. Querem deixá-lo sem origem, sem passado, buscam indispor sua *imunidade histórica*. Imaginariamente, ele desfaz o infortúnio e urde uma revanche: ao final de suas caminhadas, de noite, ao deitar-se, recompõe a cidade de bares simpáticos, árvores frondosas, rosas na praça, casas com jardins na entrada e quintais ao fundo, e adverte que chegou a sua vez de demolir. Com a firmeza que o caso exige, ameaça aniquilar em sonhos o que [eles] levantaram com cimento, reconstruir a cidade antiga, restituir a juventude aos mais velhos e reestabelecer o sopro de vida aos mortos. Não sem antes tocar fundo na praça pública com seus colegas de geração: Hélio Pelegrino, Otto Lara Resende e Fernando Sabino. Já nesta crônica, a preocupação por retratar os contemporâneos aparece. Mais tarde Sabino dedicará uma crônica a Paulo Mendes Campos e outra a Carlos Drummond de Andrade (no livro *Gente*), mais na frente serão nomeados muitas vezes como espectadores e participantes de um tempo que passou.

Tentando reproduzir a ruína das aplanadoras-destruidoras-do-passado, Carlos Drummond de Andrade chama a atenção com um "Solilóquio" obstinado¹⁵⁹. Oito interrogações tenazes -com perguntas dentro de perguntas- nos levam a examinar por que haverão de derrubar o terminal de ônibus do centro da cidade. A mudança indica que algo incomoda mas não se sabe se é o centro da cidade ou se é a posição do indivíduo no centro. "Vão fazer o quê da cidade?" pergunta o narrador e começam as opções: plantar uma cidade nova no lugar da carcomida, desistir das ruínas, decretar que não são habitáveis, construir ruas de cima para baixo em forma de cisterna, não deixar que o transeunte use suas pernas e pés "por estar definitivamente fora de moda", seguir o itinerário do dia sobre o capô dos carros ou, pior, inventar uma forma de arrear os veículos (carregando-os em grupo e desvestindo a rua de sua função). Regular a quantidade de pessoas que saem de casa, o tempo e o lugar por onde vão caminhar, programar as andanças como os percursos pelos museus. Pergunta final: "Vão acabar com a cidade, todas as cidades, vão acabar com o homen e a mulher também, vão fazer o quê, depois que eles mesmos acabarem?"

A memória joga um papel importante. E com a memória vem uma equipagem: os amigos de infância, os pais, a casa dos avós, os mestres, as experiências de formação, os padres, a vizinha confinada ao claustro urbano, as árvores que se mantêm e os bares derrocados como peões de xadrez. De férias em Belo Horizonte, Paulo Mendes Campos toma um bonde cujo trajeto é novo para ele. Vai mirando as varandas de um bairro novo, como um transeunte qualquer, quando reconhece uma *paineira* de sua infância. Ali

¹⁵⁹ DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. "Solilóquio", no capítulo "Cidade" do livro *De notícias e não notícias faz-se a crônica*, 6ª ed., Rio de Janeiro: Record, 1993, pp. 41-42. A edição original é de 1974.

conclui que *progresso* equivale a cortar árvores e plantar casas, ou a uma civilização às avessas e antibiológica que converte o campo em deserto e a cidade tropical em purgatório. «Belo Horizonte para mim é uma cidade de árvores que se foram»¹⁶⁰, diz com um tom entre a tristeza e a nostalgia.

Chegam as modas. São um avanço? São uma imposição irracional? A reprodução de música e o direito de escutar discos *a piacere* são bons exemplos. Pode não se escutar música, mas se estaria na moda? Quais são as conseqüências de não estar na moda? Baudelaire diz que modernidade e moda vão de mãos juntas. Mendes Campos pensa que a obrigatoriedade de escutar música (com a reprodução em equipas cada vez mais sofisticadas) leva o homem a renunciar ao exercício do raciocínio. A moda toma uma via, o raciocínio a contraria: «Ouço música, logo ainda não me enterraram. Já a arte da conversação tinha acabado no século de Balzac. De uns tempos para cá, nem mesmo o pulverizado bate-papo é mais possível»¹⁶¹. Suprimem estes avanços a intimidade? Trazem as modas a expiração de antigos prazeres? A crítica de Mendes Campos faz pensar que não se chega inocentemente ao estado de mercadoria: o que se converte em moda está destinado a perder qualidade estética; divina e virginal. Explorando a imposição, enfoca-se a [de]formação do critério autônomo: «Em vez de seleção, vulgarização. Em vez de vitalidade, anemia. Em vez de verdades, mentiras. Em vez de talentos, arranjos (□). Hoje escutamos, querendo ou não, a música que nos é imposta»¹⁶².

Com muitas probabilidades e dentro de um estilo bastante lírico -próximo ao de Drummond de Andrade, só que sem a fascinação pelo prosaico- é

¹⁶⁰ MENDES CAMPOS, Paulo. «Folhas, flores e frutos», em *O anjo bêbado*, pp. 37-39.

¹⁶¹ MENDES CAMPOS, Paulo. «Música doce música», em *O anjo bêbado*, pp. 67-70.

¹⁶² Idem.

Mendes Campos quem mais comenta a cruel flutuação entre a solidez passada e a inconsistência presente. Num dos seus textos denuncia o assombro que causa o que ensinam na escola (uma teoria vácuca que a nada corresponde) e o que se lê na imprensa ou nos anuários estatísticos. Falando da nutrição -um tema aparentemente colegial- o autor acusa à instituição escolar de uma terrível dissociação. Aprende-se que onde há alimento há vida e onde se interrompe há morte, mas não que entre os "animais humanos" o lado mais pesado é o da "morte por falta de nutrição". A grande queixa encaminha-se a uma instituição que [des]figura o bom juízo dos aprendizes com meias verdades, e para a qual não existem pobres, nem moribundos, nem urgências, nem famintos: "Nas carteiras da escola me ensinaram muitas coisas. Mas não me disseram coisas essenciais à condição de homem. O homem não fazia parte do programa"¹⁶³.

Do debate sobre a instituição escolar vem a controvérsia com a instituição familiar e o novo lugar (lamentavelmente infernal) das virtudes morais: o desvio de um coletivo -enfeitado com a aparência- que descarta inteligência, saber e personalidade. Valendo-se de uma fina ironia, da insatisfação com o que observa, Mendes Campos não poupa repressões: "O charme de um penteado pode abrir caminho a uma carreira política; o busto perfeito pode criar uma cantora; um par de pernas faz uma atriz dramática; dois olhos verdes podem favorecer uma reputação literária ou artística"¹⁶⁴. Corroída com o culto ao corpo e a desintegração da personalidade, a juventude perde a força do *ser*, marginaliza-se e enfatiza dramaticamente o superficial (biquínis,

¹⁶³ MENDES CAMPOS, Paulo. "A dieta do homem", em *O anjo bêbado*, pp. 102-104.

¹⁶⁴ MENDES CAMPOS, Paulo. "Juventude de hoje, ontem e amanhã", em *O anjo bêbado*, p. 142.

minissaias, danças e [manias delirantes]). Esquece como pensar, como encontrar.

A memória debilita-se quando a sua matéria-prima -o entorno- sofre mudanças. A adoção de modas tem uma conseqüência moral. Desta forma, Drummond problematiza a desapareição dos laços afetivos numa crônica com tendência ao ensaio. A tendência, porém, se justifica ao ver que [O pai, hoje e amanhã] é o Editorial *daquele periódico construído* pelo autor no livro *De notícias e não notícias faz-se a crônica*. Editorializar significa justamente chamar à reflexão, fazer uma crítica sobre um tema transcendente, discutir valores. É curioso que Drummond conceda características humanas a entidades abstratas. Instituições públicas e lugares- comuns nomeados pelos grandes noticiários -por exemplo- convertem-se em nomes próprios. A *civilização industrial* passa a ser a responsável pela *fabricação do ser humano sem país*. Existem causas e conseqüências que rendem resultados econômicos (a aceleração da [produtividade] com métodos como a inseminação artificial) e resultados morais (como a [anestesia do sentimento filial]). A intimidade com o artificial chegou ao ponto de intervir em decisões que antes correspondiam apenas a duas pessoas e dois corpos: bebês de proveta, filhos de todos e de ninguém, bancos de sêmen, incubação natural dispensada, adeus aos vínculos (memória, gratidão, amor, interesse, costume, ressentimento ou ódio), futuro sem afetos e respeito inconsistente. Incluindo uma crítica à tecnocracia, último ponto a que Drummond quer chegar. Respeito e obediência não são atos involuntários. Os jovens de hoje não se submetem de graça à vontade dos pais, não têm razões para fazê-lo. Permeabilidade é a demanda, a necessidade de uma relação de companheirismo e uma

convivência solidária, sem tanto trauma, que não dependa de uma mesada.

Conclui,

afinal de contas, que os moços têm alguma coisa que ensinar aos mais velhos (□). O pai está chamado a olhar outra vez, com olhos desprevenidos, a paisagem sabida, para identificar nela pontos de luz e de sombra, diferenças, nuances, pormenores insuspeitados ou menosprezados, senão a totalidade do panorama antes encerrado em moldura barroca ou vitoriana, e agora excedente de qualquer moldura que não seja a própria capacidade de mirar, sentir, compreender (DRUMMOND: 1993, p. 29)¹⁶⁵.

O efeito da derrubada (estrutural, emocional e social) volta a Mendes Campos na crônica inicial do livro *Os bares morrem numa quarta-feira*. Seu espírito displicente o leva a lamentar o sumiço de cafés e botecos. Ou melhor, a reviver a história urbana do Rio de Janeiro a partir deles. Os bares parecem eternos, mas não o são: palavra de boêmio. □O curioso é que os bares do presente (□) podem merecer até o nosso entusiasmo mas não recebem jamais nosso amor (□). Só na lembrança os bares se sublimam□¹⁶⁶. Na avaliação sentimental há uma atitude romântica que atende desde a Confeitaria Paschoal, freqüentada pelo cronista João do Rio na sua infância, até os □descaminhos da diáspora□propiciados pelo fechamento do Bon Marché, na Avenida Copacabana. Mendes Campos sabe que a decadência das cervejarias não é um tema novo mas precisa descarregar a tristeza. Viaja, então, pelas históricas mesas de mármore do Jacó, a Rua da Assembléia e o outrora cabaré satânico de Ivone na Rua Lavradio, nos primórdios do século XX. Passeia e ressuscita figuras livrescas como Catulo da Paixão Cearense, bêbado ilustre da Rua da Assembléia.

¹⁶⁵ DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. □O pai, hoje e amanhã□, no capítulo □Editorial□ do livro *De notícias e não notícias faz-se a crônica*.

¹⁶⁶ MENDES CAMPOS, Paulo. □Os bares morrem numa quarta-feira□, em *Os bares morrem numa quarta-feira*. São Paulo: Ática, 1980, p. 11.

Os bares que ele conheceu quando chegou ao Rio de Janeiro, em agosto de 1945, incluíam o Túnel da Lapa, o 49, o Nacional, o Brahma e o Vermelhinho. O *whiskey* substituía a cerveja, a mercearia suplantava o bar e nos antros convergiam sotaques, risos, táxis que aguardavam passageiros, gestos e gritos. A *carioquice* boêmia ocupava as mesas: representantes da prosa e do verso, do humorismo e da arquitetura renovadora, amigos e inimigos, classes empresariais e proletariado, rebeldes, artistas visuais e artistas negros, sambistas, escritores e jornalistas, médicos e estrangeiros. Idêntico destino tiveram os bares da Zona Sul, que numa acertada metáfora do autor acenderam-se e delisgaram-se como luzes: Alcazar e Maximã (em Copacabana), Jangadeiro e Zeppelin (em Ipanema) e Clipper (no Leblon) □morreram ou mudaram de personalidade como do uísque para a água, o que é mais antipático que a morte. Como morreram muitos outros que conheci no breve espaço de um entardecer que durou vinte anos□¹⁶⁷.

3.2. O cruzamento fértil e inesgotável das cidades

Três referências urbanas brilham aos olhos do leitor. O estado de origem dos cronistas (Minas Gerais), a □cidade lendária□a que todos migram (Rio de Janeiro) e a metrópole do mérito, da estrutura social e do gosto (São Paulo). Nova Iorque e Londres figuram nessa cena extra-muros, com eventuais menções a Paris, do continente europeu como demonstração de progresso e, em contadas ocassões, a Buenos Aires. Os autores deslocam-se nestas fronteiras. Por isso tem certa lógica pensar, como Armando Silva Téllez¹⁶⁸, que

¹⁶⁷ MENDES CAMPOS, Paulo. □Os bares morrem numa quarta-feira□, em *Os bares morrem numa quarta-feira*, p. 14.

¹⁶⁸ PhD em Literatura Comparada, o professor Silva Téllez realizou estudos nas área de Filosofia, Semiótica e Psicanálise. Atualmente é professor na Universidad Nacional de Colombia, em Bogotá.

o cidadão latino-americano não vive apenas uma senão incontáveis culturas urbanas¹⁶⁹.

A gente marca a cidade e ao mesmo tempo é marcada por ela. À par que a cidade é classificada como ente físico, recebe marcas evocativas de quem a habita. Estas marcas operam como pegadas que se deixam. Se fizéssemos o exercício de rastejar essas impressões em cada cidade, encontraríamos que existem de muitas classes. Uma são de caráter material, outras provêm de um sentido de memória, mais umas estão relacionadas com os sinais que cruzam pelo ar (SILVA TÉLLEZ: 2003, 187).

