UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

Cláudio Luís de Oliveira Soares

Paulo Mendes Campos: crônicas de sol e domingo azul

São Paulo

2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

Cláudio Luís de Oliveira Soares

Paulo Mendes Campos: crônicas de sol e domingo azul

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. José Alcides Ribeiro

São Paulo

2012

Cláudio Luís de Oliveira Soares

Paulo Mendes Campos: crônicas de sol e domingo azul

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Componentes da banca examinadora:

Para minha mulher, Simone, minha filha, Marina, e minha enteada, Isabella

Para meus pais, Claudio (*in memoriam*) e Joselita

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, professor doutor José Alcides Ribeiro, pela aceitação do projeto de dissertação e seu acompanhamento.

Aos professores doutores Jefferson Agostini Mello, José Miguel Wisnik e Jaime Ginzburg, que ministraram disciplinas cursadas durante o Mestrado e possibilitaram o acesso a discussões importantes para a consecução do trabalho.

Aos professores doutores Márcia Molina e Edson Correia, da banca de qualificação, pelos comentários feitos e pelas valiosas sugestões oferecidas.

Aos colegas com quem convivi e com os quais debati ideias, em especial a Laís Schalch e a Ana Maria de Sousa.

À Simone e à Marina, sempre, e em particular pelas sugestões e pelo incentivo durante todo o período da pesquisa.

Ao meu irmão, Chico, e aos amigos (alguns de décadas) Sérgio, Maria do Carmo (*in memoriam*), Camões (Betinho), Chico, Selma, Zuis (Maria), Pepe, César, Caio, Baby (Lilian), Celso, Liege, Allan, Flora e Antônio Carlos, pelas conversas e debates durante os saraus e ao longo da vida.

O livro precisa dizer-nos que o mundo está errado, que o mundo devia, mas não é composto de domingos.

Paulo Mendes Campos, “Receita de domingo”

Resumo

O trabalho discute os traços fundamentais da poética do cronista Paulo Mendes Campos (1922-1991). Para isso, analisa em primeiro lugar a característica híbrida da crônica brasileira contemporânea, produto jornalístico e ao mesmo tempo literário. A pesquisa evoca estudos que debatem o conceito de literatura, destacando a dificuldade de uma definição para o termo que tenha aplicação universal. Em seguida, refuta a caracterização da crônica como “gênero menor”, tomando como base estudos literários contemporâneos que modificaram o entendimento sobre a própria noção de gêneros. A pesquisa aborda ainda as relações entre literatura e realidade social, questão importante, entre outros motivos, porque a crônica mantém uma vinculação com o noticiário jornalístico. Ao realizar a descrição tipológica da crônica, o trabalho parte do pressuposto de que se trata de um produto da modernidade, do universo dos meios de comunicação de massa, como o jornal e a revista. Simultaneamente, trata-se de um gênero de fronteira, que assume formas de outros gêneros, como o ensaio e o poema em prosa. Para a caracterização da poética de Paulo Mendes Campos, foram analisadas dez crônicas pertencentes ao livro *O cego de Ipanema*. O estudo desdobrou-se nos aspectos líricos, estilísticos e narrativos da obra do autor. Uma das conclusões é a de que, em suas crônicas, a persistência dos termos *sol*, *domingo* e *azul* confere-lhes significados singulares, não necessariamente coincidentes com os significados usuais. Em virtude disso, o trabalho caracteriza-o como autor de crônicas de sol e domingo azul, expressão que dá título ao estudo.

Palavras-chave: Paulo Mendes Campos. Crônica. Jornalismo brasileiro. Literatura brasileira.

Abstract

The work discusses the main features of the poetic of Paulo Mendes Campos (1922-1991) as a chronicle author. For that, it analyses firstly the hybrid aspect of the contemporary Brazilian chronicle, a journalistic product and, at the same time, a literary one. The research evokes studies that debate the concept of literature, bringing out the difficulty of a definition to the term that could be universally applied. Next, it refutes the characterization of the chronicle as a minor genre, taking for basis contemporary literary studies that have modified the understanding of the notion of genre itself. The research tackles the relation between literature and social reality, an important question, among others reasons, because the chronicle keeps a bond with journalistic news. By executing the typological description of the chronicle, the work takes as presumption that it is a product of modernity, of the universe of the mass communication means, as the newspaper and the magazine. Simultaneously, it is a frontier genre, that takes other genres forms, like the essay and the poem in prose. To the characterization of Paulo Mendes Campos' poetic, ten chronicles belonging to the book *O cego de Ipanema* (*The blind from Ipanema*) were considered. The study devoted itself to the lyric, stylistic and narrative aspects of the author's work. One of the conclusions is that, in his chronicles, the persistence of the terms *sol* (*sun*), *domingo* (*Sunday*) and *azul* (*blue*) gives them singular meanings, not necessarily coincident with the usual meanings. For this reason, the work characterizes him as author of sun and blue Sunday chronicles, expression that gives title to the study.

Key-words: Paulo Mendes Campos. Chronicle. Brazilian journalism. Brazilian literature.

Sumário

Introdução	10
1 Híbrido e crônica	17
1.1 Entre o jornal e o livro	17
1.2 Caracterização de gêneros na literatura contemporânea	29
1.3 Literatura e realidade social	37
2 Crônica brasileira no século XX	43
2.1 Breve percurso histórico	43
2.2 Tipologia da crônica brasileira	55
2.2.1 Uma discussão: gênero brasileiro?	55
2.2.2 A crônica, produto jornalístico e literário	60
2.2.3 Modernidade, ambiguidade e fronteiras	70
2.2.4 Tipos de crônicas	80
2.3 Conclusões	83
3. Paulo Mendes Campos, cronista completo	86
3.1 Traços líricos nas crônicas de Paulo Mendes Campos	87
3.2 Traços estilísticos nas crônicas de Paulo Mendes Campos	99
3.3 Traços narrativos nas crônicas de Paulo Mendes Campos	118
Conclusão	128
Referências	131
Anexo – Transcrição de dez crônicas de Paulo Mendes Campos	139

INTRODUÇÃO

A capa da edição nº 446 da revista semanal carioca *Manchete*, com data de 5 de novembro de 1960, trazia a foto de um casal de mãos dadas, observando pombos. Na parte de cima da capa, ao lado do logotipo da publicação, uma chamada: “Paris – o automóvel de 1961”. Abaixo do logo, no lado esquerdo, a outra chamada funciona como legenda para a foto: “Tutu e Alaor em Buenos Aires”.

Para o leitor de 2012, a foto – que ocupa todo o espaço da capa – e o título devem soar no mínimo enigmáticos. Se é possível a esse leitor intuir que a primeira chamada dizia respeito a novos modelos de carros a serem lançados em 1961, o que dizer da segunda? Quem seriam Tutu e Alaor, que mereceriam tal destaque em uma das principais revistas de informação do país na época?

Antes de resolver o enigma, duas informações a mais. A primeira: a edição continha uma entrevista exclusiva com o presidente da República, Juscelino Kubitschek, mas isso não foi motivo suficiente para a colocação de uma foto sua na capa. A segunda: à página 52, vinha publicada, como toda semana, uma crônica de Paulo Mendes Campos. Nesse caso, “Palavras pessoais”, que viria a integrar, ainda no fim de 1960, o primeiro livro reunindo crônicas do autor, *O cego de Ipanema*.

De volta à capa da revista: Tutu é o apelido de Dirce Maria Quadros, filha de Jânio Quadros, que se elegera presidente da República um mês antes e tomaria posse em 1961. Tutu, de apenas 16 anos de idade, casara-se com o jornalista Alaor José Gomes, e os passos do casal eram seguidos pela imprensa¹. Da matéria sobre a estadia dos dois em Buenos Aires, assunto relevante dessa edição de *Manchete*, dificilmente se pode dizer que manteve interesse público, a não ser como curiosidade de época. Tanto a reportagem quanto a crônica saíram no mesmo veículo jornalístico, na mesma semana. Foram lidos provavelmente por milhares de brasileiros naqueles dias, por outros tantos com o passar dos anos. O que diferencia cada texto, e de que forma cada um deles é recebido pelos leitores?

Um dos objetivos da presente pesquisa é demonstrar que, passados tantos anos, crônicas de Paulo Mendes Campos como as publicadas nessa edição da revista mantêm o seu frescor e possibilitam fruição estética. Podem encantar leitores de hoje como encantaram outros na época de sua publicação inicial. A manutenção dessa vitalidade está vinculada à literariedade, ao fato de que o texto não se mantém preso à sua época ou ao campo jornalístico

¹Outra revista semanal importante, *O Cruzeiro*, estampava, na capa de sua edição nº 3, ano XXXIII, de 29 de outubro de 1960, cinco chamadas, entre as quais “*O Cruzeiro visita o lar de Tutu e Alaor*”.

do qual se origina. Seu estatuto, como texto publicado na revista, diferencia-se nesse sentido do da reportagem, que mereceu foto e chamada de capa, mas sobre a qual apenas remotamente se guardará lembrança nos dias atuais².

Para Ezra Pound, “literatura é novidade que PERMANECE novidade” (POUND, 1986, p. 33, grifo do autor). A crônica de Paulo Mendes Campos permanece nova, porque sua expressividade não depende fundamentalmente do apego aos fatos, às notícias da época, e sim à elaboração que o autor realizou a partir de vários elementos, literários e não-literários, entre os quais fatos e notícias. Por isso, a crônica é jornalismo mas é também literatura, um objeto artístico.

Estabelecer o que é o objeto artístico não é algo simples, já escreveram alguns dos mais importantes críticos e pesquisadores. Paul Valéry, tratando do que chama de “obras do espírito”, afirma: “Entre essas obras, o uso cria uma categoria denominada obras de arte. Não é fácil tornar preciso esse termo, se é que necessitamos fazê-lo. Primeiramente nada distingo, na *produção* das obras, que me obrigue nitidamente a criar uma categoria da obra de arte.” (VALÉRY, 2007, p. 189, grifo do autor). Valéry indica que a chave para chegar a esse entendimento é avaliar o efeito da obra sobre os seus consumidores³ (no caso específico aqui tratado, o efeito sobre os leitores da crônica):

Mas se pousarmos o olhar sobre os efeitos das obras acabadas, descobrimos em algumas uma particularidade que as agrupa, opondo-as a todas as outras. Essa obra, colocada à parte, divide-se em partes inteiras, sendo que cada uma comporta algo capaz de criar um desejo e de satisfazê-lo. A obra oferece-nos em cada uma de suas partes *o alimento e o excitante* ao mesmo tempo. Ela desperta continuamente em nós uma sede e uma fonte. Como recompensa do que lhe cedemos de nossa liberdade, dá-nos o amor pelo cativeiro que nos impõe e o sentimento de uma espécie deliciosa de conhecimento imediato; e tudo isso despendendo, *para nossa grande alegria*, nossa própria energia, evocada por ela de uma maneira tão adequada ao rendimento mais favorável de nossos recursos orgânicos, que a sensação do esforço se torna, ela mesma, inebriante, e sentimo-nos possuídos para sermos magnificamente possuídos. (VALÉRY, 2007, p.189, grifos do autor).

A obra de arte, nessa perspectiva, alimenta e excita, e por essa via prende o leitor, coloca-o no cativeiro (que o leitor ama) e oferece em troca uma espécie de conhecimento imediato. É o que ocorre com a crônica brasileira contemporânea, conforme pretende discutir

²A entrevista com Juscelino Kubitschek, de outro lado, pode eventualmente manter interesse nos dias de hoje, mas de modo diverso – como matéria de estudo do historiador, por exemplo, e não como produção na qual a linguagem ocupa lugar central.

³Valéry utiliza vários termos tomados de empréstimo à Economia. Produção, produtor e consumidor, por exemplo, referem-se, respectivamente, à obra, ao autor e ao leitor-ouvinte-espectador (cf. VALÉRY, 2007, p. 182).

e desenvolver o presente trabalho. Para tanto, serão considerados os estudos e avaliações de críticos que estudaram o fenômeno artístico e literário, a atividade jornalística e, especificamente, a produção das crônicas.

Por que Paulo Mendes Campos? Por ser um autor representativo desse tipo de produção jornalístico-literária, conforme indicam os estudos críticos a respeito. Por ter abordado em suas crônicas um amplo universo de temas, utilizando-se de diversos meios estilísticos – textos de caráter ensaístico, poemas versificados, poemas em prosa, notas humorísticas etc. A leveza que caracteriza a crônica vem, no seu caso, plasmada em linguagem na qual o registro erudito combina-se ao coloquial, e o tom de conversa com o leitor não sai em nada prejudicado.

Suas crônicas podem ser sérias ou humorísticas, mas a elegância das frases está sempre presente. Do ponto de vista temático, Paulo Mendes Campos demonstra grande preocupação com questões existenciais, que podem ser introduzidas a partir dos fatos mais triviais, como a dificuldade de despertar numa manhã ou a visão de uma cena banal de rua. O narrador que Paulo Mendes Campos instaura na crônica pode ser divertido ou sério, raso ou profundo, mas sempre colocará de um modo ou de outro a questão de saber como o homem contemporâneo se relaciona com o mundo.

Nascido em Belo Horizonte, em fevereiro de 1922, Paulo Mendes Campos contou várias vezes a história de que tentara estudar para quatro profissões – a de dentista, a de advogado, a de veterinário e a de aviador –, mas no fim das contas só se formara mesmo em datilografia. “Foi batendo máquina que arranjei empregos de jornalista, em Beagá, e, a partir de 1945, no Rio de Janeiro”, escreveu, em texto intitulado “Uma vida de menino” (CAMPOS, P. M., 2003, p. 45). O mineiro adotou o Rio de Janeiro, onde morou de 1945 até o fim da vida, em julho de 1991⁴.

No jornalismo carioca, trabalhou como redator no *Correio da Manhã* e escreveu crônicas para o *Diário Carioca*, *O Jornal*, o próprio *Correio da Manhã* e a revista *Manchete* (cf. COSTA, C., 2005, p. 255). Foi da produção para esses veículos que selecionou o material para os livros de crônicas. Mas seu primeiro livro, publicado em pequena edição de luxo, foi de poemas. *A palavra escrita*, a obra inicial, é de 1951, ou seja, nove anos antes de *O cego de Ipanema*. O autor considerava a poesia a sua verdadeira vocação literária. Numa entrevista concedida em 1972, afirmou, a respeito da atividade de cronista: “E fiz isso mais por

⁴O mesmo caminho de Minas para o Rio foi seguido por três grandes amigos de Paulo, os também cronistas (entre outras coisas) Otto Lara Resende (1922-1992), Fernando Sabino (1923-2004) e Hélio Pellegrino (1924-1988). O quarteto – chamado por Otto de “os quatro cavaleiros de um íntimo apocalipse” (cf. WERNECK, 1997, p. 101) – manteve-se unido, pessoal e literariamente, por toda a vida.

necessidade de sobrevivência: entrei para esse tipo de trabalho porque precisava ganhar dinheiro. Procurava usar a coluna para fixar meus poemas e fazer exercícios puramente literários. Em literatura, sempre quis ser um poeta!” (apud MENDONÇA, 1980, p. 115).

Paulo não se limitou, no entanto, às crônicas e aos poemas. Teve inúmeras outras ocupações, que se vinculavam, de alguma maneira, ao universo dos textos. Ruy Castro descreve as suas atividades da seguinte forma:

Escreveu crônica, poesia, reportagem, crítica de teatro e tópicos políticos em jornais e revistas; traduziu os poetas que amava (Valéry, Eliot, Auden, Dylan Thomas) e muita prosa que desprezava; foi diretor da Divisão de Obras Raras da Biblioteca Nacional; passou vinte anos escrevendo documentários promocionais para Jean Manzon; foi roteirista de filmes educativos, redator de publicidade, escriba da Agência Nacional e de diversos empregos públicos. Foi até *ghost-writer*. Uma enorme produção em branco, que lhe roubou tempo e espaço para ser ainda mais cronista e mais poeta do que foi. Daí a – para ele, irritante, mas não de todo injusta – pecha de autor bissexto. (CASTRO, 1999, p. 287).

No panorama da crônica brasileira do século XX, particularmente em sua segunda metade, o nome de Paulo Mendes Campos ocupa lugar de destaque. É ainda Ruy Castro quem avalia: “[...] como cronista, Paulo talvez só seja superado (mas nem sempre) por Rubem Braga, sendo que seu repertório de assuntos e formatos era infinitamente mais variado” (CASTRO, 1999, p. 287).