Embora a leitura dos periódicos e as reflexões a viva voz estimulem novas conclusões, os textos retratam mulheres e homens cariocas projetados como *seres da praia*, de temperamento suave e espontâneo ainda trabalhando em ministérios. Mulheres e homens mineiros que se mostram como *seres da tradição*. Mulheres e homens paulistas que se descobrem *determinados e organizados de acordo com o status social*. Brasilienses que discutem se a nova capital tem "calor humano". Mas em que espaço transitam estes homens e mulheres? Para facilitar o entendimento das representações dispusemos o tema em palcos. Respeitando a frequência com que emergem, começaremos pelo Rio de Janeiro.

3.2.1. Palco carioca

Um dos livros que permite traçar coordenadas com mais precisão é *De notícias e não notícias faz-se a crônica*. Em lugar de capítulos, o volume apresenta "fontes" ou editoriais como um *diário imaginário* ou a *entrega do dia*. Mais que sobre uma caricatura, as notícias descansam sobre o exagero, um recurso que por trás de certa "deformação"-muitas vezes graciosa- permite falar com franqueza. Mas isso pouco importa quando a essência do projeto de

¹⁶⁹ SILVA TÉLLEZ, Armando. *Bogotá imaginada*. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello, Universidad Nacional de Colombia, Taurus, 2003, p. 18.

livro nada tem a ver com *veracidade a rigor*. A definição que Drummond tem dos jornais (retomada pela investigadora Cristiane Costa) contribui para o entendimento deste livro:

Que é um jornal? É a crônica da vida dos outros. Registro com pouca ou nenhuma gramática, dos heroísmos, das traficâncias e das patifarias dos outros. Os crimes, os desastres, as cotações, os discursos, as poesias, os roubos []. Tudo está lá dentro, gemendo e vibrando, entre duas páginas, com tipos grandes, entrelinhas e clichês (COSTA: 2005, 112)¹⁷⁰.

Na seção **Nacional**, Drummond de Andrade -bom conhecedor do entorno burocrático- descreve um contexto desumanizador e maquinizado, que tende a converter os seres em objetos. É a freqüente *coisificação* mencionada pelos sociólogos. Não por acaso a "nota de abertura" transcorra numa maternidade, o lugar onde começa a vida. Maternidade é então a hospitalar e também a parte baixa do viaduto, desprovida de qualquer amparo maior do que a noite. A esmola assenta raízes nas condições sociais. Sob o viaduto se eterniza a indigência. O autor -supomos que um "repórter" daqueles diários- reclama um mínimo de garantias contra a miséria e a injustiça, e pede uma sociedade "razoavelmente suportável" que entenda a vida como uma ocasião pródiga para desfrutar a graça da natureza e explorar a imaginação. Tem de se evitar a todo custo -conclui quem escreve- que os seres humanos se perpetuem como subprodutos do consumo¹⁷¹.

Para conviver com a desdita foi que o Rio de Janeiro converteu suas cantinas e cafés em lugares de encontro, signos de humanidade onde qualquer motivo vale uma conversa. Fernando Sabino coincide com Drummond de Andrade no Bar de Bico, de Copacabana. O primeiro está fazendo um curta

¹⁷⁰ COSTA, Cristiane citando Carlos Drummond de Andrade. *Pena de aluguel. Escritores jornalistas no Brasil. 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

¹⁷¹ DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. "Brasileiro cem-milhões", no capítulo "Nacional" do livro *De notícias e não notícias faz-se a crônica*, pp. 11-13.

documental. O segundo é filmado enquanto toma um café e conversa com uma jovem estudante da PUC. O diálogo está animado, Drummond não consegue despedir-se da moça e Sabino não consegue “cortar” em tempo. (Vai ao Interior). Dentro do escritório, longe dos versos, Drummond assina memorandos, cartas e ofícios. (Volta ao Exteriores). Filmam na rua, dentro de um ônibus. Convocam extras com cara de *transeunte-que-se-desloca-em-ônibus*. A vaga destinada a Drummond é ocupada por uma pedestre real que se recusa a abandonar seu assento. (Volta ao Interior). Num primeiro plano, o prédio do Ministério de Educação, lugar de trabalho de Drummond. O protagonista -que chegou ao Rio com idéias de eficiência, energia, ordem e disciplina- conta como o temperamento carioca superou sua intenção: “Vi que não podia exigir dos outros mais do que os outros estavam acostumados a dar”¹⁷². (Interiores). Diante da mesa de um departamento, Drummond confessa sentir o grande contraste entre a sua tendência natural e a vida que levou como burguês acomodado: “Essa tendência contestatória não chega ao ponto de romper com os vínculos que me unem à sociedade: o sentimentalismo familiar, os amigos mais ponderados, a necessidade de ganhar a vida fizeram com que eu fosse não um anarquista militante senão um funcionário público”¹⁷³. Ressoa em Sabino o espírito cosmopolita. Denota-o a necessidade de estreitar laços com personalidades não apenas internacionais. Cada página do livro *Gente* confirma a impressão: Heitor Villa-Lobos, Tom Jobim, Lúcio Costa, Rubem Braga, Cartola, Oscar Niemeyer, João Cabral de Melo Neto, Alfred Hitchcock,

¹⁷² SABINO, Fernando. “Carlos Drummond de Andrade”, em *Gente*. 4ª ed., Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 58. A edição original é de 1975.

¹⁷³ A crônica que Sabino dedica a Drummond de Andrade é, ao mesmo tempo, a reprodução do texto que se lê no documental *Encontro marcado com Fernando Sabino*. O resultado da curta-metragem descrito -com Drummond jogando às escondidas nos pilares do Ministério de Educação- está disponível em DVD. Barra Funda/São Paulo: Sonopress Ind. e Fonográfica Ltda., 2006.

Jorge Amado, Salvador Dalí e Dorival Caymmi (claro que há outros) são pretextos encantadores que falam de um tempo de grandeza à beira da extinção.

Apoiado numa anedota de Kafka -que alguma vez imaginou reuniões onde as pessoas aparecessem sem ser convidadas e conversassem sem se conhecer, onde a individualidade se respeitasse e onde ninguém objetasse entradas ou saídas-, Paulo Mendes Campos adentra nas "casas kafkianas do Rio de Janeiro" situadas à beira das praias da Zona Sul. Nas tabernas cariocas não há convidados. Os *habitués* entram e saem à vontade, o anfitrião nem sempre aparece e quem chega não está obrigado a cumprimentar (como tampouco a se despedir). Os garçons se mostram imparciais por igual ante quem pede sorvete como ante quem pede escocês. Não é comum aparecer sem roupa, mas o uso de biquínis é recebido com benevolência, e até indiferença. Pode-se entrar apenas para ficar imóvel num recanto sem ter de conversar. Não está proibida a entrada aos *preconceituosos*, mas tampouco garante que passem uma estada amena, considerando que só uma mesa pode concentrar à esposa do embaixador da Grã-Bretanha, o ex prefeito do ex DF, um pastor metodista, uma prostituta, um pobre e um milionário, um menino de olhos azuis, um trambiqueiro, um comendador português, um nazista, um comunista com bigode e um general do exército¹⁷⁴.

Participantes de distintos territórios confraternizam no solo neutro do bar. É a diversidade carioca fervendo. Mães, esposas e filhos vêm antros de perdição nas tais casas kafkianas. A bebida é ordinária, os proprietários são cobiçosos e as garçonetes esquecem os pedidos. Quando os fecham, porém,

¹⁷⁴ MENDES CAMPOS, Paulo. "Uma casa kafkiana", em *O anjo bêbado*, p. 80-83.

os muros bancários são atapetados com as lembranças fotográficas. Alvear, o bar do Hotel Central, o Recréio Velho, o Túnel da Lapa, o Chave de Ouro, o Vermelhinho e o Pardellas são alguns dos rememorados por Mendes Campos: [Ali os amigos foram mais amigos, os inimigos mais inimigos [e] as mulheres mais coniventes (□)]. Ama-se o bar morto porque se possui o dom -o dom e a ilusão- de coagular o tempo¹⁷⁵.

E enquanto o tempo se coagula no bar, portas afóra alimenta-se o conflito. A cidade lendária é também uma cidade dividida. A Zona Norte produz e a Zona Sul consome. [Braço e cabeça, corpo e alma, infra-estrutura e superestrutura]¹⁷⁶. O jovem ambicioso do Norte quer viver em Copacabana ou Ipanema. O jovem do Sul conforma-se com chegar até o Maracanã, [seu lado] se afirma como a própria cidade. Mais do que um exagero gramatical, Copacabanaipanamalebon¹⁷⁷ é uma aspiração. As migrações não se dão apenas do interior. Migra-se em todos os níveis, inclusive dentro da própria cidade.

O fator social decisivo da Zona Sul é a praia (□). Nesta areia resplandente e livre só conta ponto a favor o encanto pessoal: beleza do corpo, esportividade, simpatia, vivacidade de espírito, capacidade de improvisação, alegria de viver. O resto tem de ser disfarçado como se fôsse defeito: riqueza, cultura, origem familiar, seriedade de propósito (□). Quem fôr admitido ao círculo dos bacanas, com dinheiro ou sem dinheiro, tem acesso a todos os programas (...); não é preciso ser um rapaz direito para ser rei da Zona Sul; basta ser um rapaz bacana. **Essa anarquia original marca a sociedade do Rio** (...); a liberdade que um jovem carioca pobre encontra na praia costuma constrangê-lo mais tarde. Há um momento em que toda uma geração se casa e desaparece: o rapaz que não se preparou para a vida (□) se esforça por prolongar a juventude (□); seu plano é viver expedientes rápidos (...); enquanto conserva um pouco da graça da

¹⁷⁵ MENDES CAMPOS, Paulo. [Réquiem para os bares mortos], em *O anjo bêbado*, p. 94.

¹⁷⁶ MENDES CAMPOS, Paulo. [Juventude de hoje, ontem e amanhã], em *O anjo bêbado*, pp. 137-146.

¹⁷⁷ Ainda que a extensa crônica [Copacabanaipanamaleblon] condense as opiniões de Mendes Campos sobre o **palco carioca**, nos pareceu mais interessante armar uma visão [heterogênea] da cidade com outros textos e outros autores. [Copacabanaipanamaleblon], em *Os bares morrem numa quarta-feira*, pp. 48-66.

juventude, êle se defende; depois entra no funil da decadência saudosista, tocada de uma simpatia melancólica, mas acabando com freqüência na embriaguez ou no suicídio (MENDES CAMPOS: 1969, 140-141).

O brasileiro que pretende concretizar suas "aspirações nobres" tem de viajar para o Rio. Para as figuras importantes, hotéis de luxo; para os recém chegados, pensões como a Mon Rève, que marcou o trânsito de Mendes Campos pelo baixo fundo carioca. Fernando Sabino -desta vez sem câmera e sem roteiro- recorda quando convidou Paulo Mendes Campos, amigo da adolescência mineira, a viajar para o Rio de Janeiro. Reconta tudo num texto intitulado "Domingo azul do bar". O objetivo comum era conhecer Pablo Neruda, que visitava o Rio para participar de um comício pela liberação de Luís Carlos Prestes. A conseqüência foi que outro poeta mineiro migrou para sempre. Uns dias na casa do autor de *A hora marcada*, outros na casa de Vinicius de Moraes e alguns mais na casa de Rubem Braga refletem um cenário de grandes figuras.

O casamento com Jean -"suave e admirável inglesinha que veio ao Rio de férias e sem falar português acabou sendo sua companheira para sempre"¹⁷⁸-, ajuda a compreender o interesse de Mendes Campos pela literatura inglesa e como tradutor. Sabino e seu amigo se conhecem em Belo Horizonte, o segundo "perdido na dramaticidade existencial da poesia", o primero, na da prosa. A dúvida que os une na primeira conversação é se *Dom Quixote* foi escrito em prosa ou em verso. Entre eles sobram pontes: cidade natal e viagens compartilhadas, descobertas literárias, preferências autorais, citações, discussões noturnas, amplas caminhadas, farras, irreverências, o banco da Praça da Liberdade e um sem-fim de motivos triviais para discutir.

¹⁷⁸ SABINO, Fernando. "Domingo azul do bar", em *Gente*, pp. 240-247.

Às vezes ele [Paulo] era difícil, arreado. Certa ocasião ficou algum tempo rompido comigo, porque me recusei a lhe emprestar um livro que acabara de comprar. Outra vez, quando mais tarde fui para Nova Iorque, deixou de responder minhas cartas durante seis meses, sob pretexto de impossibilidade material, por ter eu, ao partir, surrupiado sorrateiramente a sua caneta e levado comigo (...). Ainda adolescentes, disputávamos a Belkiss para uma dança na festa de carnaval do Clube Belo Horizonte. E acabávamos sempre juntos, conversando ou em silêncio, um chope de permeio. Sem a Belkiss (...). E o gosto da tristeza também, vivido em comum: certa noite, em visita a Belo Horizonte, fomos silenciosamente até o alto do Cruzeiro, para, a alguma distância um do outro, sem declarada razão, chorarmos longamente, e depois, sem uma palavra, regressarmos ao mundo dos vivos. E nos tornamos adultos, e nos mudamos para o Rio (SABINO: 1996, 243-245).

Inflama-se a comarca artística. No encontro com Neruda, Mendes Campos e Sabino confirmam as histórias que três chilenos moradores de Belo Horizonte contam sobre o escritor de Isla Negra. A Neruda, Sabino dedica uma crônica completa que se estrutura sobre os distintos "ares" que nota no poeta¹⁷⁹. Cândido Portinari, de novo Vinicius de Moraes e Emiliano Di Cavalcanti hospedam o poeta chileno. O bar Alcazar oferece rondas incomparáveis em sua homenagem. Meses depois, Sabino o encontra na Casa Sloper da Avenida Copacabana. Ele pareceu recordá-lo, mas "não era o mesmo homem: tinha o ar cansado e triste (□), como se aborrecesse tudo aquilo que não caminhasse à par de suas convicções políticas" Registrada na imprensa, a estampa lhe valeu a "glória em vida" de uma briga pública desde Chile, povoada de "expressivos insultos" Mais de dez anos depois, cronista e poeta coincidem no Congresso Internacional do Pen Club em Bled, Iugoslávia. O novo encontro limou as asperezas, retomaram as conversações e "a paixão política cedeu lugar a uma terna compreensão dos problemas da vida e do homem, embaixo da mesma sede de amor e da mesma fome de justiça social"

¹⁷⁹ SABINO, Fernando. "O habitante e sua sombra", em *Gente*, pp. 86-90.