Para Flávio Pinheiro, organizador de antologias do autor publicadas a partir de 2000, “o extraordinário dom da palavra de Paulo Mendes Campos devassa perplexidades humanas com poesia, prosa de penetrante originalidade, bom humor e doses benignas e aceitáveis de compaixão”. Pinheiro completa: “É difícil explicar por que uma literatura de qualidades raras foi tão clamorosamente esquecida” (PINHEIRO, 2000, p. 9). Ângela Maria Dias, que chama Paulo Mendes Campos de “cronista poeta”, escreve: “poucas vezes a dicção do gênero conseguiu atingir, sob sua pena, mais alta elevação poética e mais refinada vocação memorialista, entre lirismo medido e dosada ironia”. (DIAS, 1995, p. 64).

Esta pesquisa parte da avaliação de que há carência de estudos aprofundados sobre a crônica contemporânea brasileira e, particularmente, sobre o cronista Paulo Mendes Campos.

Para a realização do trabalho, foram lidos os cinco primeiros livros de crônicas do autor: *O cego de Ipanema* (1960)⁵, *Homenzinho na ventania* (1962), *O colunista do morro*

⁵Com relação a *O cego de Ipanema*, a análise dos textos foi realizada tendo como base a segunda edição, de 1961, que traz uma série de correções da primeira edição. A título de exemplo, a nota assinada por Paulo Mendes Campos que abre o livro começa da seguinte maneira na edição inicial: “A mais antiga das crônicas reunidas

(1965), *Hora do recreio* (1967) e *O anjo bêbado* (1969), assim como *Os bares morrem numa quarta-feira*, publicado em 1980. O número de textos contidos nos livros, entretanto, impossibilitaria a análise aprofundada de todas as crônicas⁶. Desse modo, optou-se por fazer um recorte de dez crônicas publicadas em *O cego de Ipanema*, a partir de uma avaliação de que já estão contidos nesse livro os elementos que podem caracterizar a poética do autor. A obra traz crônicas publicadas entre 1946 e 1960 no jornal *Diário Carioca* e na revista *Manchete*.

Tomando-se como referência inicial a classificação de crônicas proposta por Afrânio Coutinho (1971, p. 120), que é discutida no capítulo 2, pretende-se demonstrar que as crônicas selecionadas abrangem os cinco tipos sugeridos por Coutinho: a) a *crônica narrativa*; b) a *crônica metafísica*; c) a *crônica poema-em-prosa*; d) a *crônica-comentário*; e) a *crônica-informação*. Além disso, a pesquisa considera a existência de um sexto tipo de crônica, chamada por Luiz Beltrão (1980, p. 68) de *satírico-humorística*, encontrado também entre as crônicas estudadas neste trabalho.

O *corpus* principal da pesquisa foi constituído, portanto, com base nesses pressupostos – leitura do conjunto das crônicas dos seis livros, para definição do objeto específico de análise; classificação tipológica de Coutinho acrescida de um dos tipos de Beltrão. São estudadas de maneira mais aprofundada as seguintes crônicas: “Palavras pessoais”, “De repente”, “Ser brotinho”, “Receita de domingo”, “O cego de Ipanema”, “O carioca e a roupa”, “Recife”, “Salvo pelo Flamengo”, “Carta a um amigo” e “Sobrevoando Ipanema”. Mas a análise não se limita a elas. Caracterizados os elementos da poética de Paulo Mendes Campos, a partir desses textos selecionados, é feita uma remissão a outras crônicas do autor que apresentem as mesmas características estudadas, como forma de fixar os aspectos de sua obra de forma geral.

O objetivo é chegar a uma caracterização de Paulo Mendes Campos como cronista: seu estilo, seus temas recorrentes, a filiação a um tipo de literatura que realiza a reflexão sobre temas amplos a partir de materiais retirados do cotidiano.

A análise é precedida por uma discussão mais ampla a respeito da crônica brasileira contemporânea. Inicialmente são evocados estudos que discutem o próprio conceito de literatura, apontando para a dificuldade de uma definição para o termo que possa ter aplicação

neste livro é de 1946; algumas são de 1950; as outras medeiam entre as duas datas”. Na edição seguinte, está: “A mais antiga das crônicas reunidas neste livro é de 1946; algumas são de 1960; as outras medeiam entre as duas datas” (grifo nosso). De fato, o período compreendido pelas crônicas é de 14 anos, e não de 4.

⁶As obras contêm as seguintes quantidades de crônicas: 47 em *O cego de Ipanema*; 47 em *Homenzinho na ventania*; 51 em *O colunista do morro*; 152 em *Hora do recreio* (boa parte dos quais são pequenas notas); 56 em *O anjo bêbado*; 42 em *Os bares morrem numa quarta-feira*.

universal. Adota-se a perspectiva que Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2009) desenvolve, a de considerar, na análise, o contexto histórico-cultural e ao mesmo tempo reconhecer que existem regularidades e fatores invariantes que ajudam a estabelecer o que é a obra literária. Nesse sentido, a recepção obtida por diferentes textos, ao longo de períodos históricos diferentes, é um dos dados centrais a levar em conta na definição do objeto literário. Essa discussão está contida no capítulo 1, que também aborda elaborações sobre o jornalismo, para com isso jogar luz sobre a classificação da crônica, produto ao mesmo tempo do jornalismo e da literatura. Em seguida, refuta-se a qualificação da crônica como “gênero menor”, o que é feito a partir da incorporação de ideias sobre a mudança da própria noção de gêneros, no interior dos estudos literários contemporâneos. Por fim, no mesmo capítulo, há uma fundamentação sobre as relações entre literatura e realidade social, questão considerada importante dada a especificidade da crônica como produção que mantém um diálogo com o noticiário jornalístico.

Esse conjunto de elementos fornece as bases teóricas para se discutir a crônica brasileira contemporânea, o que é feito no capítulo 2, com base em levantamento – que se pretende exaustivo – a respeito das formulações críticas a esse respeito. Uma breve introdução histórica apresenta os momentos principais de constituição do gênero e de sua fixação. Em seguida, a abordagem de aspectos diferentes em torno da crônica define a sua tipologia. A opção por uma aproximação a partir de vários pontos não é fortuita. Tem a ver com o próprio objeto de estudo. A crônica constitui-se como tal em meio a ambiguidades, que dificultam uma definição precisa e inquestionável: está entre a imprensa e a literatura; marcada simultaneamente pela referencialidade e pela poeticidade; pode assumir forma ensaística ou lírica; é produto de consumo imediato, inserido numa cadeia industrial de textos destinados ao leitor de jornal e revista, mas pode ser também objeto cultural que perdura ao longo do tempo. Na conclusão do capítulo, são discutidas as classificações de tipos de crônicas existentes, entre as quais a de Afrânio Coutinho e a de Luiz Beltrão, já citadas.

O capítulo 3 desdobra os pontos anteriores numa análise de dez crônicas escolhidas de Paulo Mendes Campos, a partir de três grandes traços: líricos, estilísticos e narrativos. Constatando-se a existência de palavras que assumem dimensão singular em sua obra, o estudo caracteriza-o como autor de crônicas de sol e domingo azul, conforme expõe esse capítulo.

Em resumo, a pesquisa se coloca como objetivos centrais: 1) estabelecer o estatuto da crônica como produto híbrido entre o jornalismo e a literatura, chegando a uma tipologia do gênero; 2) no interior dessa discussão, o trabalho se propõe a descrever os traços

fundamentais da poética do Paulo Mendes Campos cronista, tomando para isso como ponto de partida dez crônicas suas publicadas na obra *O cego de Ipanema*.

1 Hibridismo e crônica

1.1 Entre o jornal e o livro

A crônica em estudo no presente trabalho é um tipo de produção textual cuja aparição inicial se dá em publicação periódica, geralmente jornal ou revista. Posteriormente, um conjunto de crônicas pode ser reunido em livro, o que possibilita a difusão e o conhecimento dos textos por parte de um público leitor mais amplo.

Contemporaneamente, imprensa e literatura ocupam lugares diferentes como conceitos e como espaços de difusão de textos. Sendo a crônica um tipo de narrativa que se dá a conhecer tanto em jornal quanto em livro, a questão de sua classificação se coloca, para clarificação da análise a ser realizada.

Os estudos existentes a respeito da crônica brasileira abordam em profundidade a vinculação desse tipo de produção tanto à literatura quanto ao jornalismo. No capítulo 2, a questão será estudada em detalhes. Por ora, o objetivo é definir os pressupostos com os quais se trabalhará. Ou, em outras palavras, como definir o que é literário e o que é jornalístico, para a partir daí enxergar a crônica brasileira em suas relações com cada um desses termos.

O que é literatura? A questão não é simples, dada a diversidade de abordagens com que a resposta poderia ser procurada. Vítor Manuel de Aguiar e Silva traça um percurso histórico da evolução semântica do lexema “literatura”, no qual localiza a segunda metade do século XVIII como o período em que o lexema adquiriu os significados principais pelos quais é conhecido hoje, o de “uma arte particular, uma específica categoria da criação artística e um conjunto de textos resultantes desta atividade criadora” (AGUIAR E SILVA, 2009, p. 10). O autor conclui com a constatação da impossibilidade de uma definição em termos universais:

[...] tem de se reconhecer, primeiramente, como inquestionável o relativismo histórico do conceito de literatura – relativismo de que o tardio aparecimento da designação *literatura* é uma reveladora prova e, ao mesmo tempo, uma consequência. Torna-se extremamente difícil, senão impossível, estabelecer um conceito de literatura rigorosamente delimitado intensional e extensionalmente que apresente validade pancrônica e universal e por isso mesmo é cientificamente desaconselhável impor dogmaticamente à heterogeneidade das obras literárias produzidas durante cerca de vinte cinco séculos – e este cômputo atém-se ao âmbito cronológico do que é habitual designar por “civilização ocidental” – categorias ou propriedades consideradas, num dado momento histórico, como sendo universalmente específicas da literatura, mas que poderão apenas constituir traços peculiares da produção e da teoria literárias desse dado momento histórico. (AGUIAR E SILVA, 2009, p. 30-31, grifo do autor).

Essa compreensão de literatura leva em consideração que a análise da obra literária não pode ser dissociada de sua recepção por parte de um leitor concreto e determinado. Aceitando-se a conclusão de que é impossível uma definição universal do termo “literatura”, cabe chegar a uma definição que se possa aplicar a um momento histórico sobre o qual a pesquisa do presente trabalho concentra o seu foco: o século XX, em particular sua segunda metade.

Nesse sentido, cabe discutir a relação entre literatura e modernidade, meios de comunicação de massa e, particularmente, imprensa. Daí a necessidade de investigar conceitos de jornalismo. Num momento posterior do trabalho, serão abordadas as eventuais consequências em termos estéticos e culturais da presença das crônicas em ambos os meios (jornais e livros).

O próprio Aguiar e Silva (2009, p. 32), embora faça a ressalva da necessidade de se “adotar como cientificamente correta uma atitude teórica de relacionismo e de relativismo históricos” ao se abordar o termo “literatura”, chama a atenção para a “persistência e a estabilidade de alguns valores que têm de ser considerados como próprios da literatura”. A tese é justificada por meio de uma avaliação sobre a recepção que tiveram, ao longo dos séculos, diferentes tipos de textos:

[...] se a uma obra parenética ou a uma obra historiográfica pode ser reconhecido e atribuído, ou não, um estatuto literário, em função do condicionalismo histórico-cultural da comunidade em que são produzidas e à qual se destinam imediatamente, não há notícia de que, ao longo da história, alguma vez se tenha negado o estatuto literário, por exemplo, da *Eneida* de Virgílio, do *Canzoniere* de Petrarca, de *Os Lusíadas* de Camões ou do *Hamlet* de Shakespeare (o que não significa que estas obras tenham sido sempre unanimemente avaliadas como “excelente” ou “genial literatura”, nem significa que estas obras não sejam passíveis de ser lidas e utilizadas como textos não-literários). (AGUIAR E SILVA, 2009, p. 33).

A atitude teórica que o autor aponta como a apropriada é a de “um relativismo histórico mitigado”, ou seja, que leve em conta o contexto histórico-cultural mas reconheça a existência de “certas regularidades fundamentais ou de certos fatores invariantes” na obra de arte literária (AGUIAR E SILVA, 2009, p. 33). No caso em estudo, o fato de a crônica ser publicada em jornal ou revista – e ter dessa forma sua primeira recepção por parte de um público leitor – faz dela, por definição, um objeto que integra o jornalismo.

De outro lado, podem-se localizar nos textos de crônicas elementos (regularidades ou fatores invariantes, na terminologia citada) que se associam à literatura. Daí ser vista como

algo natural, no universo cultural do Brasil do século XX, a publicação de antologias de crônicas em livros. Essas obras, além disso, são encaradas pelos estudiosos e pelo público leitor como integrantes do que se entende por literatura, ocupando lugar diferente do de livros que reúnem, por exemplo, reportagens ou artigos, duas outras formas de expressão que também fazem parte do universo jornalístico.

De acordo com Aguiar e Silva, “a obra literária é sempre um *artefato*, um objeto produzido no espaço e no tempo [...], possuindo uma realidade material, uma textura semiótica sem as quais não seriam possíveis nem a leitura, nem o juízo estéticos” (AGUIAR E SILVA, 2009, p. 34, grifo do autor). Ao discutir o conceito de texto literário, o mesmo autor escreve:

O texto literário constitui uma unidade semântica, dotada de uma certa intencionalidade pragmática, que um emissor/autor realiza através de um ato de enunciação regulado pelas normas e convenções do sistema semiótico literário e que os seus receptores/leitores decodificam, utilizando códigos apropriados.

As propriedades formais que caracterizam o texto semioticamente concebido [...] – *expressividade, delimitação e estruturalidade* – caracterizam também obrigatoriamente o texto literário: este texto representa uma atualização do sistema semiótico literário, constitui uma entidade delimitada topologicamente e possui uma organização interna que o configura como um todo estrutural. (AGUIAR E SILVA, 2009, p. 574-575, grifos do autor).

Entre as características do texto literário, uma noção que está presente em estudos desde a Antiguidade é a do “estranhamento”, segundo o qual o discurso poético conteria elementos que, para citar o exemplo da *Poética* de Aristóteles, seriam obtidos mediante “o uso de vocábulos raros, de metáforas e de ‘tudo o que se afasta do usual’” (apud AGUIAR E SILVA, 2009, p. 44). A linguagem poética se diferenciaria, nessa visão, da linguagem corriqueira. Entre os trovadores provençais e o barroco esse “estranhamento” e o uso da palavra rara eram fortes características. Em contrapartida, teria menos importância no classicismo francês, por exemplo. Mas, qualquer que seja a sua importância em dada situação histórica ou no interior de determinado movimento artístico, essa noção está presente em todos os períodos da literatura ocidental.

Aguiar e Silva escreve:

Foi sobretudo, porém, com escritores simbolistas e pós-simbolistas – e mencionem-se, por mais relevantes, autores como Mallarmé, Valéry, Eliot e Joyce – e com movimentos de teoria e crítica literárias como o formalismo russo e o *new criticism* anglo-norte-americano [...] –, que se difundiu e foi ganhando consistente fundamentação teórica, durante a primeira metade do

século XX, a ideia de que a literatura se pode e se deve definir como modalidade específica da linguagem verbal, tendo-se desenvolvido a partir de então, em estreito relacionamento com a linguística, estudos sobre os caracteres peculiares e diferenciais da linguagem literária, numa procura persistente e rigorosa da *literariedade*, ou seja, dos elementos e valores que configurarão singularmente aquela linguagem. (AGUIAR E SILVA, 2009, p. 47, grifo do autor).

Adotando-se essa perspectiva como adequada para o estudo do fenômeno literário, a *literariedade* é um conceito com o qual se trabalhará na abordagem da crônica. Isso ajudará a estabelecer os elementos que possibilitam incluir esse tipo de produção no âmbito da literatura.

Iuri Lotman discute o que chama de dois modelos da comunicação no sistema da cultura, vinculados a duas possíveis direções da transmissão da mensagem: a direção “EU – ELE”, em que o EU é o sujeito da transmissão e o ELE é o destinatário, e a direção “EU – EU”, na qual o sujeito transmite uma mensagem para si mesmo. De acordo com o autor, nesse processo de autocomunicação, a mensagem é reformulada e adquire novo sentido, transformando-se em uma nova mensagem, em consequência da introdução de um código adicional. É o caso, por exemplo, de um poeta que lê impresso o seu poema, traduzido em um novo sistema de signos gráficos (portador de outro grau de autoridade cultural), e não mais na forma de manuscrito (LOTMAN, 1996, v. II, p. 43-44).

Para Lotman, um mesmo texto pode desempenhar tanto o papel de mensagem quanto o de código, ou, ainda, oscilar entre os dois polos (LOTMAN, 1996, v. II, p. 55). Sua conclusão, no que interessa aqui diretamente, é:

O efeito estético surge no momento em que o código começa a ser utilizado como mensagem, e a mensagem como código, em que o texto passa de um sistema de comunicação ao outro, conservando na consciência do auditório o vínculo com ambos. [...]