O último encontro foi no Rio, e ante a notícia da morte de Neruda, Sabino traz ao presente alguns versos, enquanto escreve.

A ironia de Mendes Campos intensifica-se com o avanço da nossa leitura. Em "Alice no país dos cariocas" o autor imagina a personagem de Lewis Carroll num passeio pela *Wondertown*¹⁸⁰. Anuncia o futuro roteiro de uma história para crianças e situa Alice no aeroporto Galeão, onde é recebida pelo doutor Brasileiro Brasileiro do Brasil (BBB), *public relations* da Secretaria de Turismo. Mais do que uma peça terminada, a crônica recorre ao argumento inacabado, ao que Mendes Campos escreveria "se Alice estivesse na cidade". A primeira comida da menina seria uma feijoada completa, "delicioso e turbulento prato regional". Depois do almoço, o doutor BBB sugeriria dois planos: uma visita oficial (informal) ao Secretário de Obras e uma visita oficial (informal) ao Senhor Governador. No despacho do segundo, Alice esperaria duas horas para escutar: "Estava tentando fazer uma ligação justo na hora do resultado do *jogo do bicho*". Fora do gabinete, Alice percorreria os recantos pitorescos da cidade: enfermarias de Santa Casa, principais buracos urbanos, a casa de Rui Barbosa, o mausoléu da Praça da República e outras paragens estonteantes. Na noite, Alice seria entrevistada na televisão. Ali enviaria um *kiss* a seus milhões de amiguinhos no Brasil. No hotel, "ela dorme e sonha com uma cidade com água dentro dos canos, ruas niveladas, praias limpas, árvores, ar arejado, trânsito em ordem, gente de bom humor, sem barulho, sem mau cheiro, sem burocracia"¹⁸¹.

E assim, enquanto os boêmios reclamam com delírios ou encontram "compadres geográficos", enquanto bebem com *amigos do peito* ou se

¹⁸⁰ Cidade Maravilhosa.

¹⁸¹ MENDES CAMPOS, Paulo. "Alice no país dos cariocas", em *Os bares morrem numa quarta-feira*, pp. 30-32.

hospedam com artistas de grande porte, outros indivíduos -nascidos no Rio- sobrevivem de milagre. Contrariedade pontual? Estadual? Nacional? Na crônica "Viadutos" das "páginas" de **Cidade**, Drummond de Andrade encena a conversação de dois moradores de rua. Um "se hospeda" no viaduto São Sebastião, pilastra nº 4, lado esquerdo, na Avenida Presidente Vargas. O companheiro está deixando o viaduto de Japeri para mudar a outro na cidade. Na conversação, os "condomínios" são descritos como *pent-houses*, como simulando os anúncios imobiliários. No plano real (e não por arte de mágica), os espelhos de água públicos se convertem em *toilettes* e onde cabem três (ao contrário do que reza o refrão) não cabem quatro nem cinco, pelo menos no que se refere a políticas públicas. Quilo-e-meio, Vá-por-mim e Marlene Garbo são as personagens da história. Esta presença, junto com a do narrador, imprime sofisticação à crônica de Drummond. Sua intenção não é só escrever, nem apenas sensibilizar. Sua responsabilidade não se esgota em mostrar. Por trás do riso pode explodir a irritação, o estouro, o "até-quando"

A versatilidade do cronista, aliás, nota-se no tratamento dos temas. Desta forma, o *dispositivo do rumor* -que pode ser lido como resquício de província na metade do trote citadino- é abordado por Drummond com uma mescla de regozijo e ironia. O texto que o recompõe se chama "Aconteceu alguma coisa" e a "notícia de **Cidade**" é um conglomerado que permanece na calçada, patrulhado por dois guardas que impedem qualquer passo. O falatório é parte de uma conversação que -em síntese- se dá como segue: "mataram alguém", "assaltaram o banco", "não está vendo que não tem banco nenhum aí?", "pegaram um grupo de subversivos e não querem se render", "não saio daqui enquanto os caras não aparecerem", "aquela velha desmaiando", "está é

brigando com unha e dente, quem sabe foi uma manicure que se atirou no pátio? Houve morte, não estou vendo fumaça, incêndio não é, estão esvaziando o edifício, o Senador entrou com passe livre, cerraram as portas de aço, tá me cheirando a elevador despencado, e essa ambulância que não vem? Já não sei onde morar sossegado, vamos chegar perto e espiar o caixão do defunto, não é caixão, gente, é geladeira?!¹⁸².

Mais ou menos com o mesmo tom, Fernando Sabino busca explicar a um inglês a maneira de ser do brasileiro. Mas sucede que, com o objetivo de explicar o indivíduo, termina desenhando a cidade e dispondo a vida brasileira em pequenas vinhetas. Curiosamente, o discurso da essência brasileira se restringe à compreensão de certos atributos cariocas. **1.** Nada perde com assistir à sessão das dez num cinema do *Leblon*. Se falta a luz antes de que o filme termine, o encarregado de projetar o filme confrontará a situação: subirá ao palco com uma lanterna, se apresentará, explicará que ele pode contar o resto e santo-remédio. O público ovacionará ao espontâneo, a improvisação salvará a noite e o dinheiro não será devolvido. **2.** Você, britânico, passa a noite na casa de um amigo que vive na Ladeira da Rua Saint-Roman, em *Copacabana*, caminho obrigatório dos habitantes da favela. Dali vê passar a cada momento mulheres e crianças com baldes de água na cabeça. **3.** Os dias que têm jogo no Maracanã é fácil observar a prevenidos e distraídos. Os prevenidos antecipam-se ao engarrafamento geral chegando ao estádio quatro horas antes do jogo. Os distraídos enfrentam um tráfego lento e difícil. Pode acontecer que algum distraído consiga entrar no estádio na última hora e até veja o jogo da cadeira presidencial. **4.** Ante as instituições de papel (como

¹⁸² DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. "Aconteceu alguma coisa", no capítulo "Cidade" do livro *De notícias e não notícias faz-se a crônica*, pp. 39-41.

receitas médicas ou páginas amarelas) o brasileiro prefere a camaradagem. **5.** Não se estranhe, a maioria dos encontros são casuais: “a gente se vê” “quando puder apareço”. **6.** Aqui a hora marcada gera horror. **7.** Com frequência esquinas, portas de cafés e casas comerciais são obstruídas por multidões, especialmente se é por causa do futebol. Ninguém parece ouvir a ninguém, todos falam ao mesmo tempo. **8.** Na rua, no meio de todos, homens silenciosos se aproximam uns dos outros e se despedem nos cantos das portas intercambiando misteriosos papelzinhos. É assim que funciona o *jogo do bicho*.

Amor, perigo e sexo; religiosidade, depressão e ciúmes. Converge tudo na “História de amor em cartas” com que Drummond de Andrade desdobra o tema da violência. Realmente são 20 capítulos e um final, floresce mais uma vez a noção de projeto. Este é Drummond e sua forma totalizadora de entender o mundo: não em indivíduos, nem numa carta, nem numa crônica. Seu mundo é um **projeto coletivo** que também se constrói com capítulos e relações desencadeantes. Refletir sobre a “catástrofe” leva a pensar sobre suas causas. E repensar os causantes ajuda a entender o caos, a expurgar a raiva. Por isso, Drummond recria um caso policialesco-passional que, em vista da fragmentação e de alguma referência interna, parece haver sido publicado em um mês. De novo há personagens. **Violeta Martínez** trabalha no ramo dos imóveis, **Augusto Pontevedra** (Guto Flauta Doce) é um executivo-*playboy* interessado em mulheres cujos nomes começam pela letra V. **Vanessa Mugliari** frequenta um curso de comunicação. **Ernesto Gomes** é um empresário arruinado, coleciona obras de arte. Há um **Fausto Seixas**. Mas são

Torquato (no Rio) e outra Vanesa (essa em Amsterdã) quem reconstroem a notícia.

Vanessa Mugliari e Violeta Martínez são amantes de Augusto, mas relacionam-se com Ernesto e Fausto. O tom da narração explica o riso: uma mescla de radionovela com lugares-comuns das verdadeiras investigações criminais. O saldo é um homicídio quádruplo numa noite só, acontecido no trajeto entre a Lagoa Rodrigo de Freitas e a Barra, **obviamente não esclarecido**. Só se sabe que os homens foram eliminados um a um pelas duas mulheres. **Muitos pontos no ar**. Se para esse momento não resta uma alma em pé, como falece Violeta? **Ninguém sabe, ninguém viu**.

Assim termina a história, assim começam outras, que surgem de sua vária interpretação. Pois uma história pode ser interpretada de tantos modos e pontos de vista, ao sabor de cada sensibilidade, que se chega a não saber como e por que aconteceu. E até se realmente terá acontecido (). Esta foi uma história de amor, ou o amor só apareceu na letra duvidosa das cartas? (...) Esta é uma história absurda de sangue e simulação, de cartas jogadas na penumbra; reunidas, formam novo baralho que ninguém mais poderá manusear. O dinheiro infiltrou-se na região transparente do amor? Pessoas se mataram por ambição, mais forte do que o amor? Há, quem sabe, um grau de ambição que assume forma passional e absorve os valores típicos do apetite amoroso? Possuir, sob qualquer forma, é exercitar a sexualidade? (DRUMMOND: 1987, 55-56)¹⁸³.

Subscrita por Torquato, a última carta revela o *modus operandi* dos meliantes passionais. É um avanço de última hora. Os periódicos comunicam o suicídio [oficial?] de Violante Martínez¹⁸⁴, em Cabo Frio, que deixa uma carta à polícia confessando sua participação no massacre de São João. Amante de Augusto e depois de Fausto, que a deixa para reviver a relação com Vanessa, começa a espiar os homens e inteira-se de que todos, Ernesto inclusive, têm

¹⁸³ DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. História de amor em cartas, em *Os dias lindos*, 4ª ed., Rio de Janeiro: Record, 1987, pp. 31-55. A edição original é de 1977.

¹⁸⁴ Augusto muda o nome de Violeta, chamando-a afetuosamente de Violante.

sido citados no mesmo local. Um complicado ajuste de contas [a base de álcool, ironia e ódio] põe fim à vida de todos. Violeta, que deixa sua própria vida para o final, não encontra razões para seguir. Melhor morta que mal acompanhada, pensa e se lança ao mar. [Enfim, um mistério em que [amor] não significa só amor (...)]. **No Rio não se fala noutra coisa**¹⁸⁵.

3.2.2. Palco mineiro

Drummond, Sabino e Mendes Campos têm em comum o imaginário mineiro. Não é de se estranhar que dediquem algumas páginas a suas respectivas cidades. Itabira do Mato, o primeiro; Belo Horizonte, os outros. Mendes Campos, por exemplo, reconstrói sua terra a partir das árvores¹⁸⁶: o *espineiro* da Avenida Paraúna, o *jalão* da Rua de Lavras, as *favas* próximas ao Ipiranga Futebol Clube, o pé de *jenipapo* do Parque Municipal, o *cajueiro* da Rua Alagoas, os *pinheiros* das caixas d'água da Serra, os jogos das crianças na copa das *mangueiras*, os *figos* da Avenida Afonso Pena, a *jabuticabeira* do doutor Paulo Rosa, as *parreiras* da Rua Professor Moraes. Humor e nostalgia são mistura corrente nos seus escritos. Recordando a infância, admite não haver terminado como assaltante-ecologista um pouco por sorte e outro pelo trote ligeiro. Os ganhos das proezas vegetais incluíam sucos dos mais variados frutos: [Belo Horizonte era vegetal. Percorro antes de dormir aquelas ruas compridas [e seus] jardins iluminados pelas rosas]¹⁸⁷.

Guimarães Rosa também tem lugar certo. Mendes Campos não o menciona de imediato, antes o leitor deve saber que perto de sua casa de infância vivia uma menina criada por tios severos. Poucas vezes este cronista

¹⁸⁵ DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. [História de amor em cartas], em *Os dias lindos*, pp. 54-55. Os negritos são nossos.

¹⁸⁶ MENDES CAMPOS, Paulo. [Folhas, flores e frutos], em *O anjo bêbado*, p. 37.

¹⁸⁷ MENDES CAMPOS, Paulo. [Folhas, flores e frutos], em *O anjo bêbado*, pp. 38-39.

cairá verticalmente nos temas, ele prefere entrar devagar e pegar alguns atalhos. O trajeto da vizinha -casa, colégio de freiras, casa- levava a figurar uma amiga isolada do mundo. Fora da imaginação, sucedia que a menina era a cidadã melhor informada nas redondezas. Seu restrito pedaço de calçada bastava-lhe para colocá-la diante de tabus familiares, noivados, filmes, visitantes, culinária e vizinhança em geral. [Ela não pedia, dava notícias (□)]. Para explicar o inexplicável, comecei dizendo para mim mesmo que o conhecimento não se adquire, é um dom [E é o conhecimento (esse dom)], a expressão deslumbrante, a sacramentalidade da existência, o feitiço do real e a proximidade geográfica que levam Mendes Campos a pensar em Guimarães Rosa: [Ainda não encontrara um escritor com tamanho trânsito livre entre o consciente e o inconsciente (□)]. *Leaves of Grass*, *Moby Dick* e *Grande Sertão* são os três únicos poemas épicos de América¹⁸⁸.