Os textos poéticos, pelo visto, se formam em virtude de uma peculiar “oscilação” de estruturas: os textos que são criados no sistema “EU – ELE” funcionam como autocomunicações e vice-versa; os textos transformam-se em códigos, e os códigos, em mensagens. Seguindo as leis da autocomunicação – a segmentação do texto em pedaços rítmicos, a redução das palavras a índices, o debilitamento dos vínculos semânticos e a acentuação dos sintagmáticos –, o texto poético entra em conflito com as leis da língua natural. É que a recepção do mesmo como texto em uma língua natural é uma condição sem a qual a poesia não pode existir nem cumprir sua função comunicativa. Mas também a completa vitória da visão da poesia apenas como uma mensagem em uma língua natural conduz à perda do específico da poesia. A alta capacidade modelizante da poesia está ligada precisamente a sua conversão de mensagem em código. Como um peculiar pêndulo, o texto poético oscila entre os sistemas “EU – ELE” e “EU – EU”.

O ritmo se eleva ao nível dos significados, os significados se juntam formando ritmos. (LOTMAN, 1996, v. II, p. 58-59, tradução nossa).

A essa visão é preciso acrescentar o conceito de função poética da linguagem, presente nos estudos do Círculo Linguístico de Praga e desenvolvido, posteriormente, por um de seus principais integrantes, Roman Jakobson. No texto “Linguística e Poética”, ao tratar das funções da linguagem em geral, Jakobson (2001, p. 123) estabelece um esquema, segundo o qual todo ato de comunicação verbal pressupõe seis fatores, grifados a seguir: um *remetente*, que envia uma *mensagem* ao *destinatário*, em determinado *contexto* e em com determinado *código*, por meio de um *contato*, ou seja, um canal físico e uma conexão psicológica entre ambos. De acordo com a predominância de um desses seis fatores, define-se a função predominante em cada mensagem verbal. A função poética, na perspectiva jakobsoniana, é aquela que está centrada na mensagem, e pode ocorrer em vários tipos de comunicação, não apenas na poesia propriamente dita:

O pendor (*Einstellung*) para a MENSAGEM como tal, o enfoque da mensagem por ela própria, eis a função *poética* da linguagem. [...] Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora. A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário. [...] Daí que, ao tratar da função poética, a Linguística não possa limitar-se ao campo da poesia. (JAKOBSON, 2001, p. 127-128, grifos do autor).

Partindo dessa classificação, Jakobson procura estabelecer a característica indispensável ou inerente a qualquer obra poética. Para tanto, lembra os dois modos básicos de arranjo do comportamento verbal: a seleção e a combinação. E explica:

Se “criança” for o tema da mensagem, o que fala seleciona, entre os nomes existentes, mais ou menos semelhantes, palavras como criança, guri(a), garoto(a), menino(a), todos eles equivalentes entre si, sob certo aspecto e então para comentar o tema, ele pode escolher um dos verbos semanticamente cognatos – dorme, cochila, cabeceia, dormita. Ambas as palavras escolhidas se combinam na cadeia verbal. A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da sequência, se baseia na contiguidade. *A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação.* A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da sequência. Em poesia, uma sílaba é igualada a todas as outras sílabas da mesma sequência; cada acento de palavra é considerado igual a qualquer outro acento de palavra, assim como ausência de acento iguala ausência de acento; longo (prosodicamente) iguala

longo, breve iguala breve; fronteira de palavra iguala fronteira de palavra, ausência de fronteira iguala ausência de fronteira; pausa sintática iguala pausa sintática, ausência de pausa iguala ausência de pausa. As sílabas se convertem em unidades de medida, e o mesmo acontece com as moras ou acentos. (JAKOBSON, 2001, p. 129-130, grifo do autor).

Jakobson considera que, exceto na função poética, a “medida de sequência” não encontra aplicação na linguagem: “Somente em poesia, com sua reiteração regular de unidades equivalentes, é que se tem experiência do fluxo verbal, como acontece – para citar outro padrão semiótico – com o tempo musical” (JAKOBSON, 2001, p. 131). A aplicação da função poética a outros domínios além da poesia propriamente dita foi estudada pelo autor, por exemplo, na célebre referência à campanha eleitoral de Dwight Eisenhower (apelidado de Ike) à Presidência do Estados Unidos, em 1952. Em sua propaganda política, foi utilizada a frase “I like Ike”, em que o elemento semântico (algo como “eu gosto de Ike”) aparecia como inseparável do efeito produzido pela repetição fonética.

Sua análise vai além:

Em poesia, não apenas a sequência fonológica, mas, de igual maneira, qualquer sequência de unidades semânticas, tende a construir uma equação. A similaridade superposta à contiguidade comunica à poesia sua radical essência simbólica, múltiplice, polissêmica [...]. *Em poesia, onde a similaridade se superpõe à contiguidade, toda metonímia é ligeiramente metafórica e toda metáfora tem um matiz metonímico.* (JAKOBSON, 2001, p. 149, grifo nosso).

Além disso, afirma Jakobson, “a ambiguidade se constitui em característica intrínseca, inalienável, de toda mensagem voltada para si própria, em suma, num corolário obrigatório da poesia”. Dessa forma, não apenas a mensagem, mas também o destinatário e seu remetente se tornam ambíguos (JAKOBSON, 2001, p. 149-150). Por isso:

A supremacia da função poética sobre a função referencial não oblitera a referência, mas torna-a ambígua. A mensagem de duplo sentido encontra correspondência num remetente cindido, num destinatário cindido e, além disso, numa referência cindida, conforme o expõem convincentemente os preâmbulos dos contos de fada dos diversos povos, como, por exemplo, o habitual exórdio dos contadores de história de Majorca: *Aixo era y no era* (“isso era e não era”). (JAKOBSON, 2001, p. 150).

Em outro texto, “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”, Jakobson afirma: “O desenvolvimento de um discurso pode ocorrer segundo duas linhas semânticas diferentes: um tema (*topic*) pode levar a outro quer por similaridade, quer por contiguidade”

(JAKOBSON, 2001, p. 55). O autor vincula, de um lado, similaridade e metáfora; de outro, contiguidade e metonímia. Além disso, estabelece relação entre os processos metafóricos e a poesia, e entre os processos metonímicos e a prosa:

De vez que a poesia visa ao signo, ao passo que a prosa pragmática visa ao referente, estudaram-se os tropos e as figuras essencialmente como procedimentos poéticos. O princípio de similaridade domina a poesia; o paralelismo métrico dos versos ou a equivalência fônica das rimas impõem o problema da similitude e do contraste semânticos; existem, por exemplo, rimas gramaticais e antigramaticais, mas nunca rimas agramaticais. Pelo contrário, a prosa gira essencialmente em torno de relações de contiguidade. Portanto, a metáfora, para a poesia, e a metonímia, para a prosa, constituem a linha de menor resistência, o que explica que as pesquisas acerca dos tropos poéticos se orientem principalmente para a metáfora. (JAKOBSON, 2001, p. 62, grifo nosso).

Em resumo: o autor estabelece uma distinção entre similaridade/metáfora/poesia, de um lado, e contiguidade/metonímia/prosa, de outro. Essa diferenciação se fará importante na análise da crônica, tipo de produção que se apresenta de forma amplamente majoritária como um texto em prosa, ao qual, segundo o esquema de Jakobson, se associa a metonímia. A crônica assume também muitas vezes a característica do que se define como poema em prosa (no caso do autor em estudo, Paulo Mendes Campos, a ocorrência é significativa). Daí ser útil outra observação de Jakobson:

A “composição não-versificada” (verseless composition), conforme Hopkins chamou a variedade prosaica da arte verbal – em que os paralelismos não são tão estritamente marcados ou tão estritamente regulares quanto o “paralelismo contínuo” e em que não existe nenhuma figura de som dominante –, apresenta problemas mais complicados para a Poética, da mesma forma que qualquer domínio linguístico de transição. Neste caso, a transição se situa entre a linguagem estritamente poética e a linguagem estritamente referencial. (JAKOBSON, 2001, p. 156, grifo nosso).

Ao abordar a distinção entre poesia e prosa, Octavio Paz aponta para a importância do ritmo, que considera “o elemento mais antigo e permanente da linguagem” (1972, p. 11). Para Paz,

[...] todas as expressões verbais são ritmo, sem exclusão das formas mais abstratas ou didáticas da prosa. Como distinguir, então, prosa e poema? Deste modo: o ritmo se dá espontaneamente em toda forma verbal, mas só no poema se manifesta plenamente. Sem ritmo, não há poema; só com o mesmo, não há prosa. O ritmo é condição do poema, enquanto que é inessencial para a prosa. (PAZ, 1972, p. 11).

Em consequência disso, diz Paz, “no fundo de toda prosa circula, mais ou menos rarefeita pelas exigências do discurso, a invisível corrente rítmica”. A inclinação natural da linguagem, afirma, tende a ser ritmo. “Mas o prosista busca a coerência e a clareza conceptual. Por isso resiste à corrente rítmica que, fatalmente, tende a manifestar-se com imagens e não em conceitos” (PAZ, 1972, p. 12). Contrapondo-se a essa inclinação natural, a prosa buscaria afirmar-se num movimento antinatural, no sentido de dominar a fala. Por isso, segundo o autor, seus gêneros mais perfeitos são “o discurso e a demonstração, nos quais o ritmo e seu incessante ir e vir cedem lugar à marcha do pensamento” (PAZ, 1972, p. 12). A crônica brasileira, que em sua feitura incorpora elementos da poesia e da prosa, vive essa constante oscilação, o que será abordado no capítulo 2.

Paz adverte, porém, que metro e ritmo não são a mesma coisa. Concebe o ritmo como algo que incorpora o semântico e o sonoro:

O ritmo é inseparável da frase; não é composto só de palavras soltas, nem é só medida ou quantidade silábica, acentos e pausas: é imagem e sentido. Ritmo, imagem e significado se apresentam simultaneamente em uma unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verso. O metro, ao invés disso, é medida abstrata e independente da imagem. A única exigência do metro é que cada verso tenha as sílabas e os acentos requeridos. Tudo se pode dizer em hendecassílabos: uma fórmula de matemática, uma receita de cozinha, o sítio de Troia e uma sucessão de palavras desconexas. Pode-se inclusive prescindir da palavra: basta uma fileira de sílabas ou letras. Em si mesmo, o metro é medida vazia de sentido. O ritmo, pelo contrário, jamais se apresenta sozinho: não é medida, mas conteúdo qualitativo e concreto. Todo ritmo verbal contém já em si mesmo a imagem e constitui, real ou potencialmente, uma frase poética completa. (PAZ, 1972, p. 13).

Com base nessa compreensão, entende que:

Obras como *Os Cantos de Maldoror*, *Alice no País das Maravilhas* ou *El Jardín de los Senderos que se Bifurcan* são poemas. Neles a prosa se nega a si mesma; as frases não se sucedem obedecendo a uma ordem conceitual ou narrativa, mas são presididas pelas leis da imagem e do ritmo. Há um fluxo e refluxo de imagens, acentos e pausas, sinal inequívoco da poesia. (PAZ, 1972, p. 14-15).

Eugenio Coseriu, ao estudar a linguagem, chega a conclusões semelhantes às de Jakobson, ainda que não coincida exatamente com a apresentação que este último faz da função poética. Para Coseriu (1982, p. 28), a linguagem, “como unidade de intuição e expressão, como pura criação de significados e de ‘signos’ [...] pode equiparar-se à poesia, ou

à arte em geral”. E conclui: “Como a poesia, a linguagem é objetivação de conteúdos intuitivos da consciência; e, também como a poesia, é anterior à distinção entre verdade e falsidade e entre existência e inexistência. A linguagem absoluta é, pois, poesia.” (COSERIU, 1982, p. 28-29).

Em suas “teses sobre linguagem e poesia”, Coseriu detalha esse entendimento, concluindo que a linguagem poética é a “realização de todas as possibilidades da linguagem como tal”:

[...] 7. Em consequência, a linguagem poética não pode ser interpretada como redução da linguagem a uma suposta “função poética”, nem tampouco como linguagem posteriormente determinada (linguagem mais uma suposta função poética). Por um lado, a linguagem poética não representa uma redução da linguagem; por outro, não se acrescenta propriamente nenhuma função, uma vez que as diferentes possibilidades que em tal linguagem se atualizam já pertencem à linguagem como tal.

8. Chega-se, pois, à conclusão de que a linguagem poética representa a plena funcionalidade da linguagem e de que, portanto, a poesia (a “literatura” como arte) é o lugar do desenvolvimento da plenitude funcional da linguagem.

9. A poesia não é, como frequentemente se diz, um “desvio” em relação à linguagem “corrente” (entendida como a “normalidade” da linguagem); antes, a rigor, é a linguagem “corrente” que representa um desvio em face da totalidade da linguagem. [...].

10. É esse, de resto, o sentido próprio da determinação da linguagem poética, por parte da Escola de Praga, como “linguagem desautomatizada”. Aqui, o prefixo negativo *des* significa, justamente, a supressão de uma negatividade, de uma limitação (ou seja, da “automatização”), e, com isso, devolução, restabelecimento da plena funcionalidade da linguagem como tal. De maneira análoga pode ser interpretada a determinação de Jakobson da função poética como função que concerne à própria “mensagem”, isto é, como “uso linguístico” em que o dito vale simplesmente como dito: de fato, isto significa apenas que o falar poético é um “dizer absoluto”. (COSERIU, 1982, p. 146-147).

Por isso mesmo, afirma Coseriu (1982, p. 147), não se pode, por exemplo, “caracterizar a língua de Dante como um uso linguístico especial dentro do italiano”. A razão é que “a língua dos grandes poetas parece coincidir simplesmente com a língua histórica, como realização das possibilidades já dadas nesta”.

Para delinear uma visão mais ampla da literatura e da arte, a partir da perspectiva proposta por Aguiar e Silva (2009) de “um relativismo histórico mitigado”, que leva em consideração que a obra de arte literária apresenta “regularidades fundamentais” e “fatores invariantes”, cabe uma discussão sobre como se coloca concretamente a questão em nossos

dias, ou seja, como se apresenta o problema da expressão artística e literária na situação histórica que corresponde ao objeto do presente estudo.

Nesse sentido, é útil agregar as formulações de Haroldo de Campos, que alerta para o caráter provisório do elemento estético:

Parece que uma das características fundamentais da arte contemporânea, e que pode ser analisada tanto de um ponto de vista ontológico como de uma perspectiva existencial, é a da *provisoriedade do estético*. Enquanto que, numa estética clássica, a tendência seria considerar o objeto artístico *sub specie aeternitatis*, a arte contemporânea, produzida no quadro de uma civilização eminentemente técnica em constante e vertiginosa transformação, parece ter incorporado o relativo e o transitório como dimensão mesma de seu ser. Esta consideração, de ordem modal, não está em contradição com o reconhecimento de certos valores permanentes na obra de arte, que a podem projetar para além do tempo histórico e das condições socioeconômicas em que ela foi criada: o que fez Marx e a crítica sociológica se interrogarem sobre a perenidade da arte grega; o que nos faz fruir esteticamente a modernidade de um Dante, por exemplo. (CAMPOS, H., 1977a, p. 15-16, grifo do autor).

Para Haroldo de Campos, expressões dessa provisoriedade podem ser verificadas em todas as artes. Na escultura, por exemplo, por meio do abandono de materiais nobres como o mármore ou o bronze perene; na composição musical, pela elevação do ruído ao plano antes reservado somente ao som. E, no que se refere à poesia, pela “destruição [...] da hierarquia das palavras ditas poéticas, sob o impacto de uma incorporação sistemática do coloquial, do jargão, do fraseado diário e de consumo imediato” (CAMPOS, H., 1977a, p. 16).

Em relação especificamente à crônica brasileira contemporânea, uma das demonstrações pretendidas no presente trabalho é a de sua vinculação ao campo literário e estético, nas condições de *provisoriedade* e de *mistura de elementos* que o autor apresenta como característicos da poesia atual.

A essas breves colocações para situar previamente o problema da inserção da crônica no interior da literatura, é preciso agregar elementos de análise quanto à atividade jornalística contemporânea. Evidentemente, várias são as abordagens possíveis: o lugar do jornalismo como produto intelectual e ao mesmo tempo empreendimento industrial e empresarial; sua inserção na vida política e social, tanto no que se refere à importância da imprensa na divulgação de informações para a sociedade quanto nas posições ideológicas das empresas de comunicação, não necessariamente coincidentes com os interesses da maioria; seu papel de difusor cultural, particularmente significativo num país como o Brasil, de históricas deficiências no campo educacional etc.

Aqui, o interesse estará vinculado particularmente à recepção que a crônica tem ao ser publicada em jornal, e a relação desse tipo de produção com os demais textos que tipicamente compõem o jornal (reportagens, artigos, notas etc.) e também textos literários que os jornais e revistas eventualmente publicam (poemas, contos, capítulos de romances etc.).

A crônica, produto híbrido do jornalismo e da literatura, não se confunde com as manifestações literárias eventuais que órgãos da imprensa publicam, por possuir características precisas – em particular a regularidade de publicação e a existência de um autor vinculado ao veículo no qual escreve. O cronista não é um colaborador eventual que tem um conto ou um poema publicado, mas alguém que o leitor identifica como fazendo parte do universo regular de autores que encontra nas páginas do jornal.

Para focar naquilo que está mais diretamente relacionado ao objeto de estudo, se adotará como pressuposto a vinculação da crônica ao que especialistas entendem ser o chamado “jornalismo opinativo”. Essa é a classificação com a qual trabalha, por exemplo, José Marques de Melo (2003).

Do ponto de vista da discussão mais ampla sobre o jornalismo, Marques de Melo adota as diretrizes do estudioso alemão Otto Groth, e explica:

Sua atenção ficou concentrada na “essência” do “processo cultural-social” que caracteriza a produção dos jornais e das revistas. A chave para apreender a identidade de seu objeto ele a encontrou na conjugação das quatro características erigidas como parâmetros da “totalidade jornalística”: periodicidade, universalidade, atualidade e difusão. (MARQUES DE MELO, 2003, p. 17).

O jornalismo é entendido como um processo ágil, determinado pela atualidade, que tem como fio de ligação entre o emissor e o receptor “o conjunto dos fatos que estão acontecendo” (Marques de Melo, 2003, p. 17). Ao abordar as conexões existentes entre as quatro características fundamentais da atividade jornalística indicadas por Groth – periodicidade, universalidade, atualidade e difusão –, Marques de Melo traça um quadro que possibilita enxergar essa atividade em sua dinâmica:

A *periodicidade* e a *difusão* estão intimamente relacionadas. A difusão corresponde à possibilidade tecnológica de transmissão dos acontecimentos, de modo a torná-los acessíveis à coletividade. Estamos falando portanto de difusão coletiva. [...] Por sua vez, a *atualidade* e a *universalidade*¹ se entrecruzam. Roger Clausse defende o ponto de vista de que a atualidade decorre da “necessidade social de conhecer os acontecimentos do mundo,

¹No original, possivelmente por engano, está: *universidade*.

para uma utilização prática na formação de uma opinião ou decisão de uma ação adequada”. Assumindo o caráter de “situação de ação, de pensamento ou de opinião”, não pode ser desvinculado do universo de expectativas da coletividade a que pretende atender/influenciar. (MARQUES DE MELO, 2003, p. 18, grifos do autor).

Antes mesmo de realizar uma análise estética sobre a crônica, é possível concluir que, do ponto de vista de sua inserção no veículo (jornal, revista etc.) e também do ponto de vista do “universo de expectativas da coletividade” a que se dirige, há uma identidade entre a crônica e outros gêneros jornalísticos. O que a diferenciara de uma reportagem, desse ponto de vista, é justamente algo que ultrapassa o âmbito estritamente jornalístico. É a sua recepção também como realização estética e artística, seu estatuto literário, que se procurará demonstrar aqui. Em outras palavras, para uma correta identificação do lugar da crônica, numa abordagem científica, é necessário entendê-la como parte do universo mercadológico do jornal e, simultaneamente, como algo que “escapa” a esse universo, por possibilitar novas leituras que a colocam no âmbito da arte.

Como diferenciar, então, jornalismo e literatura? Nilson Lage afirma que o jornalismo não é “um gênero literário a mais”², e justifica da seguinte forma: “Enquanto, na literatura, a forma é compreendida como portadora, em si, de informação estética, em jornalismo a ênfase desloca-se para os conteúdos, para o que é informado” (LAGE, 1985, p. 35). Seu ponto de partida diferencia claramente o exercício das funções jornalísticas da atividade artística: “Projetistas, gráficos, repórteres fotográficos e redatores não são artistas ou intelectuais: são trabalhadores de uma indústria de prestação de serviços que opera com bens simbólicos.” (LAGE, 1985, p. 9).

O autor não se refere aqui diretamente à crônica, mas diferencia um tipo específico de matéria jornalística dos demais: o *fait-divers*, que qualifica de “eventos sem classificação, mas ainda assim notáveis por alguma relação interior entre seus termos” e que não estão previamente classificados nas seções costumeiras do jornal: política, economia, etc. (LAGE, 1985, p. 46). Sua conclusão contém elementos que podem ser aproximados da análise da crônica:

Os eventos políticos, econômicos ou artísticos se interligam e cada novo evento altera o quadro de situação, fazendo prever desdobramentos. Já o *fait-*

²Diferencia-se, dessa forma, de Alceu Amoroso Lima, que escreveu: “O jornalismo é um gênero literário. Apresenta o traço diferencial da literatura em face da não-literatura, quando põe ênfase no estilo, como meio de expressão [...]. Sendo literatura, por se enquadrar dentro da definição dessa atividade humana, não se confunde com qualquer outro gênero literário, distinguindo-se deles pela marca específica de ser uma apreciação em prosa dos acontecimentos.” (LIMA, 2003, p. 75-76).

divers, como um conto, não depende de nada exterior, nem passado, e é inconsequente. Qualquer interpretação – sociológica, psicanalítica – que venha a ser feita de um *fait-divers* será um exercício inteiramente desligado do consumo da notícia. (LAGE, 1985, p. 46).

Pode-se dizer, com base nessa análise, que o *fait-divers* é um gênero jornalístico que não contém os atributos que se espera de uma notícia jornalística comum. Diferentemente da crônica, esse tipo de matéria não costuma ser associado à literatura. Da mesma forma que a crônica, porém, é algo que contém jornalismo e ao mesmo tempo a sua negação. A crônica, vinculada por suas origens etimológicas à narrativa de fatos e à passagem do tempo, incorpora traços que não estão presentes em outros gêneros jornalísticos, e que constitui a sua singularidade.

É obrigatório, assim, considerar o caráter híbrido da crônica – e o termo híbrido aqui se emprega em sua acepção usual, de dicionário: “que ou o que é composto de elementos diferentes, heteróclitos, disparatados” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1.526). Ela pode conter informação, interpretação de fatos ou ideias, pode se apresentar em prosa ou em versos, pode assumir um caráter lírico ou ensaístico. O que permanecerá invariável, em geral, é o seu tamanho (que corresponde a exigências industriais do jornalismo, já que ocupará um espaço pré-determinado na diagramação da publicação) e a identificação de seu autor.

1.2 Caracterização de gêneros na literatura contemporânea

A referência ao termo “gêneros” exige também definições prévias. Uma discussão recorrente nos estudos sobre a crônica brasileira é a sua qualificação, ou não, como “gênero menor”. Um dos mais conhecidos textos de análise a respeito, de Antonio Candido (1992), afirma que “a crônica não é um ‘gênero maior’”. O trecho completo em que apresenta a questão é o seguinte:

A crônica não é um “gênero maior”. Não se imagina uma literatura feita de grandes cronistas, que lhe dessem o brilho universal dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas. Nem se pensaria em atribuir o Prêmio Nobel a um cronista, por melhor que fosse. Portanto, parece mesmo que a crônica é um gênero menor.

“Graças a Deus”, – seria o caso de dizer, porque sendo assim ela fica perto de nós. [...] Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. (CANDIDO, 1992, p. 13).

Pode-se observar que Candido, ao lado de excluir a crônica do universo canônico e estabelecido da literatura (o que se expressa particularmente na referência ao Prêmio Nobel), enfatiza o que entende como algumas das virtudes desse tipo de texto, que “fica perto de nós”. A leitura que José Marques de Melo faz de Candido corrobora essa interpretação: “Tal avaliação não significa a desvalorização da crônica, mas consiste na identificação do seu perfil singular, o de um gênero eminentemente jornalístico que se caracteriza pela ligeireza, pela superficialidade, pela simplicidade, pelo coloquialismo. E também pela efemeridade.” (MARQUES DE MELO, 2005, p. 152).

José Paulo Paes, diferentemente, faz uma caracterização da crônica sem espaço para essa contraposição:

Gênero menor, cujas fronteiras imprecisas confinam com as do ensaio de ideias, do memorialismo, do conto e do poema em prosa, a crônica *se caracteriza pela expressão limitada*. Focaliza, via de regra, *um tema restrito*, em prosa amena, quase coloquial, onde repontam amiúde notas discretas de humor e sentimentalismo; o tom é predominantemente impressionista e as ideias se encadeiam menos por nexos lógicos que imaginativos. (PAES, 1987, p. 130, grifos nossos).

A ênfase, para Paes, está colocada no caráter limitado da expressão da crônica e no tema restrito que aborda. O que justifica a sua classificação como gênero menor.

Independentemente de outras questões colocadas para a análise da crônica pelos dois textos citados – que serão abordados nos capítulos seguintes –, a questão é saber se a melhor maneira de encarar o problema de classificação da crônica é inseri-la numa divisão em que há gêneros “maiores” e “menores”.

Algumas refutações a essa caracterização não chegam a desenvolver uma argumentação, limitando-se a recusá-la liminarmente. Embora a intenção manifesta seja valorizar a crônica, isso acaba por impossibilitar o debate mais amplo sobre esse tipo de produção literária.

É o caso da posição expressa por Affonso Romano de Sant’Anna, que escreve: “E se alguém me perguntar se a crônica é um ‘gênero menor’ responderei com nomes que a transformaram em gênero maior, como Rubem Braga, Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos”. Aparentemente, portanto, o crítico concorda com a divisão entre gêneros maiores e menores, apenas não inclui a crônica entre os últimos. Entretanto, ele conclui: “Portanto, não há gênero menor. Há pessoas menores ou maiores diante de certos gêneros”. (SANT’ANNA,

2000, p. 201). A falta de desenvolvimento do raciocínio não permite apreender exatamente o sentido das colocações.

Afrânio Coutinho lembra que crônicas de José de Alencar no *Correio Mercantil*, a partir de 1854, publicadas alternadamente com as de Manuel Antônio de Almeida, tinham como título geral “Páginas Menores”, o que, segundo Coutinho, “traí certo complexo de inferioridade, ainda subsistente em nossos dias com relação ao gênero”. E o crítico questiona:

Por que “menores” as páginas que ambos escreveram naquela seção? Por serem circunstanciais? Por estarem destinadas a produzir efeito transitório? Por serem escritas apressadamente? Ambos os escritores, como tantos outros que já fizeram a mesma experiência nesse terreno, nutriam a natural desconfiança de que suas crônicas não subsistiriam muito tempo. E, contudo, foi a crônica que abriu caminho ao romancista, afeiçoando os leitores contemporâneos às suas fantasias de um lirismo transbordante. (COUTINHO, 1971, p. 112).

O mesmo Afrânio Coutinho enfatiza a necessidade de considerar-se a relação da crônica com o jornalismo, “para se isolar a sua condição de gênero literário”. Segundo ele, “tão característica é a intimidade do gênero com seu veículo natural que muitos críticos se recusam a ver na crônica, a despeito da voga de que desfruta, em dias atuais, algo durável e permanente, considerando-a uma arte menor” (COUTINHO, 1971, p. 110).

Em sua perspectiva, a classificação como gênero menor estaria, portanto, vinculada à ideia de permanência ou não. Ele se alinha entre os que acreditam na perenidade da crônica e em sua caracterização como gênero literário, sempre que ela se liberte “de sua condição circunstancial pelo estilo e pela individualidade do autor” (COUTINHO, 1971, p. 110).

Eduardo Portella, ao tratar do problema da classificação da crônica, não endossa a divisão entre gêneros maiores e menores:

A crônica de jornal, mesmo que progressivamente consolidada, jamais conseguiu evitar os preconceitos da teoria opulenta e predatória, toda interessada em dividir o trabalho da linguagem em gêneros maiores e espécies menores. Diga-se em seu abono que ela nunca levou muito a sério essa trama virtuosa que se tecia ao seu redor. E tem sido assim: desclassificada, a crônica não tarda em se impor como entidade inclassificável. Diria até que saudavelmente desdenhosa das classificações. (PORTELLA, 1986, p. 7).

Há pelo menos duas ideias a debater em sua colocação. A primeira questiona a separação entre gêneros maiores e menores, o que, como se procurará demonstrar a seguir, é também a posição de outros teóricos da literatura que não se ocupam necessariamente da

crônica. A segunda, a de rejeitar qualquer classificação, não será adotada aqui, pois um dos objetivos do trabalho é justamente reunir elementos que levem a uma classificação da crônica como gênero literário.

É interessante notar que o próprio Paulo Mendes Campos, em entrevista ao jornal *O Pasquim* nº 30, em janeiro de 1970, respondeu à pergunta: “Você acha a crônica um gênero menor em literatura?”. Suas palavras:

Eu acho a maior bobice o cara definir gêneros. Quando o filtro histórico da literatura indica que o que fica de tudo é um pouco. E esse pouco pode ser uma piada, uma expressão, um versinho, e isso é uma tolice de ser considerada. Classificar as coisas por gênero é uma burrice. (apud AUGUSTO; JAGUAR, 2006, p. 83).

A recusa a classificações, por parte de um autor, pode se justificar, na medida em que o artista não tem necessariamente a obrigação de refletir teoricamente sobre a sua produção³. Entretanto, o esforço de definir a tipologia de determinada manifestação literária, bem como situá-la no interior de uma tradição, é fundamental no trabalho científico de investigação sobre a literatura.

No que diz respeito à crônica, antes mesmo de chegar à discussão sobre a sua tipologia, como equacionar o problema de considerá-la, ou não, gênero menor? A indicação contida no texto de Eduardo Portella oferece pistas para a resposta.

Isso porque a própria noção de gêneros foi colocada em xeque por parte dos estudos literários do século XX, como lembra Aguiar e Silva (2009, p. 371-385), referindo-se a Benedetto Croce e aos trabalhos de diferentes correntes formalistas. O entendimento sobre os gêneros, segundo essas concepções, é modificado, e a ideia de gêneros perfeitamente estabelecidos e delimitados é questionada. Dessa forma, as próprias noções de “maior” ou “menor” deixam de fazer sentido, em razão da mescla de gêneros que caracterizará cada vez mais a literatura contemporânea.

Haroldo de Campos (1977b) escreve a esse respeito:

A obsolescência da ideia de gêneros levou à sua rejeição pura e simples na estética de Croce, que a julgava indefensável diante da singularidade de toda obra de arte. Essa posição radical foi, evidentemente, dessacralizadora, mas não resolveu o problema em termos científicos, apenas rompeu um nó

³Cabe observar, porém, que a posição de Paulo Mendes Campos, proferida em termos ultracoloquiais, não deixa de coincidir com a de vários críticos contemporâneos na recusa a uma divisão tradicional dos gêneros. O que, no caso particular do cronista, deve ter relação com a sua prática de publicar um pouco de tudo no espaço de suas crônicas: textos em prosa de caráter ensaístico, versos, histórias humorísticas, etc.

górdio, como observa um estudioso recente do problema, Hans-Robert Jauss. Para Jauss, com a perempção da ideia da universalidade normativa do cânon dos gêneros, fica de pé a questão da necessidade da constituição de uma história estrutural dos gêneros literários. Mas aqui *o gênero é despojado de seus atributos normativos e mesmo de suas prerrogativas classificatórias, para ser reformulado em termos de um simples “horizonte de expectativa”, que nos permite avaliar a novidade e a originalidade da obra, perfilando-a de encontro a uma tradição, a uma série histórica e às regras do jogo nela prevalentes.* [...] A relação do texto singular com a série de textos que constituem o gênero aparece, na concepção de Jauss, como um processo de criação e de modificação contínua de um “horizonte de expectativa”, e a “mistura dos gêneros”, que, na teoria clássica, seria o correlato negativo dos “gêneros puros”, transforma-se desse modo numa categoria metodicamente produtiva. (CAMPOS, H., 1977b, p. 10-11, grifo nosso).

Ao relacionar-se, portanto, a originalidade da obra com determinada tradição, a “mistura de gêneros” deixa de assumir conotação negativa, para se constituir em categoria sem a qual a análise da produção literária atual se torna mais difícil. O mesmo Haroldo de Campos chama a atenção para a emergência da imprensa, nesse contexto, como fundamental para a compreensão mais acabada do fenômeno literário nos dias de hoje:

O “hibridismo dos gêneros”, no contexto da revolução industrial que se inicia na Inglaterra na segunda metade do século XVIII, mas que atinge o seu auge, com o nascimento da grande indústria, na segunda metade do século XIX, passa a se confundir também com o hibridismo dos *media*, e a se alimentar dele. A emergência da grande imprensa desempenha um papel fundamental nos rumos da literatura. A linguagem descontínua e alternativa, característica da conversação, vai encontrar na simultaneidade e no fragmentarismo do jornal seu desaguadouro natural. (CAMPOS, H., 1977b, p. 15-16).