No coração do estado, a culinária e a retórica exclamada. No seu umbigo, o *bolinho de feijão*. Ao melhor estilo do Ítalo Calvino de *Las cidades invisibles*, Mendes Campos entra numa Mariana seleta e calada; na Diamantina desconhecida; na Belo Horizonte mutável; numa gastronomia ostentosa (pão de queijo feito com *polvilho*, lingüiças por encomenda, lombos bonitos, cachaças de verdade, requeijão, uai!); no Goiás do boi e das vacas; no milho de Montes Claros; na gente especial de Ubá: [Ah, Minas Gerais! Município ruim mesmo em Minas não tem, não (□)]. Dinheiro a mineirada sabe o que vale. Sovina? É. Quem sabe? Minas não é de entender: aconteceu¹⁸⁹.

As crônicas de Drummond de Andrade apresentam menos interesse num certo regionalismo. Como conta a Fernando Sabino, considera extremo o

¹⁸⁸ MENDES CAMPOS, Paulo. [Guimarães Rosa], em *O anjo bêbado*, p. 50.

¹⁸⁹ MENDES CAMPOS, Paulo. [Mineiro brincando: fala de Minas], em *O anjo bêbado*, pp. 239-240.

fanatismo pelo local. De Itabira parte para Belo Horizonte com o objetivo de estudar no Colégio Arnaldo. Parece-lhe um exagero a estrita formação dos padres alemães. Passa depois a um colégio da aristocracia brasileira, onde haviam estudado por exemplo os filhos de Rui Barbosa. Apesar de suas boas qualificações é "mandado embora" depois de dois anos. Pensa que a irreverência e a indisciplina podem ter lhe causado a expulsão: "[Minas] é um Estado com peculiaridades muito marcantes, mas há nisso certo exagero: uma Minas meio folclórica, meio metafísica, como se fosse um país diferente do Brasil"¹⁹⁰.

Em "Viúva loira" -um dos **Classificados** de seu *diário imaginário*-, Drummond já mostra digerido o apego à sua terra. O protagonista é um leitor de periódico que, olhando as páginas dos classificados, se detém no anúncio de uma viúva. Como "ser viúva" não é igual a sê-lo "jovem, loira, rica e mineira", o senhor pormenoriza a leitura: recém-chegada do interior e em busca de companhia masculina, busca jovem bem intencionado, de fino trato e conhecedor dos pontos pitorescos do Rio. Estamos diante de outra migrante. Ela busca passeios e pensa no compromisso matrimonial. Ele busca *status*. As advertências de um amigo estão recheadas de humor: "Se é mineira, não deve ser loira. Se é loira, é artificial (□). Sabe-se lá que espécie de viúva é essa? Pode nem ser viúva. Diz que tem 21 anos, mas quem garante que não é modéstia? Às vezes tem três vezes 21". Os compadres conversam, fazem piadas e o crítico descobre que seu amigo é um mineiro de mentira que se faz passar por *capixaba*. Um prognóstico de antologia fecha o caso: mineira loira

¹⁹⁰ SABINO, Fernando. "O poeta e a câmera indiscreta", em *Gente*, p. 57.

versus mineiro dissimulado. «Chega, amizade, você já ganhou a viuvinha com fazenda e tudo, podes crer!»¹⁹¹.

3.2.3. Palco paulista + A nova capital

«Sem o comunismo da praia»-diz Mendes Campos- «São Paulo é uma cidade de classes estanques». A crônica que contém esta frase é das mais largas de todo o *corpus* e sua discussão central é a juventude. Na cidade das finanças, os critérios de proximidade são a identidade do gosto, os estudos, a profissão, a conta bancária e o nível social. Há, como em todas partes, indivíduos desencaminhados. Só que em São Paulo o extravio é condição de procedência, o destino etiquetado como uma mercadoria. Embora o cerco de classes imponha barreiras, a juventude burguesa também se diverte nos bares: «Apesar de Brasil, São Paulo é uma estrutura social. A juventude paulistana entra no *status* de vida adulta com naturalidade, esclarecida sobre aquilo que lhe reservou... o destino»¹⁹². Um mundo de certezas, de menos desequilíbrios individuais, de natureza fechada em todos os níveis e sem osmose anárquica, leva o autor a contrapor a eterna dupla paulista-carioca. De acordo com Silva Téllez, os temas urbanos são evocações cidadãs, formas de imaginar as atividades diárias, quadros de comportamento social e cenas objetivas que se entendem em paralelo com cenas inconscientes.¹⁹³

Bastou a massificação dos noticiários televisivos para que as cidades grandes se convertessem em sinônimo de violência. O protagonista de um dos avanços **nacionais** do periódico fictício de Drummond de Andrade é um taxista de São Paulo que vive sem tempo livre. Não é um condutor qualquer: escreve

¹⁹¹ DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. «Viúva loira», no capítulo «Classificados» do livro *De notícias e não notícias faz-se a crônica*, pp. 186-189.

¹⁹² MENDES CAMPOS, Paulo. «Juventude de hoje, ontem e amanhã», em *O anjo bêbado*, pp. 137-146.

¹⁹³ SILVA TÉLLEZ, Armando. *Op. cit.*, 2003, p. 113.

poemas e vende livros a seus passageiros em sintonia com a "vanguarda cultural". O cliente da história se dirige a Altos de Pinheiros enquanto o chofer vai relatando as preferências de seus consumidores. As moças compram livros de psicologia, ciências sociais e comunicação, alguns lhe fazem encomendas. Outros tentam assaltá-lo. Uma situação absurda leva um bandido a lhe colocar uma arma na nuca. O ritmo da metrópole se impõe. O incomum cliente - também tradutor de "a obra" pede o *Manual do perfeito assaltante*. Como o taxista-livreiro não conhece a publicação, simplesmente encara ao malfeitor. O "encontro próximo" termina com um choque e uma fuga.¹⁹⁴

Brasília, de Paulo Mendes Campos, é incipiente. Não passa de uma urbe recém-criada, com um máximo aproximado de 15 anos. Apesar do espírito inaugural, a cidade é descrita como um oásis no meio do acostumado caos metropolitano. Sem edificações monstruosas, com "silêncios" para o olhar e atributos naturais que ainda hoje se lhe reconhecem, as descrições da nova capital são celebratórias: "Até os cegos podem ver Brasília pela vibração sutil e confortante dos espaços abertos"¹⁹⁵.

Com sua ausência de contaminação sonora, sem ecos nem agressões olfativas, com certo ar bucólico e uma culinária destacada, a obra futurista vai ganhando sentido. Resulta interessante que desde tão cedo um cronista discuta o "calor humano" da nova capital: "Nessa questão de calor humano não há termômetro universal (□). Acredito além disso que um jornalista, neste cálido Brasil, pode sentir falta de muitas coisas, menos calor humano". As letras se unem à gente, provocam apertões de mão, *cachacinhas* amigas e cálidos recantos. Incrédulo, o jornalista que jaz sob o poeta se dá a tarefa de

¹⁹⁴ DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. "Compre livro no táxi", no capítulo "Nacional" do livro *De notícias e não notícias faz-se a crônica*, pp. 13-15.

¹⁹⁵ MENDES CAMPOS, Paulo. "Seis sentidos de Brasília", em *Os bares morrem numa quarta-feira*, p. 91.

fazer uma pesquisa. A pergunta: "Você sente falta de calor humano em Brasília?"

Perguntei a jornalistas, empregados de hotel, estudantes, comerciantes, um corretor, donas-de-casa, motoristas e funcionários: sente falta de calor humano? Como? Que trem é este? A aturada pesquisa não deu em nada. Uns disseram que sim, outros que não. E houve ainda uma pequena fração, aritmeticamente desprezível, que respondeu: mais ou menos. Pois creio que essa fração desprezível está com a verdade: esse negócio de calor humano (em Madri, Paris, Londres, São Petersburgo e o mundo) é mais ou menos (MENDES CAMPOS: 1980, 93).

3.2.4. Palco cosmopolita

Reconhecer-se "mundo fora" foi uma das maiores preocupações individuais de Fernando Sabino. Mendes Campos fala de Nova Iorque, Drummond recria um diálogo fictício em Paris (sobre Paris), mas é Sabino quem parece sentir a necessidade de franquear as fronteiras territoriais. Em 1946 parte para Nova Iorque, vive dois anos na Grande Maçã. Suas confusões são famosas e risonhas: procurando o Teatro Coliseu em Paris, para ver uma obra de Ionesco (o maior absurdo é que o teatro não aparece); a visita à delegacia de polícia em Veneza, para denunciar um roubo (quando sua carteira sempre esteve no bolso); o abandono de uma reunião em Harlem (onde ele era o homenageado); a ida a Madrid para "iniciar-se na violência" como espectador de tauromaquia: ou a coincidência nos Estados Unidos (nos estudos da Universal) com Alfred Hitchcock, acompanhado por David Neves. "Nas viagens [Sabino], gostava de ir à deriva, ter olhos de quem vê as coisas pela primeira vez. Diz que é melhor viajar com um roteiro estabelecido. Justamente para poder esquecê-lo" conta um de seus biógrafos¹⁹⁶.

¹⁹⁶ BLOCH, Arnaldo. *Fernando Sabino: reencontro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Secretaria Municipal de Cultura, 2000, p. 67.

Sabino chega a Londres em 1964, ali mora por quase três anos. Uma de suas mais trabalhadas crônicas dá conta dessa etapa. Dotado de um grosso sobretudo que protege do vento suas melhores disposições, enfrenta a cidade do frio miserável e as calefações exageradas de palavra em riste. Durante a primavera, a capital britânica se converte numa localidade feliz, “a expressão de todos, banhada por minguados raios de sol (□)”. Nunca tantos elogiaram tanto a natureza por tão pouco¹⁹⁷. É comum encontrar aos ingleses estendidos no gramado, de terno e gravata, de braços abertos. O sol assinala os dias em que se pode desfrutar da alegria de viver. “Ninguém parece especialmente importante”, diz em algum momento. São os sintomas da cidade grande, a riqueza mundana e cosmopolita que invade o sangue do cronista. King’s Road torna-se o que no passado foi Montmartre e com mais de oito milhões de habitantes -entre delicados e irônicos-, a ilha inglesa oferece o que qualquer um pode imaginar: “Inglês é um cidadão que vive contando os minutos, e marca encontros para daí a dois meses às sete horas menos dez”¹⁹⁸.

Nova Iorque de Mendes Campos é um álbum de impressões em que só contam os primeiros dias. Depois de uma semana -diz- começa o tédio de entender. As coordenadas deste cronista erudito são o conhecimento dionisíaco, o instinto e a embriaguez. Sempre ficará tempo para o racionalismo: “Nova Iorque foi para mim uma reviravolta de montanha-russa. Não deu para pensar um só instante, foi tudo uma valsa, um delírio”¹⁹⁹. Somada a uma postura nômade e a certo estado sonâmbulo, a Nova Iorque de Mendes Campos é mais produto de um sonho que de uma exploração. Não há texto de sua autoria que não magnifique o miúdo e minimize o importante, e isso denota

¹⁹⁷ SABINO, Fernando. “En Londres, como os ingleses”, em *Deixa o Alfredo falar!*, pp. 69-70.

¹⁹⁸ SABINO, Fernando. “En Londres, como os ingleses”, em *Deixa o Alfredo falar!*, pp. 68-83.

¹⁹⁹ MENDES CAMPOS, Paulo. “Nova Iorque”, em *O anjo bêbado*, pp. 232-233.

sua atitude de poeta e jornalista. Nova Iorque, ante seus olhos, é essa mescla de arranha-céu de vidro, um negro que o chama *passenger*, 38.000 taxistas, a revista *Squire* que compra ao chegar, 10.000 condutores de ônibus, túneis sem fim, 3.000 lustradores de sapatos, uma *jam-session*, 200 vendedores de castanhas assadas, um aeroporto com nome de presidente fuzilado, 500 médiuns, 3 tatuadores, 4.485 telefonistas, 19 lutadores anões e 200.000 gatos vagabundos. Ninguém soube lhe informar a taxa de crescimento dos gatos. Muito menos a dos ratos: "Até hoje costumo sonhar de olhos abertos com bilhões de ratos debaixo de Nova Iorque: *sus intenciones son bien conocidas*"²⁰⁰.

Enquanto o mortal comum viaja para desprender-se, fazer-se invisível, esquecer-se das contas ou fugir de si mesmo, as viagens de Fernando Sabino reforçam sua energia cosmopolita, seu gesto deliberado a favor da inquietação cultural. "O desejo de partir", nos diz Tatiana Escobar²⁰¹, "é intrínseco ao fato de estar vivo, como se uma última fibra das comunidades nômades que fomos até a Idade de Bronze seguisse intacta"²⁰².

A estampa nova-iorquina de Sabino se traduz em um encontro com Salvador Dalí. A idéia era entrevistá-lo para *O Jornal*, mas as oportunidades de encontro se multiplicam, as curiosidades se esgotam e a providência leva-lhe a despedir-se com uma nota franca: não tenho mais perguntas. O primeiro cruzamento com Dalí acontece na Bignou Gallery. A segunda vez o jornalista chega primeiro e se dedica a percorrer a sala: "Seu famoso *Persistências da memória* não tinha nem dois palmos de tamanho (□). A essa altura ele

²⁰⁰ MENDES CAMPOS, Paulo. "Nova Iorque", em *O anjo bêbado*, pp. 232-235.

²⁰¹ Nascida na cidade venezuelana de La Guaira, Tatiana Escobar se reconhece como ensaísta e viajante convicta.

²⁰² ESCOBAR, Tatiana. *Sin domicilio fijo. Sobre viajes, viajeros y sus libros*. México DF: Editorial Paidós, 2002, p. 16.

perguntou como é que eu, sendo brasileiro, falava tão bem o catalão. Eu pensava estar falando espanhol!²⁰³. Há jornalismo nesta maneira de confrontar os textos. Embora para alguns críticos o conteúdo de *Gente* é um conglomerado de perfis, aqui pensamos que essas biografias se entrelaçam com a crônica em muitos aspectos: todos os textos reconstróem uma situação, não faltam nem encontros nem deslocamentos, as figuras transcendentais são indispensáveis e o tempo passa ante os olhos do leitor.

3.3. Tipos brasileiros, tipos universais. Ver e ser visto

A estética da cidade, suas confluências, suas sensações e gostos compartilhados, suas emoções e rotinas recaem sobre os cidadãos. Mais que um espaço físico, a cidade é um espaço estético²⁰⁴. Como passam o tempo seus habitantes? Quais são seus movimentos e paixões? O que lhes incomoda? Como é seu tempo interior e psíquico? O que eles adoram? Nesta busca os tipos universais se mesclam com os propriamente brasileiros.

Segundo Fernando Sabino, os seres humanos se dividem em duas espécies: os que têm medo de viajar de avião e os que fingem que não têm. Algum atrevido haverá que ame o avião planando entre as nuvens. Ele não se refere a esses loucos senão à consciência de quem pensa "é muito seguro, não tem perigo nenhum, as estatísticas provam -mas a verdade é que se essa joça cai eu estou perdido"²⁰⁵. Se este é o viajante universal, o que tem de diferente o viajante do Brasil? Numa anedota contada ao mesmo Sabino, Millôr Fernandes ajuda a elucidar a pergunta.

De súbito acende-se o aviso: "use cintos". Pronto, estamos fritos (). O piloto acaba de chamar o comissário de bordo. Não há de ser para lhe levar um

²⁰³ SABINO, Fernando. "Dali, da Catalunha", em *Gente*, pp. 41-43.

²⁰⁴ SILVA TÉLLEZ, Armando. *Op. cit.*, 2003, pp. 149-150.

²⁰⁵ SABINO, Fernando. "Nas asas do medo", em *Deixa o Alfredo falar!*, p. 44.

cafezinho, pois o desgraçado fechou a porta atrás de si. Agora ele sai e vai de poltrona em poltrona dizendo alguma coisa ao ouvido dos passageiros (). Millôr Fernandes conta que viajava para Buenos Aires quando ouviu com pavor o comissário vir sussurrando a cada um dos passageiros à sua frente: "Estamos caindo no mar". Ao chegar a sua vez, o homem teve tanta pena, diante de sua fisionomia agoniada, que resolveu mudar a frase e perguntou apenas: "O que o senhor quer tomar?" (SABINO: 2000, 46).

O brasileiro é um indivíduo alegre. Embora muitas das situações recriadas pelos cronistas sejam dramáticas, inclusive algumas tendendo ao trágico, a dose de ironia e de bom humor presente nos textos nos fala de um ser festivo e criativo, capaz de esprimir uma risada diante das situações mais difíceis. Em *Os dias lindos* uma crônica chama particularmente a atenção. Chama-se "Eu, você, ele: números" e conta a história de um "dígito delirante" que discute o tema da burocracia. Tanto o movem, fotografam-no, passeiam por cartórios, enchem-lhe os dedos de tinta, buscam-lhe possíveis segredos, inventariam-no, catalogam-no, ficham-no, mandam-no à sua casa e voltam-lhe a chamar, tanto fazem e desfazem com sua vida, que num momento ele já não se reconhece.

Ninguém sabe quem é. Os trâmites infinitos o convertem em uma incógnita, em um pseudônimo, um amontoado de dúvidas, "um problema de palavras cruzadas para veteranos". Sempre existirá a possibilidade de que tenha cometido delitos ou de que sua identidade não esteja muito clara: "Até prova em contrário, o senhor pode ser um criminoso. Aliás, feita a ressalva, todos podem ser criminosos. O senhor está preso". Pouco importará o nome que lhe deram seus pais. Quando seu "dígito batismal" chegar, avaliado pelo Registro Nacional de Pessoas Naturais, ele terá fundamentalmente uma existência-número: "Poderei espirrar ou comprar fósforos sem exibir esse

número? () Tentar qualquer combinação numeral com alguém?²⁰⁶. Quem responde pela burocracia? A desumanização e o mundo relacional interessarão com freqüência a Drummond. Sua esperança com este "número delirante" é que alguém erre os cálculos e se retome a substância humana do ser.

Inclusive com humor, a burocracia é um dos temas que mais preocupa a Drummond. No final das contas ela é uma consequência, não surge por osmose ou geração espontânea. É produto de um processo e, como todo processo, tem causadores. Quem gera a burocracia no Brasil? Com ironia e elaborações exaltadas, Drummond dá vida a seu modelo de oposição. Não faz exatamente caricaturas, mas amplia a realidade, desproporciona o trivial, sofre o que poderíamos chamar a *síndrome do detalhe enlouquecido*. E assim como um número delirante, existe também uma Lei dos Sucos que afeta aos sucos engarrafados, um produto que conta com 6,4% do espírito da laranja: "Bebe-se isso com a sensação de estar bebendo o melhor da laranja? Bebe-se. A alma da laranja, e de qualquer fruta ou coisa, é afinal a representação mental dessa coisa, a sua abstração"²⁰⁷. Daí à discussão entre o natural e o artificial, à inusitada legitimidade do artificial e à reflexão sobre o difícil que resulta descobrir quando uma coisa é a "coisa em si" ou sua imagem, há apenas algumas linhas. "Fazer conta de", diz-nos, "é a maneira mais sábia que se inventou para todos irem vivendo".

Familiares na aparência desolados rodeiam a cama de um homen. O senhor agoniza. De acordo com a Resolução nº 21 da Secretaria de Fazenda do Estado do Rio de Janeiro, o mais recomendável é morrer durante a semana. Melhor que num sábado ou num domingo. A resolução não proíbe

²⁰⁶ DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. "Eu, você, ele: números", em *Os dias lindos*, p. 146

²⁰⁷ DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. "O sabor da laranja", em *Os dias lindos*, p. 151.

explicitamente nada, mas os enterros dependem de um certificado de óbito cujo trâmite somente pode-se fazer de segunda-feira a sexta-feira. Queiramo-lo ou não, condições supra-humanas regem inclusive a morte. Sem o certificado ninguém pode ser legalmente velado. “Morrer é fácil”, reza o título do Drummond, “difícil é ser enterrado”²⁰⁸.

Numa sede da Caixa Federal uma senhora chora. Está pondo em prática sua nova perspectiva da vida. Faz algum tempo era uma mulher risonha, com a sensibilidade para o lado positivo. Agora aprendeu a chorar, agarrou-lhe o gosto de sofrer: “Contemplo as dores do mundo e choro. Acha pouco? ()”. A técnica de chorar, que não é para qualquer um? Precisa saber chorar, regular as lágrimas, impedir os borbotões, evitar a lagriminha avulsa (). Chorar bem é uma arte. A senhora treina a sua família na nova arte. Suas amigas de tecido se treinam na arte. Pensou inclusive em abrir um curso de dez classes no mínimo: “Não é para me gabar, mas o senhor não achou que o meu choro tem certa personalidade, é algo diferente?”²⁰⁹. Agora para sofrer terá de tomar cursos, contar com incentivos fiscais, selecionar bons motivos. Até a aflição tornou-se burocrática.

Os labirintos da vida cotidiana abrem espaço para os “tipos” de pessoas. Desse mostruário emergem seres tragicômicos, romanescos, imprudentes, fanáticos por futebol e por carnaval, curiosos, *esnobes*, nacionalistas, mulheres avançadas, trabalhadores, aflitos e homens sedentários. O trabalho de Drummond com os tipos humanos é realmente elogiável, ele trabalha os extremos. Como manter o discurso cordial ante um fato turvo, poderia ser um exemplo. A história de “amor” entre a Lucrecia e Agenor confirma a suposição.

²⁰⁸ DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. “Morrer é fácil; difícil é ser enterrado”, em *Os dias lindos*, pp. 168-169.

²⁰⁹ DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos: “Hora de chorar”, em *Os dias lindos*, pp. 161-163.

Uma noite Lucrecia aparece na casa de Heleninha, que nesse momento oferece um jantar para Agenor, Teresa (sua irmã) e Euclides (médico e marido da Teresa). Aos poucos, a situação se torna folhetinesca. Agenor decide não voltar para sua casa, não antes que o jantar termine. Lucrecia aceita, está disposta a esperar quinze minutos na casa da ex-esposa de seu cônjuge. Para compartilhar um *pause-café* demorado, passam todos ao salão. Falam primeiro sobre arte conceitual e o que deveria ser uma discussão de dois se transforma numa confusão grupal²¹⁰. Assombros mais, assombros menos, as coisas resolvem-se em paz.

Perguntar por um marido que morreu faz anos; dizer ao dono da festa que a celebração está aborrecida (sem saber que se fala com o anfitrião); confessar a um camarada que com “aquela” mulher ele jamais dormiria (sem saber que a mulher é esposa do camarada), nos fala de seres indiscretos: “Não há como resistir ao poder magnético dos assuntos traiçoeiros que vão espalhando armadilhas a cada passo e nos levam sempre a falar em cordas na casa do enforcado”²¹¹. Fernando Sabino também explora os tipos humanos. E ele, detonante de confusões por excelência, termina perguntando-se por que remendar as gafes irreversíveis afundando-se cada vez mais na lama, se é possível praticar grosseiramente as imprudências passando por um homem de espírito fino, excêntrico e desconcertante. Uma mudança de perspectiva pode salvar a pele.

O sustento diário e o desemprego preocupam também ao brasileiro. Mendes Campos acompanha o mal-estar. “Nove, dez, onze horas, meia-noite, pouco importa. É a hora em que os brasileiros vão dormir” e não dormem. O

²¹⁰ DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos: “A visita inesperada”, em *Os dias lindos*, pp. 57-62.

²¹¹ SABINO, Fernando. “Ocasões para ficar calado”, em *Deixa o Alfredo falar!*, p. 58.

silêncio se faz espesso, une casas e rostos. O cronista descreve os leitos onde se finge que dorme: catres e redes, camas de ferro, camastros de madeira e aço. Há insônia e uma fatalidade triste. «Há muito que os brasileiros não pensam na morte () Há muito que a nação perdeu o erotismo ()». O passado deixou de existir. A pergunta que mantém a vigília é *onde vou conseguir dinheiro?* «Um precisa de muitos milhões, e não dorme; o segundo precisa de poucos milhões, e não dorme; o terceiro precisa de um milhão, e não dorme; o quinto precisa de cem contos, e não dorme; o sétimo talvez precise de um conto, e não dorme»²¹².

Outra sociedade seria a brasileira se não existisse a *religião* do futebol. Embora algumas pessoas optem pelo *ateísmo*, a explicação de Fernando Sabino se refere ao *culto* com graça: «Todo mundo sabe que eles [os brasileiros] são adeptos de uma seita cujo dogma se encarnou num profeta chamado Pelé, e vem sendo anunciado ao longo dos tempos por santos de nomes estranhos como Garrincha, Didi, Zizinho, Tostão. Milhares de fiéis que se confessam pontualmente aos domingos ante a rádio, a televisão ou os próprios «santuários» (o Maracanã, o Pacaembu, o Mineirão e o Beira-Rio) seguem a *igreja* sem parar. «Sua hóstia é a bola e seu altar é o gol. Comungam unidos nas arquibancadas sob seus estandartes e celebram com hosanas e aleluias o milagre da vitória no Santo Gramado»²¹³.

Além de encontrar na linguagem um signo completo de identidade, palavras e expressões vêm a Drummond como anel ao dedo para praticar a escritura. No capítulo «O homem e a linguagem», o autor se dedica ao ser exclamativo, ao animal que pergunta, ao indivíduo condicional, às negativas, às

²¹² MENDES CAMPOS, Paulo. «De bico aberto», em *O anjo bêbado*, pp. 27-29.

²¹³ SABINO, Fernando. «O brasileiro, para inglês ver», em *Gente*, pp. 108-114.

conseqüências do dizer, às palavras que já não se escutam, ao diálogo das esperas, às apresentações, aos nomes das flores e à literatura de cordel. A intenção não é exatamente pedagógica, dado que o jogo é o desenvolvimento lógico de discursos fartos interiorizados. Assim, a dinâmica o leva a observar como falam o Estado, a senhora, o provocador, o mal-humorado, o moço, o ancião, o vendedor, o ditador, o ecologista, a mãe, o pai, o menino, a noiva, o turista francês, o cinéfilo, o poeta, o condutor, o alegre, o mendigo, os enganados, o religioso. São manobras coloquiais que descobrem as curvas da linguagem.

Raio que te parta! Que coisa mais boba! Que gracinha!
Ah, você está querendo briga! Protesto! Agora é tarde!
Tarde piaste! Que dor! O preço da liberdade é a eterna
vigilância! Pra frente, Brasil! Ame-o ou deixe-o! Eu
estava brincando! Tome que o filho é seu! Não quero
saber de nada! Cuidado! Boa piada! *Mea culpa!*
Sossega, león! Desenvolvimento e segurança! Vou-me
embora para Pasárgada! (DRUMMOND: 1987, 85-86).

A exigência de Drummond é notória na quantidade de temperos humanos que joga em seus retratos. Ele pulveriza a linguagem e não descansa até vê-lo quase espiritualizado. Uma de suas peças substantiviza idéias na aparência vaporosas. Termos como Imperativo Categórico, Zona Franca de Manaus, Império das Circunstâncias, Harmonia das Esferas, Equilíbrio Orçamentário, Bastiões da Nacionalidade, Sexo Grupal e Segredo Profissional²¹⁴ recebem a graça da humanidade. É sua forma de dialogar com a história, de exercer a investigação como [o autor] se fosse um radar que está em contato com tudo, 24 horas do dia, sete dias da semana, sem restrição de temas.