Esse é um ponto de partida com o qual se trabalhará aqui a questão da crônica. Além disso, dentre os teóricos que discutiram a questão dos gêneros em nossos dias, importa conhecer o que escreveram Tzvetan Todorov, Mikhail Bakhtin e Iuri Lotman.

Todorov, ao tratar de estudos que afirmam o desaparecimento dos gêneros, diz que o que ocorreu na verdade foi a substituição dos “gêneros-do-passado” por outros: “Não se fala mais de poesia e prosa, de testemunho e ficção, mas do romance e da narrativa, do narrativo e do discursivo, do diálogo e do diário”. (TODOROV, 1980, p. 44). Para ele, qualquer sociedade institucionaliza determinadas propriedades discursivas, e os textos individuais são produzidos e lidos em relação à norma constituída por essa codificação: “Um gênero, literário ou não, nada mais é do que essa codificação de propriedades discursivas”. (TODOROV, 1980, p. 48).

Exemplificando sua definição, Todorov afirma:

Todos sabem que, mesmo que se limite apenas aos gêneros *literários*, qualquer aspecto do discurso pode ser tornado obrigatório. A canção se opõe ao poema por aspectos fonéticos; o soneto é diferente da balada em sua fonologia; a tragédia opõe-se à comédia por elementos temáticos; a narrativa de suspense difere do romance policial clássico pelo agenciamento de sua intriga; enfim, a autobiografia se distingue do romance pelo fato de o autor pretender contar fatos e não construir ficções. (TODOROV, 1980, p. 48, grifo do autor).

Bakhtin aborda os gêneros do discurso, que define como tipos relativamente estáveis de enunciados (orais e escritos) que, por sua vez, são constituídos por três elementos indissolivelmente ligados: o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional. (BAKHTIN, 2003, p. 261-262). Em seguida, adverte para a diferença entre os gêneros discursivos primários (simples) e os gêneros discursivos secundários (complexos), como os romances, dramas, pesquisas científicas etc. Ao referir-se especificamente ao texto literário, Bakhtin afirma:

A linguagem da literatura, cuja composição é integrada pelos estilos da linguagem não literária, é um sistema ainda mais complexo e organizado em outras bases. Para entender a complexa dinâmica histórica desses sistemas, para passar da descrição simples (e superficial na maioria dos casos) dos estilos que estão presentes e se alternam para a explicação histórica dessas mudanças faz-se necessária uma elaboração especial da história dos gêneros discursivos (tanto primários quanto secundários), que refletem de modo mais imediato, preciso e flexível todas as mudanças que transcorrem na vida social. Os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem. (BAKHTIN, 2003, p. 267-268).

Considerando o enunciado como a unidade real da comunicação discursiva, o autor afirma que falamos sempre por enunciados, e não por orações isoladas. Trata em seguida das formas estáveis de gênero dos enunciados, ao afirmar: “A vontade discursiva do falante se realiza antes de tudo na *escolha de um certo gênero de discurso*”. (BAKHTIN, 2003, p. 269 e 282, grifo do autor). E completa:

Até mesmo no bate-papo mais descontraído e livre nós moldamos o nosso discurso por determinadas formas de gênero, às vezes padronizadas e estereotipadas, às vezes mais flexíveis, plásticas e criativas [...]. Esses gêneros do discurso nos são dados quase da mesma forma que nos é dada a língua materna, a qual dominamos livremente até começarmos o estudo teórico da gramática. A língua materna – sua composição vocabular e sua estrutura gramatical – não chega ao nosso conhecimento a partir de dicionários e gramáticas mas de enunciações concretas que nós mesmos

ouvimos e nós mesmos reproduzimos na comunicação discursiva viva com as pessoas que nos rodeiam. [...] Se os gêneros do discurso não existissem e nós não os dominássemos, se tivéssemos de criá-los pela primeira vez no processo do discurso, de construir livremente e pela primeira vez cada enunciado, a comunicação discursiva seria quase impossível. (BAKHTIN, 2003, p. 282-283, grifos do autor).

Essa fundamentação é importante, no nosso caso, para a conclusão a que Bakhtin chega sobre a concepção do destinatário do discurso, ou seja, sobre como o falante ou o escritor o sente. Interessa, aqui, verificar o que poderá ser proveitoso para a discussão relativa ao leitor da crônica. A respeito dessa questão da concepção do destinatário, que considera “de enorme importância para a história da literatura”, Bakhtin escreve:

Cada época, para cada corrente literária e estilo artístico-literário, cada gênero literário no âmbito de uma época e cada corrente têm como características suas concepções específicas de destinatário da obra literária, a sensação especial e a compreensão do seu leitor, ouvinte, público, povo. O estudo histórico das mudanças dessas concepções é uma tarefa interessante e importante. [...]

Cabe observar que, paralelamente àquelas sensações e concepções reais do seu destinatário, que realmente determinam o estilo dos enunciados (obras), na história da literatura existem ainda formas convencionais ou semiconvencionais de apelo aos leitores, ouvintes, descendentes, etc., assim como paralelamente ao autor real existem imagens convencionais e semiconvencionais de autores testas-de-ferro, editores, narradores de toda espécie. A imensa maioria dos gêneros literários é constituída de gêneros secundários, complexos, formados por diferentes gêneros primários transformados (réplicas do diálogo, relatos cotidianos, cartas, diários, protocolos, etc.). Tais gêneros secundários da complexa comunicação cultural, em regra, *representam* formas diversas de comunicação discursiva primária. (BAKHTIN, 2003, p. 305, grifo do autor).

A vinculação que o autor russo e o grupo de estudiosos que ficou conhecido como o Círculo de Bakhtin estabelecem entre os gêneros do discurso e a vida social é analisada da seguinte forma por Rosângela Hammes Rodrigues⁴:

Primeiramente, há a negação de que os gêneros sejam apenas uma forma, e que, portanto, possam ser distinguidos pelas suas propriedades formais (embora os gêneros mais estabilizados possam ser “reconhecidos” pela sua dimensão linguístico-textual), pois não é forma em si que “cria” e define o gênero [...].

Em segundo lugar, correlacionam o gênero às esferas da atividade e comunicação humanas, mais especificamente às situações de interação dentro de determinada esfera social (esfera cotidiana, do trabalho, científica,

⁴A respeito de outras formulações centrais de Bakhtin, vide as contribuições de COSTA, I. (2008), MACHADO (2008) e TEZZA (2003 e 2008).

escolar, religiosa, jornalística etc.). É somente nessa situação de interação que se podem apreender a constituição e o funcionamento dos gêneros. *O que constitui um gênero é a sua ligação com uma situação social de interação, e não as suas propriedades formais.* Por exemplo, embora se possam encontrar traços formais semelhantes entre os gêneros biografia científica e romance biográfico, eles são gêneros distintos, pois mesmo que os “valores biográficos” (princípio organizador da narrativa que conta a vida de um outro, ou da própria vida, na autobiografia) sejam compartilhados pela ciência e pela arte, eles se encontram em esferas sociais diferentes, com funções discursivo-ideológicas distintas (finalidade histórico-científica e finalidade artística). (RODRIGUES, 2005, p. 164, grifo nosso).

Lotman, por sua vez, estabelece a diferenciação entre as obras da literatura artística e todos os demais textos de uma cultura, com base em dois elementos: funcionalmente e do ponto de vista da organização interna do texto. No primeiro caso, considera como literatura artística o texto verbal que, dentro dos limites de determinada cultura, é capaz de realizar uma função estética. Lembra, ao mesmo tempo, que as condições para que um texto sirva à função estética no período em que é produzido não são necessariamente as mesmas de quando é estudado por um pesquisador (LOTMAN, 1996, v. I, p. 163). Com base nisso, questiona uma das conclusões dos teóricos do formalismo:

Uma das teses fundamentais da escola formal consiste em que a função estética se realiza quando o texto está fechado em si mesmo, o funcionamento está determinado pela orientação à expressão, e, por conseguinte, enquanto no texto não artístico aparece em primeiro plano a pergunta “quê?”, a função estética se realiza quando há uma orientação ao “como”. Por isso, o plano da expressão se torna certa esfera imanente que adquire um valor cultural independente. As mais recentes investigações semióticas conduzem a conclusões diametralmente opostas. O texto que funciona esteticamente atua como um texto de uma carga semântica elevada, e não reduzida, com relação aos textos não artísticos. Significa mais, e não menos, que o discurso habitual. Decodificado com a ajuda dos mecanismos habituais da língua natural, deixa ver um determinado nível de sentido, mas não se revela completamente. Tão logo o receptor da informação se inteira de que diante de si se encontra uma mensagem artística, a aborda de uma maneira toda especial. O texto se apresenta ante ele codificado duas vezes (no mínimo); a primeira colocação em código é a realizada de acordo com o sistema de uma língua natural (por exemplo, do russo). Como esse sistema de código está dado de antemão e o destinador e o destinatário o dominam livremente em idêntica medida, a decodificação nesse nível se produz automaticamente, seu mecanismo se torna como que transparente: os que o utilizam deixam de notá-lo. Contudo, esse mesmo texto – o receptor da informação o sabe – está também codificado de alguma outra maneira. [...] Assim, a escola formal fez a observação indiscutivelmente correta de que nos textos que funcionam artisticamente a atenção se vê fixada frequentemente nos elementos que, em outros casos, se percebem automaticamente e não são registrados pela consciência. Contudo, a explicação que deu a respeito disso é completamente errônea. O

funcionamento artístico não gera um texto “depurado” de significados, mas, ao contrário, um texto sobrecarregado ao máximo de significados. (LOTMAN, 1996, v. I, p. 163-164, tradução nossa).

1.3 Literatura e realidade social

Uma terceira ordem de questões prévias ao estudo da crônica é a de sua inserção – e da literatura em geral – no interior de uma realidade social. Em outras palavras, como deve ser considerada a relação entre produto literário e os acontecimentos da vida social. É preciso levar em conta que a crônica está presente também no campo jornalístico, cujas vinculações com os processos políticos estão presentes desde a origem da imprensa.

Há várias maneiras de abordar o problema. Roger Chartier, ao estudar a história cultural, avalia justamente que esta “tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1990, p. 16-17). A definição de história cultural que apresenta é a seguinte:

Por um lado, é preciso pensá-la como a análise do trabalho de representação, isto é, das classificações e das exclusões que constituem, na sua diferença radical, as configurações sociais e conceptuais próprias de um tempo ou de um espaço. *As estruturas do mundo social não são um dado objetivo, tal como o não são as categorias intelectuais e psicológicas: todas elas são historicamente produzidas pelas práticas articuladas (políticas, sociais, discursivas) que constroem as suas figuras.* São estas demarcações, e os esquemas que as modelam, que constituem o objeto de uma história cultural levada a repensar completamente a relação tradicionalmente postulada entre o social, identificado com um real bem real, existindo por si próprio, e as representações, supostas como refletindo-o ou dele se desviando. (CHARTIER, 1990, p. 27, grifo nosso).

Entender, portanto, que não existe um “real bem real” por si próprio, e sim uma construção histórica do que vulgarmente poderíamos chamar de realidade, é um passo para avaliar de que maneira essa construção é realizada, e relacioná-la com a análise concreta da literatura ou da arte em geral. O próprio Chartier chama a atenção, em outro trabalho, para a necessidade de vincular o estudo dos textos à “materialidade que lhes dá existência”. E explica:

Esta materialidade geralmente é um objeto, um manuscrito ou um impresso, mas também pode ser uma forma de representação do texto sobre o palco, uma forma de transmissão vinculada às práticas da oralidade: recitar um texto, lê-lo em voz alta, etc. Todos estes elementos materiais, corporais ou físicos, pertencem ao processo de produção de sentido, e as formas mais

radicais de ignorar esta dimensão são claramente as correntes da crítica literária mais estruturalista, a *nouvelle critique* francesa e o *new criticism* norte-americano, que esqueceram por completo esta dimensão, na medida em que o enfoque está localizado no funcionamento da linguagem dentro da obra, sem se ocupar com sua forma material. (CHARTIER, 2001, p. 30).

Essa observação alarga as possibilidades de análise. Não basta, embora seja essencial, aprofundar-se no estudo do “funcionamento da linguagem dentro da obra”. Assim como não basta, pode-se acrescentar, relacionar a obra a uma realidade social que se procura determinar. É necessário, além disso, ocupar-se da “forma material” que assume o texto.

No nosso caso, é inadequado pretender uma análise sobre a crônica brasileira contemporânea, como produto jornalístico e literário, independentemente das condições concretas em que é difundida, em jornal, revista ou livro, e no universo cultural que compreende leitores inseridos em determinada situação histórica.

Referência central nessa discussão é Walter Benjamin. Em seu texto “O autor como produtor”, no qual discute a perspectiva de escritores que se colocam num campo de transformações sociais e revolucionárias⁵, Benjamin coloca o seguinte:

Quando a crítica materialista abordava uma obra, costumava perguntar como ela se vinculava às relações sociais de produção da época. É uma pergunta importante. Mas é também uma pergunta difícil. Sua resposta não é sempre inequívoca. Gostaria, por isso, de propor uma pergunta mais imediata. Uma pergunta mais modesta, de voo mais curto, mas que em minha opinião oferece melhores perspectivas de ser respondida. Em vez de perguntar: como se vincula uma obra com as relações de produção de uma época? É compatível com elas, e portanto reacionária, ou visa sua transformação, e portanto é revolucionária? – em vez dessa pergunta, ou pelo menos antes dela, gostaria de sugerir-vos outra. Antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, gostaria de perguntar: como ela se situa *dentro* dessas relações? Essa pergunta visa imediatamente a função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato a técnica literária das obras. (BENJAMIN, 1986a, p. 122, grifo do autor).

Isso significa, como afirma Terry Eagleton (2011, p. 110), que “a arte, como qualquer outra forma de produção, depende de certas técnicas produtivas – certos modos de pintura, publicação, apresentação teatral e assim por diante”. Descrevendo a teoria marxista, segundo

⁵Trata-se do texto de conferência pronunciada por Benjamin no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934 (cf. BENJAMIN, 1986a, p. 120).

a qual essas técnicas fazem parte das forças produtivas da arte e envolvem um conjunto de relações sociais entre o produtor artístico e seu público⁶, Eagleton conclui:

A originalidade do ensaio de Benjamin está na aplicação dessa teoria à própria arte. Para ele, o artista revolucionário não deve aceitar de modo indiscriminado as forças de produção artística existentes, mas sim desenvolver e revolucionar tais forças. Ao fazer isso, ele cria novas relações sociais entre o artista e o público; ele supera a contradição que limita as forças artísticas, potencialmente disponíveis a todos, à propriedade privada de poucos. [...] Não se trata apenas de promover uma “mensagem” revolucionária por meio de mídias existentes; a questão aqui é revolucionar as próprias mídias. O jornal, por exemplo, é visto por Benjamin como uma mídia que dissolve as barreiras convencionais entre os gêneros literários, entre o escritor e o poeta, entre o acadêmico e o divulgador, até mesmo entre o autor e o leitor (já que o leitor de jornal está sempre pronto para se tornar um escritor). [...] O artista verdadeiramente revolucionário, portanto, nunca se ocupa apenas com o objeto artístico, mas com os meios da sua produção. O “engajamento” não se limita à apresentação de opiniões políticas corretas pela arte; ele se revela no grau em que o artista reconstrói as formas artísticas à sua disposição, transformando autores, leitores e espectadores em colaboradores. (EAGLETON, 2011, p. 111-112).

Para Néstor García Canclini (1979), essas formulações estão na base, também, do método que propõe para avaliar a produção artística, não apenas do ponto de vista estético, mas em termos das relações estabelecidas com o meio social:

Ao analisar uma tendência artística, começar-se-á por estudar a estrutura geral da sociedade (modo de produção, formação socioeconômica, conjuntura), o lugar atribuído à arte no conjunto da estrutura social e as relações que mantém com as demais partes (economia, tecnologia, política, religião). A situação da arte na sociedade e a relação preferente com algumas das outras regiões mudará segundo o modo de produção, a etapa deste e a relação das diferentes classes sociais com uma ou outra região: a arte medieval teve sua relação dominante (não-determinante) com a área

⁶Em texto que sintetiza essa teoria, Karl Marx escreve: “[...] na produção social da sua existência, os homens estabelecem relações determinadas, necessárias, independentes da sua vontade, relações de produção que correspondem a um determinado grau de desenvolvimento das forças produtivas materiais. O conjunto destas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base concreta sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem determinadas formas de consciência social. O modo de produção da vida material condiciona o desenvolvimento da vida social, política e intelectual em geral. [...] Em certo estágio de desenvolvimento, as forças produtivas materiais da sociedade entram em contradição com as relações de produção existentes ou, o que é a sua expressão jurídica, com as relações de propriedade no seio das quais se tinham movido até então. De formas de desenvolvimento das forças produtivas, estas relações transformam-se no seu entrave. Surge então uma época de revolução social. A transformação da base econômica altera, mais ou menos rapidamente, toda a imensa superestrutura. Ao considerar tais alterações é necessário sempre distinguir entre a alteração material – que se pode comprovar de maneira cientificamente rigorosa – das condições econômicas de produção, e as formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas ou filosóficas, em resumo, as formas ideológicas pelas quais os homens tomam consciência deste conflito, levando-o às suas últimas consequências”. (MARX, 2003, p. 5). Vide ainda: MARX; ENGELS, 2007; e MARX; ENGELS, 2010.

religiosa; *nas sociedades contemporâneas, a arte estabelece seus vínculos principais com a economia (o mercado), com a tecnologia e a política.*

De acordo com a estrutura dessas relações é que se forma o campo da produção artística: ele inclui, dissemos, os meios de produção (recursos tecnológicos para realizar as obras) e as relações sociais de produção específicas dessa área (entre artistas, intermediários e público, relações institucionais, comerciais, etc.). (CANCLINI, 1979, p. 62, grifo nosso).

Em outro texto, Canclini discute a noção de arte como “produção”, utilizando a mesma terminologia de Benjamin. A visão do artista como “criador” é rejeitada, em favor de um ponto de vista que concebe a arte no interior de uma ordem determinada, e as obras de arte como “trabalhos”:

A arte é *produção* porque consiste numa apropriação e numa transformação da realidade material e cultural, mediante um trabalho e para satisfazer uma necessidade social, de acordo com a ordem vigente em cada sociedade. Essa definição parece-nos a mais válida em razão de sua capacidade de abarcar a totalidade do processo artístico e de suas modalidades em diferentes sistemas econômicos e culturais. [...] Diferentemente das concepções “teológicas” da arte, que imaginaram os “criadores” como sujeitos todo-poderosos, deuses que tiravam do nada obras inéditas, o conceito de produção permite considerar as obras de arte como trabalhos, compreendê-los pelo estudo das condições sociais, e das técnicas e dos procedimentos que tornaram possível transformar tais condições. (CANCLINI, 1984, p. 35-36, grifo do autor).

Canclini registra que, mesmo entre os que criticam as análises estruturalistas, a maioria reconhece-lhes “o mérito de ter ampliado o campo de informação e a segurança dos dados, e de ter descoberto na linguagem relações estruturais que podem ser estudadas de forma abstrata”. Ao mesmo tempo, afirma que essas análises descuidaram da produção da linguagem e sua referência semântica. (CANCLINI, 1984, p. 55-56). Para contrapor-se à autonomia que o estruturalismo teria atribuído à linguagem artística, o autor propõe a ampliação da noção de intertextualidade como sendo essencial à análise da obra de arte:

Sabe-se que para compreender um texto, um quadro, um filme deve situá-los no campo maior da literatura, das artes plásticas ou da cinematografia de sua época: cada texto recebe o sentido de sua relação com outros, da *intertextualidade*. Contudo, essa noção foi insulada pela teoria estruturalista de acordo com a autonomia que atribuiu à linguagem artística e literária. A rigor, todo romance ou todo quadro adquirem significado quando relacionados a uma intertextualidade mais ampla: aquela constituída pelos documentos folclóricos, pela fala cotidiana, pelo estilo jornalístico, pela massa de textos e imagens que circulam por uma cultura. O que diferencia uma obra de arte de outros textos é a peculiaridade com que modificou ou deformou certo material, mas o que explica ser a obra legível e frutiva é o fato de que essa modificação ou deformação se realizou a partir dos códigos

perceptivos e representativos vigentes. (CANCLINI, 1984, p. 60-61, grifo do autor).

As contribuições aqui reunidas, provenientes de autores de horizontes teóricos diferentes, mostram que mesmo os que se reivindicam do marxismo – naturalmente inclinados a enxergar como importantes as relações sociais estabelecidas pela arte – enfatizam a especificidade do objeto artístico e a necessidade de um estudo científico a seu respeito. A vinculação que estabelecem entre as obras literárias e as condições sociais de sua produção não significa que neguem o desenvolvimento particular da arte, com sua linguagem e suas leis próprias.

Isso diferencia os autores citados de uma certa concepção, que Terry Eagleton chama de “marxismo vulgar”, segundo a qual, por exemplo, a forma artística seria “apenas um artifício, imposto externamente ao conteúdo turbulento da própria história” (EAGLETON, 2011, p. 48); e que, indo mais longe, concebe a arte como “reflexo” da vida social, defendendo a tese de que os produtos artísticos devem possuir uma “mensagem” correta, do ponto de vista da evolução da sociedade ou da revolução. Em nome dessa concepção, até mesmo atos de opressão contra manifestações artísticas ocorreram.⁷

O mesmo Eagleton registra que, diferentemente desse “marxismo vulgar”, o revolucionário russo Leon Trotski, que também tem vários escritos sobre literatura e arte, admite a contribuição dos formalistas:

Leon Trotski afirmou que a criação artística é “uma deflexão, uma alteração e uma transformação da realidade, de acordo com as leis peculiares à arte”. Essa excelente formulação, adquirida em parte da teoria formalista russa de que a arte envolve um “estranhamento” da experiência, modifica qualquer noção simplista da arte como reflexo. A posição de Trotski foi desenvolvida mais tarde por Pierre Macherey. Para este último, o efeito da literatura é essencialmente o de *deformar* e não o de imitar. Se a imagem corresponde inteiramente à realidade (como em um espelho), ela se torna idêntica à realidade e deixa de ser uma imagem. O estilo de arte barroco, que pressupõe que quanto mais nos distanciamos do objeto mais nós o imitamos de verdade, é para Macherey um modelo de toda atividade artística; a literatura é essencialmente paródica. (EAGLETON, 2011, p. 93-94, grifo do autor).

De fato, Trotski, apesar de considerar a escola formalista da arte “a única teoria que se opõe ao marxismo na Rússia soviética”, avalia que “o trabalho – que os formalistas não

⁷A observação refere-se particularmente à política cultural do governo de Josef Stálin na União Soviética (URSS), entre 1924 e 1953, que foi seguida no fundamental pelos governos seguintes, até o fim da URSS em 1991. Sob Stálin, ao lado da censura e de perseguições políticas, chegou a ser decretada uma doutrina artística oficial, o “realismo socialista”. Cf. EAGLETON (2011, p. 76-81) e BRETON; TROTSKI (1985, p. 91-100).

temem denominar *ciência formal da poesia* ou *poética* – é indiscutivelmente necessário e útil, sob a condição de que se considere seu caráter parcial, subsidiário e preparatório” (TROTSKI, 2007, p. 133 e 134, grifos do autor). Sua posição é a de que “nem sempre se podem seguir somente os princípios marxistas para julgar, rejeitar ou aceitar uma obra de arte. Esta deve ser julgada, em primeiro lugar, segundo suas próprias leis, isto é, segundo as leis da arte”. E conclui, coerente com as suas convicções políticas: “Mas só o marxismo pode *explicar* por que e como, num determinado período histórico, aparece tal tendência artística; em outras palavras, quem expressou a necessidade de certa forma artística, e não de outras, e por quê”. (TROTSKI, 2007, p. 143-144, grifo do autor).

2 Crônica brasileira no século XX

2.1 Breve percurso histórico

A etimologia da palavra *crônica* remete ao grego *khronos*, que significa tempo. O termo está vinculado desde a origem ao passar do tempo e à memória, e inicialmente dizia respeito a relatos que apresentavam os fatos passados segundo uma ordem cronológica. Afrânio Coutinho cita, entre outras, a definição que frei Domingos Vieira dá à palavra crônica:

Anais pela ordem dos tempos, por oposição à história em que os fatos são estudados nas suas causas e nas suas consequências. – Atualmente, nos jornais, parte em que se contam os principais acontecimentos e se reproduzem os boatos numa terra; crônica política, a parte do jornal em que se referem as novas políticas. (apud COUTINHO, 1971, p. 108).

O que se entende comumente por crônica, no Brasil, está mais próximo da segunda acepção citada. Isso porque a crônica publicada em jornal e revista obteve ampla repercussão no país, entre o público leitor, desde meados do século XIX. No jornalismo de outros países, tanto europeus quanto da América Latina, o termo correlato a crônica (como *chronique*, em francês, *cronica*, em espanhol, e *chronica*, em italiano) também é utilizado, mas o significado é outro, estando a crônica em países como a França ou a Espanha vinculada de forma mais estrita ao campo jornalístico. Em alguns casos, o termo se refere ao que, no jornalismo brasileiro, está mais próximo de ser considerado um tipo de reportagem especial, em que a figura do autor do texto e suas impressões pessoais ocupam lugar de destaque.

A origem mais imediata da crônica brasileira é o antigo folhetim (do francês *feuilleton*) que jornais traziam no século XIX: uma seção, em geral publicada semanalmente, no pé de página (rodapé), na qual cabiam vários tipos de textos e comentários, sobre assuntos variados. “Uma seção de miscelânea, que quebrava a rotina e o estilo pesado do jornal tradicional”, descreve José Marques de Melo (2003, p. 153).

Machado de Assis, numa crônica publicada em 30 de outubro de 1859, discute as diferenças e as afinidades entre o folhetinista e o jornalista. Sobre o primeiro, afirma: “O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consociado com o frívolo. Estes dois elementos, arredados como polos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal”. (ASSIS, 2009a, p. 55-56).

Américo Jacobina Lacombe avalia que os folhetins iniciais, anônimos, “serviram para provar a receptividade do gênero no Brasil”. Afirmar ainda que o primeiro a assinar os folhetins foi Luís Carlos Martins Pena, entre 1846 e 1848, mas seus textos referiam-se apenas a questões do teatro. O jornalista e político Francisco Otaviano foi, segundo Lacombe, o “verdadeiro criador do folhetim versando os diversos acontecimentos da semana e bordando sobre eles comentários leves” (LACOMBE, 1971, p. 78). Otaviano começou a publicar seus textos no *Jornal do Commercio* em 1852. Lacombe explica:

O folhetim nasceu por influência da imprensa francesa, especialmente sensível no caso do jornal dirigido por franceses¹. A simpatia e o aspecto inocente dos rodapés permitia aos autores liberdades que o poder encararia de má sombra nas solenes colunas dos artigos de fundo. (LACOMBE, 1971, p. 78).

A inspiração francesa pode ser demonstrada, de outro lado, ao se verificar de que modo os jornais na própria França faziam uso do equivalente ao folhetim. Marlyse Meyer dá uma descrição dessa seção na imprensa francesa e traça a relação entre ela e a crônica brasileira praticada por Machado de Assis e outros escritores de seu tempo:

De início, ou seja, começos do século XIX, *le feuilleton* designa um lugar preciso do jornal: o *rez-de-chaussée* – rés-do-chão, rodapé –, geralmente o da primeira página. Tinha uma finalidade precisa: era um espaço vazio destinado ao entretenimento. E pode-se já antecipar, dizendo que tudo o que haverá de constituir a matéria e o modo da crônica à brasileira já é, desde a origem, a vocação primeira desse espaço geográfico do jornal, deliberadamente frívolo, oferecido como chamariz aos leitores afugentados pela modorra cinza a que obrigava a forte censura napoleônica. [...] Aquele espaço vale-tudo suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e de monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém-saídos [...]. (MEYER, 2005, p. 57-58).

O início do folhetim, considerando-se o ano de 1852, corresponde a um período histórico em que no Brasil, e especialmente no Rio de Janeiro, formava-se um mercado vinculado ao universo das letras. Nas palavras de Lacombe, “a imprensa brasileira já não era mais a mofina distribuidora de notícias e descomposturas”, o que diferia da situação do primeiro reinado, “quando os bons leitores dificilmente poderiam encontrar nas escassas folhas pasto para a fome intensa de literatura” (LACOMBE, 1971, p. 77).

¹O *Jornal do Commercio* foi fundado em 1827 pelo francês Pierre Plancher, que o vendeu em 1835 a outro francês, Junius Villeneuve (Cf. RIBEIRO, A., 2007, p. 84-85).

A crescente urbanização, que provocava modificações importantes no Rio de Janeiro, a existência de uma elite e mesmo de uma camada social média, que tinham ampliado o seu acesso a bens culturais, o surgimento de jornais², tudo isso é o pano de fundo para a situação que vê surgir o folhetim. Marisa Lajolo e Regina Zilberman, na análise que fazem do processo de formação da leitura no país, afirmam:

Só por volta de 1840 o Brasil do Rio de Janeiro, sede da monarquia, passa a exhibir alguns dos traços necessários para a formação e fortalecimento de uma sociedade leitora: estavam presentes os mecanismos mínimos para produção e circulação da literatura, como tipografias, livrarias e bibliotecas; a escolarização era precária, mas manifestava-se o movimento visando à melhoria do sistema; o capitalismo ensaiava seus primeiros passos graças à expansão da cafeicultura e dos interesses econômicos britânicos, que queriam um mercado cativo, mas em constante progresso. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2009, p. 18).

Do folhetim, então, passou-se ao que ficaria conhecido como crônica. Como ocorreu esse processo?

Marques de Melo (2003, p. 153) é sintético a respeito: “Pouco a pouco, porém, o folhetim foi assumindo a característica que o tornaria um gênero autônomo no nosso jornalismo, desvincilhando-se da seção de variedades. Transmuda-se em crônica”.

Afrânio Coutinho trata inicialmente os termos crônica e folhetim como se se referissem ao mesmo fenômeno: “A princípio, no século XIX, chamavam-se as crônicas ‘folhetins’, estampados em geral em rodapés dos jornais”. Ao citar a “roupagem semântica diferente” adquirida pela palavra crônica, estabelece que essa diferenciação se deu em relação ao sentido original do termo (o de relato histórico segundo uma ordem cronológica), e não em relação ao folhetim. E afirma que a transformação do significado atribuído à crônica “operou-se no século XIX, não havendo certeza se em Portugal ou no Brasil”. Finalmente, diz: “De qualquer modo, venceu e generalizou-se afinal o termo ‘crônica’, ficando ‘folhetim’ para designar mais a seção, na qual se publicavam não só crônicas senão também ficção e todas as formas literárias” (COUTINHO, 1971, p. 108-110).

Ao citar, porém, que os cronistas eram também romancistas – e afirmar que “o romance urbano ou de costumes era por assim dizer um desenvolvimento natural da crônica” –, Coutinho conclui:

²Nunca é demais lembrar que gráficas e jornais eram proibidos no Brasil até a vinda da família real portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808.

Para isso concorreu naturalmente a circunstância de que ambos os gêneros iam convergir nos jornais sob o mesmo título geral de folhetim. Folhetim era a crônica, mas também a novela ou romance, quando publicado em jornal. O fator espiritual de comunhão entre os dois gêneros era a poesia, que dominava a literatura romântica, sendo por isso explicável a influência que o folhetim exerceu particularmente sobre o mundo social. O poeta, o romancista, o homem de jornal, todos cederam às suas seduições, com maior ou menor assiduidade. (COUTINHO, 1971, p. 111-112).

José Paulo Paes afirma ser a crônica um tipo específico de produção textual, publicado na seção do jornal chamada folhetim, que abrigava também outros tipos de texto, como os romances seriados:

A crônica começou a se popularizar no Brasil por volta da segunda metade do século passado, quando a imprensa da Corte, até então voltada quase que exclusivamente para o trato das questões de ordem político-doutrinária, foi descobrir, na vida mundana da cidade [...] matéria de interesse jornalístico. Nos folhetins ou rodapés semanais, a crônica maliciosa dos últimos sucessos políticos e sociais alternava com o tradicional romance em série. (PAES, 1987, p. 130).

Antonio Candido diz que “antes de ser crônica propriamente dita foi ‘folhetim’, ou seja, um artigo de rodapé sobre as questões do dia”. Chama a atenção também para o que significou, estruturalmente, a mudança operada desde que o folhetim “foi encurtando e ganhando certa gratuidade, certo ar de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância”:

Ao longo deste percurso, foi largando cada vez mais a intenção de informar e comentar (deixada a outros tipos de jornalismo), para ficar sobretudo com a de divertir. A linguagem se tornou mais leve, mais descompromissada e (fato decisivo) se afastou da lógica argumentativa ou da crítica política, para penetrar poesia adentro. (CANDIDO, 1992, p. 15).

Wellington Pereira estabelece uma diferença nítida entre folhetim e crônica, afirmando que

[...] qualquer manifestação linguística que não se inscrevesse dentro das normas do jornalismo praticado no século XIX, geralmente doutrinário, recebia a denominação de folhetim. Daí entendermos que o conto, o romance, a novela e a crônica eram denominados folhetins a partir do espaço que ocupavam nos jornais.