²¹⁴ DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. "Caso de seqüestro", em *Os dias lindos*, pp. 104-107.

Diferentes são os tipos de Mendes Campos. Ele vai aos seres humanos de acordo com três princípios: o bandeirante, o funcionário e o angustiado. Todos reunimos as três compulsões. O angustiado resulta útil em muitas funções, as que dependem da inventiva, por exemplo. A beleza é bandeirante. A morte é angustiada (□). O serviço fúnebre, claro, é funcionário□ O bandeirante *caminha*, o funcionário *se estanca*, o angustiado *circula*. Os tipos chegam inclusive a ter símbolos. O do angustiado é o *círculo*. O do bandeirante é a *flecha*. O do funcionário é o *ponto*. □O amor é bandeirante, mas acaba funcionário ou angustiado. O tempo é bandeirante, o relógio é funcionário e o psicanalista é um desentortador de curvas□²¹⁵.

As damas guardam um compartimento especial no discurso de Mendes Campos. Não apenas por lhes dedicar sete crônicas em *Os bares morrem numa quarta-feira*, como por um texto particular que as convoca na cena contemporânea. Aí o autor se refere às moças como indivíduos que desejam manter a feminidade exaltando a personalidade. Num momento de lucidez, o cronista declara que □o atraso da mulher na sociedade contemporânea se deve ao homem. Poucos fizeram algo para a libertação da mulher, e muitos tudo fizeram para que ela se resignasse a uma condição de *ser inferior* ou *homem imperfeito*□²¹⁶. O instinto sexual e a aspiração ao bem-estar deveriam ser as compulsões que tutelam a atuação das jovens.

A risco de multa por estacionar em lugar proibido, o brasileiro descrito por Mendes Campos □detesta andar□ Mal almoça na esquina porque o estabelecimento mais decente fica na seguinte quadra. Vive riscando perpendiculares e □considera um castigo o que o europeu considera uma

²¹⁵ MENDES CAMPOS, Paulo. □Bandeirantes, funcionários e angustiadoss□, em *O anjo bêbado*, pp. 157-160.

²¹⁶ MENDES CAMPOS, Paulo. □A nova rapariga□, em *O anjo bêbado*, pp.181-185.

dádiva. Se o negro que plantou a cana era ágil, o índio-caçador um andarilho, se à robusta disposição portuguesa se deve a unificação do país, de onde provém a inércia? Nossos avós andaram mais que nossos pais, nossos pais mais do que nós, e nós, coitados, somos a geração cujos filhos *precisam* de um carro para ir ao colégio²¹⁷.

Para finalizar, vale retomar um tema e uma abordagem no qual todos coincidem: a compreensão do entorno a partir da ternura. Chegam ao Rio os dias lindos e o talento de Drummond de Andrade parece florescer. Fala um andarilho que descreve a luz de abril, *nessa curva do mês que descamba para a segunda metade*. Fica abolido o calor e sob a cota exata de proteção a pele retribui a visita. O azul lava também os matizes empobrecidos das coisas naturais e das fabricadas. A cor é mais cor. Notam-se o sol e o ar. Uma máxima torna indiscutível o que Drummond entende como *desconcerto do mundo*: *Deixar de lado, mesmo por instantes, o peso dos acontecimentos mundiais, trágicos, esmagadores, para degustar a finura da atmosfera*²¹⁸.

O dia lindo de Fernando Sabino é dia de consulta odontológica. O ar ao longo da praia era dos que lavavam a alma. Toma um banho, faz a barba e estréia um traje para enfrentar o médico com otimismo. Percorre o asfalto em seu pequeno fusca e pára num sinal da Avenida Princesa Isabel. Um rapaz se aproxima dele e pede uma carona. Ele responde que não vai à cidade. Daí ao dentista é só um caminho de remorsos. Será que não tem dinheiro? Será que necessita de trabalho? Passará todo o dia no mesmo ponto esperando que alguém tenha piedade? O primeiro retorno de Botafogo foi uma epifania. Teve

²¹⁷ MENDES CAMPOS, Paulo. *Andantino brasileiro*, em *O anjo bêbado*, pp.16-20.

²¹⁸ DRUMMOND DE ANDRADE, *Os dias lindos*, em *Os dias lindos*, pp. 126-128.

de voltar, refazer ou trajeto, oferecer-lhe a dita carona, balbuciar uma desculpa e emendar a distração.

Poética, a crônica de Mendes Campos é uma peça de luxo. São frases apenas separadas por pontos e vírgulas. Mais que frases são imagens do etéreo, um repertório de suavidade e esmero. O autor dirige a mirada ao que desperta de madrugada ao lembrar que faz tempo feriu um amor de outrora; a quem ri das rugas próprias; a quem sujeita sem temor uma lagartixa e lhe faz um carinho; a quem menciona a cadeira preferida de seu pai; a quem se detém a cheirar flores silvestres; a quem escolhe verduras frescas para o canário; a quem recorda a diário ao amigo morto; a quem constrói uma boa fogueira; a quem crê adivinhar o pensamento do cavalo. Por um minuto nos perguntamos se isto é crônica. Enquanto passar o tempo (nesse caso lento e psíquico), se falar de outros (muitos e poucos), se recorrer ao lirismo, se robustecer o próprio, se considerar a minoria e se transcender a condição jornalística, teremos crônica [1].

Considerações Finais

1. Intenção política

Nos gêneros que conseguem estabelecer comunicação sensível existe um espírito irreverente. Por sua natureza, a crônica pertence a este grupo. Além de abordar fatos passíveis de serem "noticiados", seus artífices se esforçam por assegurar nela um sucesso estético, em proveito da linguagem e, é claro, do leitor. Dito assim pode parecer que o cronista quer garantir apenas a difusão de seus escritos. Sobram exemplos que comprovam a especulação, nada descabelada. Mas o leitor não é tolo. O temperamento do próprio modelo discursivo e o catálogo cotidiano que contém seus temas provocam uma consequência política: a abordagem das minorias, da atualíssima *marginalidade em massa*, do valor do popular-coletivo. A partir de exemplos contundentes, engenhosos e às vezes instrutivos, o cronista desanda a realidade em busca de uma paisagem que reflita suas observações. Com o material aqui pesquisado e refletido, fica claro que a seleção de um "molde" de escritura é um ato intencional, preparado, pensado, responsável de destacar a diferença. A crônica se escolhe porque permite assentar uma descarga de adrenalina ou uma reclamação, inclusive quando se recorre à poesia.

2. Natureza impura e complexa

O assalto freqüente ao dia-a-dia, o suporte que a difunde (periódicos e revistas principalmente) e a inclusão sólida em hierarquias clássicas, leva a pensar a crônica como um objeto jornalístico. O artesanato lingüístico, a inapetência pela cronologia tradicional, a possibilidade de criar personagens e inclusive narradores, colocam-na no terreno das letras. Por último, e cada vez com mais ênfase, se faz crônica (no que poderíamos chamar o sentido moderno) a partir de um ato do passado cuja sondagem considera

testemunhos, vestígios, pistas. Neste caso, aproximaria-se das águas da **história**. Isto nos leva a ratificar a existência de um **modo híbrido**, propenso à confusão. O que não se pode afirmar sem muito pensar é que seja um gênero menor. Ou pelo menos não o contrapondo a expressões de longo fôlego, com intuito e pretensão diferentes. É um equívoco histórico não problematizar a transcendência da crônica, especialmente se levamos em conta: que sua complexidade pode amparar uma dupla subjetividade (a das personagens e a do autor) e até uma tripla (se pensamos nos leitores), que enraizada na realidade procura resguardar a memória e que há mais de um século deixou de ser uma instância de "literatura débil" (propensa a contaminações), menos se pode admitir sua intranscendência. A que se contrapõe a idéia de gênero menor? A brevidade não determina o caráter maior ou menor. Sendo breve, a poesia nada tem de menor. É o suporte popular? A isso poderia contrapor-se a quantidade de reportagens ou entregas em série (romances e peças de teatro incluídas) que, depois de terem sido publicadas em grandes meios, consagraram-se em livro. É porque o *massificado*, arbitrariamente, é menor? Nesse caso estaríamos enfrentando um preconceito. Ou é por que resulta complexo catalogar a combinação de referencialidade e cuidado com a linguagem? Se esse for o caso, nossa tentativa valeu a pena.

3. Texto de prazer

O esmero com a linguagem responde à condição de *literariedade* dos textos e ao enfoque interior (nítido, translúcido e revelador) de quem escreve. Os *textos de prazer* (categoria barthiana em que incluímos a crônica) partem de um detalhe e despertam uma reação pelo todo. Embora importante, o critério do gosto não dá conta do valor justo de uma obra. Por isso, descrever

como menores os textos não-canônicos (por seu caráter circunstancial, por sua extensão, por seus leitores ou por seus conteúdos, tanto faz) equivale a minimizar seus efeitos.

4. Identidade continental

À idéia de crônica como gênero *genuinamente brasileiro* opomos uma hipótese mais vasta, mais lógica: a amplitude continental. Não apenas porque se desenvolve correntemente em toda a América Latina, senão porque as Crônicas das Índias dão conta da chegada das coroas às novas terras. Se deste modo deram-se a conhecer as colônias, é lógico pensar naquela descrição como um *gênero fundacional* [do continente] e como documento *genuinamente latino-americano*. Suspeitamos, inclusive, que a estrutura rigorosamente linear dos escritos pode ter tido razões políticas deliberadas como inscrever nos arquivos hispânicos (para o caso das colônias espanholas) a glória de grandes empresas, registrar a fama dos viajantes e o trabalho dos missionários, outorgar suporte intelectual e filosófico à extensão do senhorio e enviar uma mensagem a outras potências.

5. Híbridez em pauta

Pouco tem de transparente a prática de qualquer gênero que expresse um conteúdo social e inclua acidentes subjetivos. Qualquer forma de escritura é um universo aberto para o escritor, existe para impulsionar a invenção quebrantando a norma. É uma pauta que facilita a improvisação. Um procedimento de caráter popular que apela aos mecanismos da inconformidade. O interessante é que enquanto outros gêneros e campos se mesclam e se revisam (isso foi o que aconteceu nos anos 70), a crônica nasceu dinâmica.

6. Menorazgo discutível

Embora não estejamos de acordo, sabemos que quem adjudica à crônica o rótulo de gênero menor pode ter suas razões. Aqui reunimos fundamentos suficientes para pensar o contrário: a crônica é um gênero complexo, autônomo e não-canônico, cuja matéria é o mundano da vida. Que não tenha sido incluída na tradição clássica não significa que não possa formar parte de uma nova ordem. É necessário atualizar os cânones da arte literária. Uma razão de peso, por exemplo, é que a crônica facilita a discussão das preocupações do espírito (tanto das vis como das elevadas). E não há ser humano sem preocupações do espírito. Um caso evidente de nosso *corpus* é a preocupação pela ternura. Não se pode considerar *menor* a arte criativa nascida no seio da mínima formalidade. As manifestações populares distinguem a América Latina de outros continentes. Tem sentido exercer o auto-conhecimento (escrever nossa versão da história) a partir destes aparentes pormenores, não tão efêmeros. Menor pode ser o enfoque do artista. Menor pode ser a história que chama a atenção.

7. Traços

Ainda em gêneros maleáveis, podem-se determinar traços mais ou menos fixos. No caso que nos ocupa temos: a descrição de tipos humanos populares e universais; a reconstrução do passado e do presente; a abordagem da cotidianidade; a presença de fatos polêmicos ou engenhosos por parte do cronista; o robustecimento de uma identidade; o tom coloquial e o espírito lúdico; a brevidade (freqüente mas não obrigatória); o efeito humanizador; o trabalho com as tensões sociais; a observação direta; a força poética e o esplendor do circunstancial.

Modelada pela urgência, a crônica transcende quando passa ao livro. Nesse particular é digno de menção o trabalho organizativo (e investigativo) que estão fazendo algumas editoras brasileiras ao publicar compêndios com peças do século XIX e do século XX. Valham como exemplos a coleção de crônica da Global Editora; os dois tomos de crônicas de Lima Barreto publicados pelo Agir Editora em 2004; as recentes publicações de João do Rio (só em 2006 foram quatro livros e até abril de 2007 duas reedições) e os três tomos do Antônio Dimas sobre [Olavo] *Bilac, o jornalista* (também do 2006). Uma das tipologias comentadas aponta, a nosso modo de ver, o desenvolvimento de duas tendências do gênero no Brasil: uma inclinada à experiência lírica e outra à prosa de ficção.

8. Escrever uma cidade não é escrever o país

Tendo em conta que a escritura visibiliza o que conta, o exercício intelectual do cronista se concretiza na *identidade*. Com o tratamento do miúdo, o cronista defende a existência de uns modos de vida e protege a memória coletiva. Seu papel político não se esgota na salvaguarda da memória.

Não obstante, chama profundamente a atenção que os três cronistas selecionados tenham nascido em Minas Gerais, morado no Rio de Janeiro e adotado a experiência carioca como tema de seus textos. De alguma forma esse trabalho retoma a ponta de um fenômeno que ainda se observa: a migração intra-urbana de uma geração de cronistas-intelectuais. Pelo que descrevem os próprios relatos, eles não foram os únicos. Embora a maioria das crônicas esteja mediada pela antiga capital, faz muito que o Brasil não é Rio de Janeiro. Talvez o fosse para as décadas de 1910 e 1920, quando a cidade amparava uma população diferenciada e o papel central da formação da

opinião estava nas mãos dos intelectuais tradicionais. Passadas as décadas, pode-se permitir essa destemperança num território e uma cultura tão profusos? Presumimos que não. Para fugir do clichê, do grande lugar-comum, não se pode continuar falando do Brasil a partir de uma cidade. Embora o gênero não desapareça, é provável que no sucessivo mereçam atenção crítica aqueles textos que se ocupem de sociedades ou comunidades desatendidas, quando não esquecidas.