O folhetim não teve autonomia dentro do próprio jornal. Ele sempre foi indicial, remetia o leitor uma forma narrativa mais bem acabada, no caso, o romance, enquanto que a crônica, aos poucos, foi adquirindo independência, passando a ser considerada um gênero à parte. (PEREIRA, 1994, p. 33-34).

Para Pereira, portanto, o folhetim reunia variados tipos de textos, entre os quais a crônica, que adquire independência num segundo momento e, com isso, amplia suas relações com os leitores. De acordo com Pereira, “a crônica não constitui matéria jornalística”, pois, aos poucos, deixou de buscar “doutrinar o leitor” e passou a ser um “espaço de exercício da linguagem literária”. A consequência: “Isto torna o cronista uma ‘espécie de artista’ no espaço jornalístico, porque, ao invés de emprestar seu talento à capacidade de informar, busca construir um outro universo de significados, para entender os eventos sociais” (PEREIRA, 1994, p. 36).

Pode-se acrescentar a maneira como Machado de Assis, ao abordar – em termos literários, não científicos – o surgimento da crônica, transmite a ideia de “conversa miúda” com a qual críticos trabalharão posteriormente nas tentativas de definição do gênero. Machado escreveu, em crônica publicada em 1º de novembro de 1877, o seguinte:

Não posso dizer positivamente em que ano nasceu a crônica; mas há toda a probabilidade de crer que foi coetânea das primeiras duas vizinhas. Essas vizinhas, entre o jantar e a merenda, sentaram-se à porta, para debicar os sucessos do dia. Provavelmente começaram a lastimar-se do calor. Uma dizia que não pudera comer ao jantar, outra que tinha a camisa mais ensopada do que as ervas que comera. Passar das ervas às plantações do morador fronteiro, e logo às tropelias amatórias do dito morador, e ao resto, era a cousa mais fácil, natural e possível do mundo. Eis a origem da crônica. (ASSIS, 2009b, p. 253-254).

Seja qual for a avaliação que se faça da passagem de folhetim a crônica, o central a observar é que a crônica contemporânea é um gênero (jornalístico-literário) que nasceu e se desenvolveu no interior do universo cultural dos séculos XIX e XX. É impossível tratar das questões relativas à crônica sem ter como referência esse contexto e sem relacionar o seu surgimento e o seu impacto junto aos leitores à modernidade, aos jornais, à vida nas cidades e à indústria cultural³. Essa precisão se faz necessária porque, como se viu, a acepção original

³Ana Paula Goulart Ribeiro sintetiza uma explicação sobre o termo indústria cultural (IC) que é útil reproduzir aqui. A autora observa que o conceito foi formulado por Theodor Adorno e Max Horkheimer, dois dos principais teóricos da Escola de Frankfurt, e afirma: “Esses autores criaram a categoria para substituir ‘cultura de massa’, considerada inadequada para dar conta da questão cultural na sociedade capitalista avançada. O termo IC seria mais adequado porque, ao falar em ‘indústria’, chama a atenção para a lógica que passa a intervir no mecanismo interno de produção da cultura. Essa lógica (que é a do mercado) se concretiza na introdução da produção em série – padronizada e estandarizada – e a sua adequação à necessidade (à demanda). Para Adorno e Horkheimer, ao se submeter à lógica mercantil, a cultura se empobreceria e se despolitizaria. [...]”. Depois de citar críticas à Escola de Frankfurt, Ribeiro continua: “Acredito, entretanto, que o conceito de IC, inserido em outro contexto teórico (que pensa a cultura de um ponto de vista dialógico e os receptores, como sujeitos ativos), pode ainda ser

de crônica remete aos eventos da História relatados em ordem cronológica. A associação que se pode fazer entre esse sentido primeiro e a crônica contemporânea brasileira é apenas um dos aspectos desse gênero – e não o mais importante.

Posição diferente é expressa por Jorge de Sá, em livro dedicado à crônica, ao escrever: “A carta de Pero Vaz de Caminha a el-rei D. Manuel assinala o momento em que, pela primeira vez, a paisagem brasileira desperta o entusiasmo de um cronista”. Segundo Sá, “o texto de Caminha é criação de um *cronista* no melhor sentido literário do termo, pois ele recria com engenho e arte tudo o que ele registra no contato direto com os índios e seus costumes” (SÁ, 2002, p. 5, grifo do autor).

Seguindo em sua análise, Sá chama a atenção para o fato de que Caminha tomou o cuidado de afirmar que escreveu após ter ido à terra e observar seus habitantes, e conclui:

Essa concretude lhes assegura [aos fatos] a permanência, impedindo que caíam no esquecimento, e lembra aos leitores que a realidade – conforme a conhecemos, ou como é recriada pela arte – é feita de pequenos lances. Estabelecendo essa estratégia, Caminha estabeleceu também o princípio básico da *crônica*: registrar o circunstancial. (SÁ, 2002, p. 6, grifo do autor, interpolação nossa).

A noção com a qual se trabalha aqui, diferentemente desse autor, é a da crônica como fenômeno da modernidade. Ainda que, evidentemente, possam ser feitas aproximações e comparações entre a crônica contemporânea e textos de outros períodos históricos, entre os quais os dos antigos cronistas.

A questão de fundo é que Caminha fazia parte de um contexto determinado: uma expedição enviada pelo governo português, em 1500, dentro da qual tinha a missão de escrever para um leitor específico: o rei. Seu registro do que viu, nos termos em que o fez, se aproxima dos textos de outros cronistas da época, mas não exatamente das crônicas de Machado de Assis ou de Paulo Mendes Campos, que escreveram em jornal, para leitores comuns dos séculos XIX e XX (e para leitores futuros, evidentemente).

Por isso, não se adota neste trabalho a perspectiva de Sá, para quem “a história da nossa literatura se inicia, pois, com a circunstância de um descobrimento: oficialmente, a Literatura Brasileira nasceu da crônica”. (SÁ, 2002, p. 7).

A questão é relevante, além disso, por ajudar a entender a diferenciação existente entre a crônica brasileira e a de outros países, nos quais a vinculação do gênero jornalístico atual

profícuo para se pensar o fenômeno da produção cultural nas sociedades contemporâneas. O seu uso se justifica também pela ausência de outro conceito mais adequado”. (RIBEIRO, A., 2003, p. 158-159).

com a acepção original – de relato histórico dos fatos segundo uma ordem cronológica – faz mais sentido.

O espanhol Gonzalo Martín Vivaldi, por exemplo, ao escrever sobre a crônica jornalística praticada em seu país, explica-a estabelecendo uma relação direta com os cronistas antigos: “[...] a crônica – hoje gênero jornalístico por excelência – já foi, muito antes que surgisse o Jornalismo como meio de comunicação social, um gênero literário no qual o cronista relata fatos históricos, segundo uma ordem temporal” (MARTÍN VIVALDI, 1979, p. 123, tradução nossa).

Com base nessa apreciação, Martín Vivaldi inclui entre as crônicas obras como *A guerra da Gália*, de Júlio César, e *Crônica geral de Espanha*, de Alfonso X, o Sábio, ainda que faça a ressalva que as duas sejam “mais narração pura e simples do que autêntica crônica interpretativa dos fatos” (MARTÍN VIVALDI, 1979, p. 123, grifo do autor, tradução nossa).

Do mesmo modo, o peruano Juan Gargurevich, tratando da crônica jornalística atual, vincula-a aos cronistas antigos, quando afirma que “[...] foram realmente os historiadores que ‘inventaram’ a crônica. E foram também chamados de ‘cronistas’, tal como se chamam, em muitas oportunidades, hoje, os jornalistas”. O autor define a crônica jornalística como “um tipo de relato de construção literária especial, de modo cronológico, com um tipo característico de ‘entrada’, um final de desenlace e escrito em sequência” (GARGUREVICH, 1982, p. 109-110, tradução nossa).

Gargurevich diz que “os cronistas chegaram ao Novo Mundo com a conquista, sendo herdeiros da crônica medieval”, e enumera em seguida exemplos de crônicas de outros locais e períodos históricos, “antes da separação entre história e crônica jornalística”. Cita os relatos de façanhas gregas e romanas e personagens como Alexandre, o Grande, que se faziam acompanhar por seus próprios cronistas (GARGUREVICH, 1982, p. 110-111, tradução nossa). Na avaliação do peruano, há uma continuidade histórica direta entre o antigo cronista e o atual jornalista:

Quando o jornalismo se converte justamente em “periódico”, ou seja, editam-se publicações em datas fixas (mensários, semanários), o antigo cronista, coletor “daquilo que se passou”, se traslada à especialização jornalística para converter-se em jornalista. A crônica se transforma e assimila as novas técnicas de escrever, de narrar acontecimentos, e, mediante a sistematização para o estudo, fixam-se limites e surge como gênero jornalístico. (GARGUREVICH, 1982, p. 111, tradução nossa).

Se essa continuidade pode de fato ser estabelecida da maneira colocada por Gargurevich, é tema para outro estudo, que aborde a literatura e o jornalismo em países hispano-americanos. Sabe-se que os países da América Latina de colonização espanhola tiveram um desenvolvimento nesses campos (e não apenas nesses) diferenciado do brasileiro. O que é considerado crônica na Espanha ou no Peru não necessariamente o será aqui. O que importa assinalar é a especificidade da crônica brasileira, nascida nos jornais do Rio de Janeiro do século XIX, sob influência da imprensa francesa, e assumindo pouco a pouco características singulares⁴.

Na evolução da crônica ao longo do tempo, alguns autores se destacam, na avaliação dos críticos que se dedicaram ao assunto. Entre os seus primeiros praticantes, merecem citação José de Alencar, Manuel Antônio de Almeida, Raul Pompéia e Olavo Bilac. Mas o nome que permanece como o de maior valorização crítica nessa fase inicial é o de Machado de Assis. A respeito dele, Valentim Faccioli escreve:

Relegadas a uma posição secundária, se não obscura, em vista da importância atribuída aos romances e contos, as crônicas de Machado são, no mínimo, surpreendentes, pelo desvelamento do homem e do escritor, pelo compromisso que implicam com o cotidiano da vida social, política e cultural do país, pela verdadeira militância que traduzem em face dos problemas da época, pela atualidade de temas e ideias e finalmente pelo trabalho formal de composição e escritura (especialmente carnavalizada). São textos de um escritor maior que padecem um limbo imerecido, em parte pela própria circunstância que envolve sua produção e consumo. Algo resta definitivo: também como cronista, Machado é um divisor. A crônica, no Brasil, tem outro estatuto com ele e depois dele. (FACIOLI, 1982, p. 87).

No que se refere à produção de crônicas do início do século XX, Afrânio Coutinho indica como um dos marcos o trabalho de João do Rio – pseudônimo pelo qual ficou conhecido o jornalista Paulo Barreto –, desenvolvido basicamente entre 1900 e 1921. Para Coutinho, “a obra desse trepidante cronista representa a mais ousada tentativa para elevar a crônica à categoria de um gênero não apenas influente, mas também dominante”. O mesmo Coutinho sublinha que quase todos os modernistas de 1922 exerciam a crônica, embora só

⁴Isso não significa, bem entendido, que o cronista brasileiro contemporâneo não possa se colocar, em termos literários, na posição de uma espécie de cronista histórico, que não se confunde com o historiador. Machado de Assis, em crônica publicada em 15 de março de 1877, já aludia a essa situação, ao descrever-se como “historiador de quinzena” e “puro contador de histórias”, para concluir: “E repare o leitor como a língua portuguesa é engenhosa. Um contador de histórias é justamente o contrário de historiador, não sendo um historiador, afinal de contas, mais do que um contador de histórias. Por que essa diferença? Simples, leitor, nada mais simples. O historiador foi inventado, por ti, homem culto, letrado, humanista; o contador de histórias foi inventado pelo povo, que nunca leu Tito Lívio, e entende que contar o que se passou é só fantasiar.” (ASSIS, 2009b, p. 175).

alguns lhe tenham dedicado mais interesse. Dentre eles, assinala a importância de Antônio de Alcântara Machado como “renovador do gênero” (COUTINHO, 1971, p. 116-117).

A década de 1930 verá surgir a crônica mais próxima de sua feição atual. Marques de Melo escreve:

Não obstante tenha se afirmado como gênero peculiar desde os fins do século XIX, continuando a ser praticado regularmente, somente nos anos 1930 surgiria aquela modalidade de expressão jornalística que daria à crônica um perfil marcadamente nacional. (MARQUES DE MELO, 2003, p. 153).

Na avaliação de Marques de Melo, a industrialização e o processo de urbanização do país estariam na base de dois episódios que contribuíram decisivamente para levar a crônica ao lugar que viria a ocupar no universo cultural brasileiro: a Semana de Arte Moderna de 1922 e o desenvolvimento da imprensa. De acordo com o autor,

[...] nesse período, os jornais diários das grandes cidades assumem feições empresariais, tornando-se mais dinâmicos, ampliando seu público leitor, incorporando a agilidade da moderna imprensa europeia e norte-americana. Essa revolução da imprensa conduz a uma diversificação do conteúdo e à ampliação das seções permanentes para atender a um público leitor mais exigente (a emergente classe média). (MARQUES DE MELO, 2003, p. 154-155).

O nome mais significativo para a fixação do gênero a partir dos anos 1930 é o de Rubem Braga, “o escritor que entra para a história literária exclusivamente como cronista”, como escreve Afrânio Coutinho, que continua: “Sua técnica é dar pouco apreço aos fatos do mundo real e muita vez os escolhe como simples pretexto para a divagação pessoal. É seguramente o mais subjetivo dos cronistas brasileiros. E o mais lírico”. (COUTINHO, 1971, p. 120).

De acordo com Davi Arrigucci Jr., Braga “foi decerto quem deu o maior grau de autonomia estética a esse gênero entre nós, tornando-se, por isso, um modelo de cronista”. Na avaliação do crítico, sua contribuição foi decisiva para definir o que se entende hoje por crônica no Brasil:

Forjou, na verdade, uma forma literária única, feita com a mescla de elementos variados, vindos até onde se pode perceber, da antiga tradição do narrador oral (no caso, do contador de *causos* do interior) e da bagagem do cronista moderno, associado à imprensa e experimentado na labuta das grandes cidades de nosso tempo. Com ele, a tensão tão característica da

crônica, entre o caráter puramente circunstancial e o propriamente literário, tende a se resolver, mais que na maioria dos cronistas rotineiros, em proveito da literatura. Por isso, através dele, se nota mais o que é comum a todos: a relação ambígua com o fato que serve de referência à crônica. (ARRIGUCCI JR., 2001, p. 55, grifo do autor).

A opinião é compartilhada por outros cronistas contemporâneos seus, segundo os quais o velho Braga (como o próprio autor se chamava, desde muito cedo) foi quem deu à crônica a sua feição atual. De acordo com Paulo Mendes Campos,

[...] depois de Rubem Braga, nunca houve exatamente crônica no Brasil. Depois do Rubem, a crônica passou a ser um espaço livre do cronista, que o usava para escrever poemas, poemas em prosa, contar histórias, fantasias, fazer ensaios. Passou-se a ter uma grande liberdade: o Rubem criou um gênero absolutamente livre. (apud MENDONÇA, 1980, p. 114).

Fernando Sabino, por sua vez, diz o seguinte:

A crônica não é bem um gênero literário. Chamava-se crônica tudo meio indefinido que aparecia em colunas de jornais, em revistas, pequenos contos, pequenos artigos, ensaios, poemas em prosa. Tudo isso era rotulado como crônica. A crônica nova, como ela é hoje entendida no Brasil, quase como um gênero literário próprio, passou a existir a partir de Rubem Braga. O Rubem sim, é o grande cronista brasileiro. Talvez o único. Na crônica, no Brasil, existem o Rubem e os imitadores do Rubem. (apud MENDONÇA, 1980, p. 117).

Além de Braga, Campos e Sabino, alguns dos principais autores de crônica entre as décadas de 1930 e 1960 são: Carlos Drummond de Andrade, Nelson Rodrigues, Antônio Maria, Sérgio Porto (Stanislaw Ponte Preta), Manuel Bandeira, Rachel de Queiroz, José Carlos (Carlinhos) Oliveira, Vinicius de Moraes e Clarice Lispector.

A crítica Beatriz Resende escreve, na introdução de livro que reúne estudos apresentados em um seminário, ocorrido paralelamente a uma exposição sobre cronistas do Rio de Janeiro⁵:

Minha proposta, como curadora da exposição, foi optar por um corte temporal que mostrasse a produção em crônica dos anos em que o gênero chegou ao auge do prestígio, 1956, com o início da era dos suplementos literários culturais, a 1968, ano da morte de Sérgio Porto, quando o arbítrio do AI-5 silencia a crônica e entristece o carioca. (RESENDE, 1995a, p. 11).

⁵Exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, entre agosto e outubro de 1994, com curadoria de Beatriz Resende.