9. Resquício da noção tradicional

Algo resta da crônica primitiva, vinculada ao tempo linear e às formas retóricas. O que se transformou não foi o apego à temporalidade -as crônicas continuam refletindo o passar do tempo-, senão o ponto de vista (agora mais psicológico), o suporte de leitura e o estilo, sempre com o objetivo de imortalizar uma mudança.

10. Conto e crônica

Gêneros-parentes, ambos de curto fôlego e com tendência à confusão, convém estabelecer algumas diferenças entre conto e crônica. O tempo da crônica é mais estável porque responde ao propósito pedagógico de comunicar ao leitor uma mudança, uma viagem, uma situação. Se a complexidade da construção compromete o entendimento, a essência da crônica fica em entredito. O tempo do conto é condensado e experimental, sua natureza propicia obstáculos. À cotidianidade da crônica se contrapõem os pensamentos demorados, o discorrer existencial e a consciência dilatada que no conto cobram vida. Nem sequer o sentido da brevidade é compartilhado. O conto nutre-se de um exercício *paciente* de escrita, enquanto que viver na pressa é quase o lema da crônica. O conto é uma simulação, pode ou não ser real. A

crônica apegar-se à realidade, embora para recriar os fatos deva empregar recursos ficcionais. Finalmente, enquanto a crônica clama pelo registro efetivo de um fato diário, o conto é um exercício de alto impacto, a indagação de uma circunstância limite.

11. Decênio crítico, caminhos cruzados

Se bem o *regime de exceção* teve influência direta em gêneros como o *conto* e o *romance* (onde as personagens, os temas e as motivações acompanham o momento), a crônica (pelo menos a dos autores estudados) escapou a esta realidade. Seja exercendo a auto-censura, seja evitando encontros com os editores, seja fugindo de sua responsabilidade social, não são definitivamente estas as peças que refletem a repressão política daquele decênio. O que existe claramente, apesar inclusive das restritas menções à ditadura, é a superposição dos discursos ficcional e jornalístico. Enquanto a literatura facultou no romance o exercício da denúncia (algo que mais tarde consolidaria o caráter social de uma tradição), o jornalismo viveu de mãos atadas, sofreu restrições, viu-se obrigado a negar sua razão de ser (retratar a realidade) e converteu-se no modelo de ficção nacional. Contudo, a década de 70 pode ser lida como um período com características próprias, distante daquilo que se denominou *vazio cultural*. Aos anos 70 concernem tanto os textos ofuscados pela referencialidade (individual e social) e as manifestações de literatura-verdade como o diálogo com a loucura e a poesia reflexiva, o fragmentário e o olhar afetivo sobre uma geração.

12. Confluências dissolvidas

A crônica impulsiona a intersecção de elementos em princípio antagônicos como notícia e deleite, periódico e livro, oralidade e profundidade

da escrita, repórter e escritor. Enquanto Carlos Drummond de Andrade preocupa-se com temas como a desumanização, o desapego, as rotinas de enredos (como desenhando uma *comédia humana*), a tecnocracia e a burocracia, ou a insurreição do homem-subproduto-de-consumo (ao vôo, conteúdos bastante filosóficos); a Paulo Mendes Campos angustia o desmantelamento das cidades, a destruição dos bares, a visão de um Brasil latino-americano, a metáfora e o cínico, o tempo psíquico e a ponte entre solidez [passada] e inconsistência [presente]. A Fernando Sabino interessa o cosmopolitismo, as vinhetas comuns, as manifestações consagradas de *brasileiridade/carioquice* e sua geração.

Embora todos trabalhem com a memória e os tipos universais (seres tragicômicos, romanescos, imprudentes, curiosos, *esnobes*, nacionalistas, mulheres de vanguarda, mulatas, trabalhadores e homens sedentários), o tratamento literário que Drummond imprime a seus textos é farinha de outro saco. Em suas mãos os indivíduos adquirem três dimensões, humanizam-se. O mundano concretiza-se, os livros adquirem o estado de graça dos projetos literários e as situações complexizam-se.

13. O cronista-intelectual

Resulta paradoxal que ante a abertura paulatina do discurso intelectual (se pensamos que com Sartre acabou a figura do intelectual clássico), a crônica de melhor qualidade pareça diminuir. Há razões técnicas para tal fenômeno, uma é a especialização obstinada e outra é a burocratização crescente das empresas jornalísticas (não em vão deixaram de ser periódicos para virar empresas de informação). O cronista brasileiro dos anos 70 teve traços de intelectual. No pior dos cenários, e diante de uma

realidade política inocultável, pode-se pensar no desmaio intelectual (e lamentável) dos escritores. Por outra parte, e para não pecar por defeito, articular o discurso da cultura ordinária e registrar o acontecer diário de um período autoritário, reflete também uma dose de senso comum. Há níveis de resistência. Talvez a desse momento não foi gritante desde o ponto de vista político, mas houve crítica.

Até que ponto podiam ser autônomos estes senhores? Hoje não temos como saber se a impossibilidade de encarar a tragédia respondia a uma decisão individual, a uma imposição do meio ou ao recorte dos censores. Várias hipóteses podem desprender-se desta conjetura. Uma: que estes "retratos" podem ter encoberto uma atitude institucional. Outra: que não souberam canalizar dissimuladamente os protestos. Uma terceira: que tenham-se visto pressionados a guardar a boa compostura.

Também é certo que os exíguos "murmúrios" são eloquentes o suficiente para fazer uma idéia do espírito do momento. Fernando Sabino, por exemplo, recria a história de um casal de mendigos [ela a ponto de dar à luz], que se esconde dos esquadrões da morte no Rio de Janeiro, embaixo de uma ponte²¹⁹.

Paulo Mendes Campos dedica uma crônica à noite e outra à morte. Tudo o que descreve ao começo da primeira parece transcorrer na cadeia. O narrador atravessa o pavilhão dos tarados, o pavilhão dos ladrões e o pavilhão dos que não se banham, com inegável clima dantesco. Finalmente, numa situação quase onírica, lembra que existem ilhas. Compra um ingresso de navio e antes de abordar recebe a estranha advertência de um funcionário:

²¹⁹ SABINO, Fernando. "A vinda do filho", em *Deixa o Alfredo falar!*, pp. 131-133.

“Quem não esteja habituado ao perigo desta viagem, melhor que fique em terra”²²⁰. Relacionada ou não, a referência resulta expressiva.

Em “Peça nova” Carlos Drummond de Andrade refere-se às restrições que sofria o teatro e delata a Yan Michalski [diretor de cena na vida real], perguntando se a próxima entrega do próprio Drummond viria com texto, simplesmente com sons ou sequer isso. Linhas depois assinala a responsável com maiúscula: “Haveria-se visto a Censura desaprovar o que passou, mandando retirar de cartaz o que já autorizou a ser mostrado”²²¹.

Drummond -o mais determinado dos autores, sem sombra de dúvida- dá inclusive uma receita para a subversão cautelosa: prosseguir com o trabalho, animados pelo propósito de encontrar uma saída, escrevendo peças que -por onde se vejam- não se possam apanhar. Em outras crônicas -algumas em contextos jocosos- o autor dispersa pelo texto “mulheres de beleza proibida pela censura”, frases como “proibido proibir”, “não-alinhados”, “se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”, “ame-o ou deixe-o”, e situações paródicas como os castigos do senhor Severas Represálias, famoso chefe da organização Agarra-mata-e-come, conhecido pelo apelido Qualquer Coisa.

São contadas as crônicas de aura batalhadora. O curioso destes escritores é que tenham praticado com perícia a relação dialética entre aproximação e distanciamento. Que tenham conseguido aproximar-se das pessoas para captar uma frequência comum (interesses banais, preocupações quase paternais, decadências compartilhadas, retrocessos agônicos), e ao mesmo tempo se tenham afastado para obrar uma crítica, por mínima e

²²⁰ MENDES CAMPOS, Paulo. “Noturno”, em *Os bares morrem numa quarta-feira*, pp. 33-35.

²²¹ DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. “Peça nova”, no capítulo “Artes & Letras” do livro *De notícias e não notícias faz-se a crônica*, pp. 91-93.

insatisfatória, insuficiente e pouco convincente que nos resulta quase trinta anos depois. Mais que a crônica o que parece transcender aqui é a convicção do artífice e a forma de aproximar-se do dia-a-dia.

Com o respaldo de um substrato teórico *genuinamente latino-americano* e a intenção de que o gênero seja oficialmente despojado da marca estéril do menor, o aporte deste trabalho concretiza-se na leitura das antologias de três cronistas contemporâneos conhecidos como "clássicos" (chaves na história e tradição brasileiras) e numa perspectiva diferente (mista) de um modo discursivo que tem sido marginalizado tanto pelas instâncias acadêmicas como pela grande mídia impressa [1].

Referências Bibliográficas

Corpus

ANDRADE, Carlos Drummond de. *De notícias e não notícias faz-se a crônica*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1993. Edição original: 1974.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Os dias lindos*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1990. Edição original: 1977.

CAMPOS, Paulo Mendes. *O anjo bêbado*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

CAMPOS, Paulo Mendes. *Os bares morrem numa quarta-feira*. São Paulo: Ática, 1980. Coleção de Autores Brasileiros, nº 58.

SABINO, Fernando. *Deixa o Alfredo falar!* 14ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2000. Edição original: 1976.

SABINO, Fernando. *Gente*. 4ª ed. (revista). Rio de Janeiro: Record, 1996. Edição original: 1975.

Crônica e Jornalismo Literário

ALAPE, Arturo. *Río de inmensas voces... y otras voces*. Coleção Crônicas e Reportagens. Santafé de Bogotá: Planeta Colombiana, 1997.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

..... □Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente□ *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 4º ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BENDER, Flora Christina; LAURITO, Ilka Brunhilde. *Crônica: história, teoria e prática*. Coleção Margens do Texto. São Paulo: Scipione, 1993.

BLOCH, Arnaldo. *Fernando Sabino: reencontro*. Coleção Perfis do Rio, vol. 32. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Prefeitura do Rio de Janeiro, 2000.

CADENAS, Rafael. *En torno al lenguaje*. Coleção Memorabilia. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2002.

CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta a El Rey Dom Manuel*. Apresentação de Rubem Braga. Rio de Janeiro: Record, 1981.

CANDIDO, Antonio *et al.* □A vida ao rés-do-chão□ Em *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. São Paulo, Rio de Janeiro: Universidade Estadual de Campinas, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

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

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Volume IV: Relações e perspectivas, Parte III. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, Universidade Federal Fluminense, 1986.

Enciclopedia Microsoft Encarta [CD-Versão Castelhana]. [Crónica] Estados Unidos: Microsoft Corporation, 2005.

Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina. [Crónica] Caracas: Biblioteca Ayacucho, Monte Ávila Editores, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka, pour une littérature mineur*. Coleção Critique. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975.

FERREIRA Jr., Carlos Antônio Rogé. *Literatura e jornalismo, práticas e políticas: discursos e contradiscursos, o novo jornalismo, o romance-reportagem e os livros-reportagens*. Coleção Ensaio de Cultura, nº 24. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

FISCHER, Luis Augusto em SCLIAR, Moacyr. *Melhores crônicas*. São Paulo: Global Editora, 2004.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Notas de prensa. 1980-1984*. Santafé de Bogotá: Norma, 1996.

HERRERA, Earle. *La magia de la crónica*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades, Universidad Central de Venezuela, 1991.

HOYOS, Juan José. *Escribiendo historias. El arte y el oficio de narrar en el periodismo*. Medellín: Editorial de la Universidad de Antioquia, 2003.

HOYOS, Juan José. *Un pionero del reportaje. Francisco de Paula Muñoz y [El crimen del Aguacatal]* Coleção Periodismo. Medellín: Hombre Nuevo Editores, 2002.

JÖNSSON, Bodil. *Dez considerações sobre o tempo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

KAPUSCINSKI, Ryszard. *Los cinco sentidos del periodista: estar, ver, oír, compartir, pensar*. México DF: Fondo de Cultura Económica, Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, Fundación Proa, 2003.

LIMA, Alceu Amoroso. *O jornalismo como gênero literário*. Coleção de Ensaio, nº 8. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1960.

MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis. *Curso general de redacción periodística*. Barcelona: Mitre, 1983.

MELO, José Marques de (org.). *Gêneros jornalísticos na Folha de São Paulo*. São Paulo: Instituto de Pesquisas de Comunicação Jornalística e Editorial, Departamento de Jornalismo e Editoração da Universidade de São Paulo, 1987.

MEURER, J. L.; BONINI, Adair; MOTTA-ROTH, Désirée (orgs.). *Gêneros: teorias, métodos, debates*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. Prosa II, 19ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1967.

MONSIVÁIS, Carlos. *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. 9ª reimpressão. México DF: Edições Era, 1996.

NAVIA, José. *El lado oscuro de las ciudades*. Santafé de Bogotá: Intermédio Editores, 2000.

NOBLAT, Ricardo. *O que é ser jornalista? Memórias profissionais*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

PALACIOS, María Fernanda. *Sabor y saber de la lengua*. Caracas: Otero Edições, 2004.

PEAZÊ, Luís. *Crônico. Uma aventura diária nas esquinas do Rio*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006.

PÉCORA, Alcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

PERALTA, Dante A.; URTASUN, Marta. *La crónica periodística. Herramientas para una lectura crítica y redacción*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones, 2003.

PEREIRA, Wellington. *Crônica: a arte do útil e do fútil: ensaio sobre a crônica no jornalismo impresso*. Coleção Biblioteca J. Salvador de Bahia: Calandra, 2004.

PORTELLA, Eduardo. *Dimensões*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, MEC, 1997.

RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Coleção Tierra Firme. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1989.

RESENDE, Beatriz. *Apontamentos de crítica cultural*. Rio de Janeiro: Aeroplano, Ministério de Cultura, Fundação Biblioteca Nacional (Fundo Nacional de Cultura), 2002.

RESENDE, Beatriz (org.). *Cronistas do Rio*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

ROTKER, Susana. *Fundación de una escritura: Crónicas de José Martí*. La Habana: Casa de las Américas, 1989.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Editora Ática, 2005.

SAMPER PIZANO, Daniel. *Antología de grandes crónicas colombianas. Tomo I: 1529-1948*, Santafé de Bogotá: Aguilar, 2003.

SARAMAGO, José. *A bagagem do viajante. Crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SENRA, Stella. *O último jornalista. Imagens de cinema*. 2ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1968.

SIMS, Norman (org.). *Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal*. Trad. Nicolás Suescún. Santafé de Bogotá: El Áncora Editores, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VALLEJO, Maryluz. *La crónica en Colombia. Medio siglo de oro*. Biblioteca Família. Santafé de Bogotá: Presidencia de la República, 1997.

VARGAS LLOSA, Mario. *Cartas a un joven novelista*. Santafé de Bogotá: Planeta, 1997.

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ . *La verdad de las mentiras*. Coleção Biblioteca Breve. Santafé de Bogotá: Seix Barral, 1990.

WERNECK, Humberto (org.). *Boa companhia. Crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Década de 1970

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Contos de aprendiz*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O observador no escritório*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

AGUIAR, Flávio. *A palavra no purgatório. Literatura e cultura nos anos 70*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.

BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque anos 70. Lembranças e curiosidades de uma década muito doida*, Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BUENO, Márcio. *A imprensa alternativa. Ontem e hoje* □ *20 anos de resistência*. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1986.

BRIGAGÃO, Clóvis. *A militarização da sociedade*. Coleção "Brasil: os anos de autoritarismo" Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa; GONÇALVES, Marcos Augusto. "A ficção da realidade brasileira" Organizador: Adauto Novaes. *Anos 70, ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano, Senac, 2005.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 2003.

..... *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos: 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CAVIGLIA, Mariana. *Vivir a oscuras. Escenas cotidianas durante la dictadura*, Buenos Aires: Aguilar, 2006.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso companheiro?* 28ª ed., Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

GASPARI, Elio; BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa; VENTURA, Zuenir. *70-80. Cultura em trânsito. Da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Scritta-Página Aberta Ltda., 1991.

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LUCAS, Fábio. *O caráter social da ficção do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1987.

MARCONI, Paolo. *A censura política na imprensa brasileira. 1968-1978*. 2ª ed. São Paulo: Global, 1980.

MARTINS FILHO, João Roberto (org.). *O Golpe de 1964 e o regime militar. Novas perspectivas*. São Paulo: EdUFSCar, 2006.

MICHALSKY, Yan. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência*. Coleção "Brasil: os anos de autoritarismo" Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

MELLO, Maria Amélia (org.) et al. *20 anos de resistência. Alternativas da cultura no regime militar*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986.

OLIVEIRA, José Carlos. *Diário da patetocracia. Crônicas brasileiras, 1968*. Série Revisões. Rio de Janeiro: Graphia, 1995.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias. Ficção e política nos anos 70*. São Paulo: Editora da Universidade Federal de São Carlos, Mercado de Letras, 1996.

SOSNOWSKI, Saúl; SCHWARTZ, Robert. *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Coleção "Brasil: os anos de autoritarismo" Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

..... *Literatura e vida literária*. 2ª edição (revista). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

..... *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*, Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

VENTURA, Zuenir. *1968, o ano que não terminou*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

Outras fontes

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland *et al.* *Análise estrutural da narrativa. Seleção de ensaios da revista Communications*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda., 1971.

BAUDRILLARD, Jean. *De la seducción*. 10ª ed. Coleção Teorema. Madrid: Cátedra, Grupo Anaya, 2005.

BORBA, Francisco S. (org.). *Dicionário UNESP do português contemporâneo*. São Paulo: UNESP, 2004.

BOOTH, Wayne C.; COLOMB, Gregory G.; JOSEPH, Williams M. *A arte da pesquisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, FFLCH, 2004.

CASTRO, Rodolfo. *La intuición de leer, la intención de narrar*. Coleção Cromá. México DF: Paidós, 2002.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 10ª ed. Rio de Janeiro/Petrópolis: Vozes, 1994.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar*. Trad. de Ephraim Ferreira Alves e Lúcia Endlich Orth. 5ª ed. Rio de Janeiro/Petrópolis: Vozes, 2003.

COLLINGWOOD, Robin George. *La idea de la historia*. Trad. E. O'Gorman e J. Hernández Campos. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1979.

CUENCA, Humberto. *La imagen literaria del periodismo*. México DF: Editorial Cultural Venezolana, 1961.

CUNHA, Celso; CINTRA, Luís F. Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 3ª ed. (revista). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura. Uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ESCOBAR, Tatiana. *Sin domicilio fijo. Sobre viajes, viajeros y sus libros*. Coleção Amateurs. México DF: Paidós, 2002.

GENETTE, Gérard. [Fronteiras da narrativa] em *Análise estrutural da narrativa*. Coleção Novas Perspectivas em Comunicação, nº 1, 4ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

GOFF, Jacques Le. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão, 3ª ed. São Paulo: Universidad Estadual de Campinas, 1990.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Trad. Maria Célia Santos Raposo. 9ª ed. Rio de Janeiro/Petrópolis: Vozes, 2001.

JONES, Spike. *Being John Malkovich* [DVD]. Roteiro de Charlie Kaufman. Estados Unidos, 1999.

LOPES, Antonio Herculano (org.). *Entre Europa e África. A invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MALRIEU, Philippe. *A construção do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. 10ª ed. São Paulo: Cultrix, 1969.

PACHECO, Carlos; BARRERA LINARES, Luis (org.). *Del cuento y sus alrededores. Aproximación de una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1997.

PENNA, Antônio Gomes. *Percepção e realidade. Introdução ao estudo da atividade perceptiva*. Rio de Janeiro/São Paulo/Lisboa: Editora Fundo de Cultura, 1968.

SABINO, Fernando; NEVES, David [DVD]. *Encontro marcado com o cinema de Fernando Sabino e David Neves* (DVD). Barra Funda/São Paulo: Sonopress Ind., Fonográfica Ltda., 2006.

SAID, Edward. *El mundo, el texto y el crítico*. Coleção Referencias. Buenos Aires: Debate, 2004.

..... *Representações do intelectual. As Conferências Reith de 1993*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARLO, Beatriz. *Tempo presente. Notas sobre a mudança de uma cultura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

SILVA TÉLLEZ, Armando. *Bogotá imaginada*. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello, Universidad Nacional de Colombia, Taurus, 2003

..... *Imaginarios urbanos. Cultura y comunicación urbana*. 3ª ed. (aumentada). Santafé de Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1998.

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR (UPEL). *Manual de trabajos de grado de especialización y maestría y tesis doctorales*. Caracas: Vicerrectorado de Investigación y Postgrado, 2005.

WARNOCK, G. J. (org.). *La filosofía de la percepción*. Coleção Breviarios, nº 240. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1974.

WHITE, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario*. Introducción de Verónica Tozzi. Barcelona: Paidós, Instituto de Ciências da Educação da Universidade Autônoma de Barcelona, 2003.

ZAMORA, Lois. *La construcción del pasado*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Artigos de periódicos e revistas

CAPARELLI, Sérgio. *“O campo híbrido do jornalismo e da literatura”* *Continente Sul Sur. Revista do Instituto Estadual do Livro*. Porto Alegre, nº 2, novembro de 1996.

CARIELLO, Rafael; COLOMBO, Sylvia. *“Cânone em questão”* *Folha Ilustrada*. São Paulo, 10/06/2006, pp. E8-E9.

CHRISTOFOLETTI, Lilian. *“Entrevista a Flávia Piovesan. Lei de Anistia optou pelo esquecimento e pela paz sem justiça”* *Folha de São Paulo*, 28/01/2007, p. A12.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *“Página de livro, página de jornal”* *D. O. Leitura*, publicação cultural da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. São Paulo, ano 20, nº 5, maio de 2002.

DIMAS, Antônio. *“Ambigüidade da crônica: literatura ou jornalismo?”* *Littera. Revista para professor de português e de literaturas de língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Grifo Edições, ano IV, nº 12, setembro-dezembro de 1974.

HAAG, Carlos. *“O pessimista sem cura ainda ri do mundo”* *Cult*. São Paulo, ano 9 [edição especial], nº 100, março de 2006.

MENEZES, Rogério. *“O cotidiano ululante”* *Pensar*, suplemento do diário *Correio Braziliense*. Brasília, 25/06/2000.

Referências on-line

FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO DE GUADALAJARA. Transcrição da Ata Resolutiva do XVI Prêmio de Literatura Latino-americana e do Caribe Juan Rulfo,
http://www.fil.com.mx/rulfo/monsivais_act.asp

GARSCHAGEN, Bruno. "Ai de ti, crônica brasileira!"
reportagem publicado em *No mínimo*,
<http://nominimo.ibest.com.br/notitia/servlet/newstorm.notitia.presentation.NavigationServlet?publicationCode=1&pageCode=54&textCode=20037&date=currentDate&contentType=html>

GRAJALES G., Tevni. "La metodología de la investigación histórica: una crisis compartida"
<http://tgrajales.net/metodologiadehistoria.pdf>

ITAÚ CULTURAL. "Paulo Mendes Campos (1922-1991)" *Minienciclopédia de poesia e crônica*, <http://www.itaucultural.org.br>.

ITAÚ CULTURAL. "Fernando Sabino (1923-2004)" *Minienciclopédia de poesia e crônica*, <http://www.itaucultural.org.br>.

ITAÚ CULTURAL. "Carlos Drummond de Andrade (1902-1987)" *Minienciclopédia de poesia e crônica*, <http://www.itaucultural.org.br>.

MEIRELES, Pampa O. Arán de. "Perspectivas para el estudio de los géneros literarios en el fin de siglo"
em *Revista Cyber Humanitatis*, n° 14, outono de 2000, Faculdade de Filosofia e Humanidades da Universidade de Chile,
<http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/14/tx3pampa.html>.

MOTA, Urariano. "O refúgio da crônica"
em *La insignia*, 24 de setembro de 2006, http://www.lainsignia.org/2006/septiembre/cul_034.htm

NOGUEIRA Jr., Arnaldo. *Projeto Releituras*. "Carlos Drummond de Andrade"
http://www.releituras.com/drummond_bio.asp.

NOGUEIRA Jr., Arnaldo. *Projeto Releituras*. "Fernando Sabino"
http://www.releituras.com/fsabino_bio.asp.

NOGUEIRA Jr., Arnaldo. *Projeto Releituras*. "Paulo Mendes Campos"
http://www.releituras.com/pmc campos_bio.asp.

PRATA, Mário. "Uma noite com Rubem Braga" *O Estadão de São Paulo*. 01 setembro, 1993, <http://www.marioprataonline.com.br/>

S/A. "Comunicación Social en América Latina. Periodismo hispanoamericano. Medios de comunicación. Formación profesional periodistas" Faculdade de Humanidades, Dpto. de Comunicação Social, Universidade Autônoma de Santo Domingo, República Dominicana,
<http://html.rincondelvago.com/comunicacion-social-en-america-latina.html> (2003).

SOCORRO, Milagros. □La crónica como espacio de representación de la ciudad. La ciudad como búsqueda de lenguaje en el espacio de la crónica□ <http://www.el-nacional.com>. Em ocasião da apresentação do livro *Sangre, dioses, mudanzas*, de Sergio Dahbar. Caracas, quinta-feira, 30 de outubro de 2003.

URANGA, Washington. □Tensiones entre periodismo y literatura□ Página/12, Buenos Aires, 23 de outubro de 2006, <http://www.pagina12.com.ar>

Conferências

ÂNGELO, Ivan; MATOSO, Glauco. □A crônica brasileira nos anos 70□ Projeto *Crônicamente viável*. Moderador: Marcelo Rubens Paiva. Curadora: Beatriz Gonçalves. São Paulo: Auditório do Centro Cultural Banco do Brasil. 09/05/2006, 19h.

ÂNGELO, Ivan; MÜLLER, Adalberto. □Crônica e cotidiano: a memória, o humor e a poesia do dia-a-dia□ Projeto *Crônicamente viável*. Moderador: Humberto Werneck. Curadora: Beatriz Gonçalves. Brasília: Auditório do Centro Cultural Banco do Brasil. 05/09/2006, 19h.

MIRANDA, Ana; VENTURA, Zuenir. □Machado de Assis e sua influência sobre os grandes cronistas do Século XX□ Projeto *Crônicamente viável*. Moderador: Paulo Paniago. Curadora: Beatriz Gonçalves. Brasília: Auditório do Centro Cultural Banco do Brasil. 01/08/2006, 19h.

RIDENTI, Marcelo. □Artistas e política no Brasil pós-1960: itinerários da brasilidade□ Organizada pelo Grupo de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. Brasília: Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, 05/05/2006.

RESENDE, Beatriz. □O súbito desaparecimento da cidade na ficção brasileira dos anos 90□ Conferência apresentada no Seminário Internacional □Città reali e città immaginarie del continente americano□ Roma: março de 1997.

VOGEL, Daisi I. □A ficção do relato jornalístico□ Trabalho apresentado no III Encontro da Sociedade Brasileira de Investigadores de Periodismo (Florianópolis, novembro de 2005) e publicado na revista *Caligrama*, do Grupo de Estudos de Ciências da Linguagem e Meios da Universidade de São Paulo, <http://www.eca.usp.br>.

WERNECK, Humberto. Projeto: *Sempre um papo*. Brasília: Auditório da Caixa Federal. 31/01/2006, 19h30.