A periodização estabelecida por Beatriz Resende para o que denomina “auge do prestígio” da crônica (1956 a 1968) pode ser discutida, assim como os critérios para definir o período, mas certamente indica um momento em que a crônica alcançava uma repercussão, entre o público leitor, mais ampla do que nas décadas posteriores⁶. No que diz respeito diretamente a este trabalho, é significativo que, dos livros de crônicas de Paulo Mendes Campos, quatro tenham sido publicados nesses anos: *O cego de Ipanema* (1960), *Homenzinho na ventania* (1962), *O colunista do morro* (1965) e *Hora do recreio* (1967). Em 1969, é a vez de *O anjo bêbado*. Depois disso, vêm reedições e coletâneas de textos já publicados em livro. Somente em 1980 sairá nova obra de Campos com crônicas inéditas em livro: *Os bares morrem numa quarta-feira*.

A crônica pode ser carioca, mas seus autores não o são necessariamente. Ao traçar a trajetória da crônica na cidade do Rio de Janeiro, Ângela Maria Dias lembra que, entre as décadas de 1930 e 1950, “a migração de alguns escritores mineiros e capixabas torna decisiva a afirmação da crônica no cenário mundano da cidade carioca” (DIAS, 1995, p. 60). A autora identifica nos anos 1930 o início da situação que é o pano de fundo desse processo, e afirma:

A convergência entre industrialização acelerada, constituição de um sistema econômico integrado e urbanização intensa vai preparar, nesse momento, a grande arrancada do capitalismo brasileiro. Daí a maturidade cultural da crônica no espaço público modernizante de então [...]. Ao longo desse período, até algum momento transitivo entre as décadas de 1960 e 1970, a crônica vai concretizar a grande e arejada janela entre o rarefeito espaço acadêmico-literário e o oxigênio mundano da convivência urbana. (DIAS, 1995, p. 60).

Reportagem de José Márcio Mendonça publicada no *Jornal da Tarde*, de São Paulo, em 14 de março de 1972, com o significativo título de “Adeus cronistas”, ouviu vários dos autores de crônica em atividade na época. A matéria registra que “[...] todos – os que falaram e os que se recusaram a falar – concordaram em que a crônica está caindo de moda, quase sem que ninguém perceba. Morre em silêncio, depois de quase 12 anos de glória” (MENDONÇA, 1980, p. 111). Essa visão pessimista, que o futuro não confirmaria⁷, está vinculada

⁶Não por acaso, o período corresponde, em parte, ao de existência da Editora do Autor e da Editora Sabiá. A primeira foi fundada em 1960 por Fernando Sabino, Rubem Braga e Walter Acosta. Desfeita a sociedade, em 1966, Sabino criou com Braga a Sabiá, que se manterá até 1972. Ambas as editoras publicaram vários dos livros de crônica de seus proprietários e os de Paulo Mendes Campos, entre inúmeros outros títulos de grande sucesso de vendas. Fonte: <http://www.cronicascariocas.com.br/biografias_fernando-sabino.html>. Acesso em 8 jun. 2012.

⁷Os principais jornais diários e revistas semanais do Brasil continuam, em 2012, mantendo cronistas fixos. Alguns dos nomes importantes em atividade, e seus respectivos veículos, são os de Luis Fernando Verissimo (*O Estado*

basicamente a uma questão: a perda de audiência da crônica junto aos leitores, verificada naquele momento.

Flora Christina Bender afirma: “Apesar de o gênero já ter tido uma repercussão bem maior quanto ao público, continua sendo de grande aceitação. Os cronistas atuais, entretanto, são menos conhecidos, mesmo os que já tiveram livros editados” (BENDER; LAURITO, 1993, p. 45). As gerações mais novas, que não viveram a década de 1960, muitas vezes tomam contato com os mesmos textos publicados naquela época por meio de edições de coletâneas adotadas para leitura nas escolas. A esse respeito, a autora lembra: “E a crônica, principalmente por ser tão difundida nos livros didáticos, acaba sendo a principal fonte de texto literário para a maioria dos nossos jovens, quando não a única, pelo menos no 1º grau” (BENDER; LAURITO, 1993, p. 44).

Registre-se que Marcelo Coelho defende a ideia (que chama de “impressão”) de que a crônica perdeu espaço e prestígio nos jornais e revistas nos últimos anos. Para o autor, a crônica cumpria a função de ser uma espécie de avesso da notícia, ao insistir na desimportância de fatos que eram tratados como cruciais pelas reportagens ou páginas de opinião. Um gênero no qual o assunto era o de menos, e cujo propósito era fixar um ponto de vista individual, externo ao próprio jornal. Hoje, afirma Coelho, quase todas as páginas do jornal absorveram esse componente de “relativização”, “de não se considerar dono da verdade, de notar que tudo muda, etc.”, o que teria esvaziado o papel da crônica (COELHO, 2005, p. 155-162).

Posição diferente é expressa por Joaquim Ferreira dos Santos, cronista e organizador de uma antologia de crônicas publicada em 2007. Ele escreve na introdução dessa obra: “Quase 150 anos depois de instaurada nos jornais, ela apresenta uma espetacular capacidade de se reinventar e se comunicar com o leitor”. Nessa comunicação, Santos enxerga um elemento de grande importância: “É, sem dúvida, um fenômeno de aceitação popular, o contato mais cotidiano do brasileiro com os grandes autores da língua” (SANTOS, 2007, p. 15-16). A crônica segue viva, tanto pelos autores do passado quanto pelos que continuam praticando-a diariamente, em jornais, revistas e blogs – e daí para os livros.

2.2 Tipologia da crônica brasileira

2.2.1 Uma discussão: gênero brasileiro?

Parte-se da constatação de que a crônica registra uma singularidade no Brasil, pois os campos jornalístico e literário do país registram forte presença de textos desse tipo, produzidos por escritores com grande reconhecimento. A primeira questão a discutir, na perspectiva de estabelecimento de uma tipologia da crônica, é justamente o seu suposto caráter exclusivo, já que alguns insistem em chamá-la de “gênero brasileiro”.

Os processos literários guardam características particulares, que mudam de país para país. Esse é um dado a considerar, mas a sua mera constatação não leva a conclusão alguma. A qualificação de “gênero brasileiro” para a crônica só pode ser entendida como uma espécie de licença poética, que ressalta a acolhida que tem o gênero no país, no qual se desenvolveu de variadas formas e alcançou expressiva repercussão. Os estudos existentes indicam que manifestações jornalísticas e literárias presentes em outras nações podem ser aproximadas da crônica realizada aqui – embora nunca, evidentemente, sejam exatamente a mesma coisa que a crônica brasileira.

Uma pesquisa aprofundada a respeito dos motivos que levaram ao desenvolvimento específico da crônica no Brasil e sua grande aceitação pelos leitores é um trabalho por ser feito. Aqui, com base nos estudos conhecidos, o objetivo inicial é mais modesto: delimitar o que, no gênero, é particular e o que não é, comparativamente a outros países⁸.

Nascida sob influência francesa, a crônica assumiu “características próprias e cor nacional cada vez maior”, nas palavras de Afrânio Coutinho, para quem “é dos gêneros que mais se abrigaram, no estilo, na língua, nos assuntos, na técnica, ganhando proporções inéditas na literatura brasileira” (COUTINHO, 1971, p. 122). O mesmo autor, citando Álvaro Moreyra, chama a atenção para um aspecto importante desse processo de “abrasileiramento”, ao registrar que a crônica

[...] tem dado uma contribuição notável à diferenciação da língua entre Portugal e Brasil, pois, ligada à vida cotidiana, ela tem que apelar frequentemente para a língua falada, coloquial, adquirindo inclusive certa expressão dramática no contato da realidade da vida diária. (COUTINHO, 1971, p. 121).

⁸Foi deixada de lado, por não ser o foco deste trabalho, determinada acepção do termo crônica, presente em certas áreas do jornalismo brasileiro, como sinônimo de reportagem setorial. Fala-se, por exemplo, em “crônica esportiva” e em “cronistas esportivos”.

Um elemento a considerar, na evolução da crônica no Brasil, é o desenvolvimento particular que teve a imprensa no país. Ao se modernizar e dispor de mais espaço, afirma Coutinho, “o jornal se enriquece de atrativos” e “transforma a crônica em matéria cotidiana, como recreio do espírito, amável e brilhante cintilação da inteligência”. Além disso, surgem inúmeras revistas ilustradas, “e essas publicações semanais tendem a valorizar dois gêneros que só então adquirem expressão definitiva no território da imprensa brasileira: a caricatura e a crônica” (COUTINHO, 1971, p. 111).

Stefan Baciú, ao tratar de um período posterior, também chama a atenção para a importância dessas revistas semanais na difusão da crônica:

Não pode ser, por outro lado, esquecido um fenômeno característico do desenvolvimento da imprensa brasileira e da crônica, fenômeno não repetido em quase nenhum país latino-americano. Referimo-nos à publicação e à penetração nas grandes massas populares das revistas semanais de tipo *magazine*, especialmente no Rio de Janeiro, mas também em São Paulo, Porto Alegre e Belo Horizonte. Mescla de atividade comercial e esforço cultural, essas publicações contribuíram, sem dúvida, para o estabelecimento do gosto pela leitura, e isto especialmente através da crônica. (BACIU, 1966, p. 73-74).

Se essas e outras circunstâncias fizeram da crônica brasileira o que é, o que há de comum entre ela e possíveis manifestações congêneres?

Um ponto de partida é verificar o que teóricos do jornalismo de outros países escreveram a respeito. O peruano Juan Gargurevich apresenta uma definição de crônica segundo a qual é “um relato sobre pessoas, fatos ou coisas reais, com fins informativos, redigidos de preferência de modo cronológico e que, diferentemente da nota informativa, não exige atualidade imediata, mas sim vigência jornalística” (GARGUREVICH, 1982, p. 116, tradução nossa).

Para o espanhol Gonzalo Martín Vivaldi, a crônica jornalística “é um gênero informativo, mas ao mesmo tempo [...] é algo mais do que pura e simples informação, algo mais do que uma reportagem” (MARTÍN VIVALDI, 1979, p. 126, tradução nossa). Esse “algo mais” o autor afirma ser a interpretação dada pelo cronista, que simultaneamente narra e dá a sua versão do acontecimento. Por isso, sua definição de crônica é a de “uma informação interpretativa e valorativa de fatos noticiosos, atuais ou atualizados, em que se narra algo ao mesmo tempo em que se julga o narrado” (MARTÍN VIVALDI, 1979, p. 128-129, tradução nossa).

Ambas as definições incluem a crônica entre os gêneros informativos do jornalismo, o que por si indica uma diferença com a crônica brasileira⁹. José Marques de Melo afirma que “a crônica, no jornalismo hispano-americano, configura-se como um gênero *informativo*, enquanto no jornalismo luso-brasileiro adquire a fisionomia de um gênero tipicamente opinativo” (MARQUES DE MELO, 2005, p. 142, grifo do autor). Segundo o autor, portanto, há uma diferença marcante entre crônica praticada aqui (e em Portugal) e a de todos os países da América Latina de língua espanhola. “Para os hispano-americanos, a crônica é uma variante da reportagem e o cronista age como testemunha ocular das ocorrências de interesse público, relatando-as com detalhes sugeridos pela experiência do ofício, mas atendo-as à objetividade dos fatos.” (MARQUES DE MELO, 2005, p. 145).

Em outro texto, Marques de Melo (2003, p. 150-152) faz um levantamento de como o jornalismo de países europeus de línguas latinas trabalha com o gênero crônica. Segundo ele, com pequenas variações nacionais, a crônica tem traços comuns na Itália, na França e na Espanha, e apresenta diferenças em Portugal, onde suas características estão mais próximas do que se conhece no Brasil.

Sinteticamente, sua descrição é a seguinte: na França, crônica é a cobertura, feita por jornalistas, de determinados setores da atividade social ou cultural; na Itália, “o sentido predominante é o de informação observada e conferida pelo repórter”; com relação à Espanha, cita a definição de Martín Vivaldi e diz que o termo crônica é utilizado “para designar a produção jornalística que relata fatos, mas que também os analisa”. As conclusões de Marques de Melo: “[...] na Itália a crônica aproxima-se mais do sentido que, no Brasil, atribuímos à reportagem. Na França, oscila entre a reportagem setorial e o nosso colunismo. Na Espanha, combina a notícia e o comentário” (MARQUES DE MELO, 2003, p. 151).

A diferença está no jornalismo de Portugal, onde

[...] a crônica está bem mais próxima daquela caracterização que adquiriu no Brasil. Como dizem Letria e Goulão: os fatos são apenas “um pretexto para o autor da crônica”, pois “este gênero jornalístico é o que mais contatos tem com os gêneros literários clássicos”. Completam: “A associação de ideias, o jogo de palavras e conceitos, as contraposições, misturam o real e o imaginário como forma de fazer realçar o primeiro”. (MARQUES DE MELO, 2003, p. 151-152).

Assim, na visão de Marques de Melo, há uma identidade no jornalismo luso-brasileiro sobre esse gênero, que o diferencia do praticado em outros países hispano-americanos e

⁹O ponto de vista adotado neste trabalho, conforme explicitado no capítulo 1, é o de inclusão da crônica no jornalismo opinativo, categoria distinta do jornalismo informativo. (Cf. MARQUES DE MELO, 2003).

européus. Para o autor, “a crônica, na imprensa brasileira e portuguesa, é um gênero jornalístico opinativo, situado na fronteira entre a informação de atualidades e a narração literária, configurando-se como *um relato poético do real*” (MARQUES DE MELO, 2005, p. 147, grifo nosso).

Esse dado já indica que o gênero, tal como é conhecido no Brasil, não é uma exclusividade do país. Além disso, outros autores apontam para semelhanças entre a crônica brasileira e outras formas de expressão jornalístico-literárias.

Luís Martins compara a crônica a um tipo particular de produção ocorrido na França do início do século XX. Ainda que faltem informações detalhadas que permitam uma apreciação melhor da validade dessa comparação, cabe o registro da observação de Martins:

Fenômeno já inúmeras vezes observado e ultimamente tão repetidamente mencionado, que se tornou quase um lugar comum da crítica, é a criação de um gênero literário típica e exclusivamente brasileiro: a crônica, tal como entre nós se vem desenvolvendo, com as características de um poema em prosa cotidianamente servido aos leitores nas páginas de um jornal. Essa originalidade, se é indiscutível, não me parece que seja tão absoluta como à primeira vista parece. Na França, alguém fez alguma coisa que, de certa forma, se assemelha aos escritos contemporâneos dos nossos melhores cronistas. Refiro-me a Alain e aos seus primeiros “Propos”, os dos anos anteriores à primeira guerra mundial, aí por volta de 1906 a 1910, “poemas em prosa de duas páginas, escritos cotidianamente”, na definição de André Maurois¹⁰. (MARTINS, 1962, p. 83).

Cristiane Costa, expressando posição diversa da de Marques de Melo, diz que, “embora considerado ‘um gênero bem brasileiro’, a versão latino-americana da crônica não é diferente da que conhecemos”. Cita, para justificar a afirmação, texto do teórico Aníbal González no qual este afirma: “Este gênero consiste de breves artigos sobre virtualmente nenhum assunto, escritos num estilo literário autoconsciente, que pretendia ser tanto informativo como entretenimento” (apud COSTA, C., 2005, p. 252). E lista, além de alguns autores brasileiros, outros modernistas latino-americanos que também teriam praticado o gênero: Rubén Darío, José Martí e José Enrique Rodó.

Há entre os espanhóis, também, uma modalidade próxima à crônica brasileira: a *croniquilla*. Marques de Melo (2005, p. 153) afirma que seu “perfil estilístico a identifica de algum modo com a crônica luso-brasileira”. Martín Vivaldi a define como um tipo particular de crônica em que o tema “não é a grande notícia ou o grande sucesso, mas o minúsculo, o cotidiano, o que se poderia chamar de crônica da vida diária, denominada por alguns autores

¹⁰Alain é o pseudônimo do filósofo francês Émile-Auguste Chartier (1868-1951), que redigiu textos semanais para o jornal *La Dépêche de Rouen et de Normandie*. Fonte: <<http://alain.institut.free.fr>>. Acesso em: 8 jun. 2012.

‘folhetim’”. A descrição que faz poderia ser aplicada integralmente à crônica brasileira e a seus autores:

A *croniquilla*, precisamente, por ser menos grandioso o seu objeto temático, é de uma grande dificuldade, e somente um verdadeiro escritor pode sair-se bem nessa espécie de crônica. O bom folhetinista parte do pequeno para levar-nos ao grande; se apoia em um fato aparentemente intrascendente para dizer-nos sua transcendência. É como uma amena lição socrática do cotidiano. O folhetinista *olha* para o mesmo que os demais homens olham, mas *vê* o que a maioria não soube ver. Por isso a *croniquilla* requer de quem a cultiva dotes especiais: há de ser jornalista, humorista, filósofo e até poeta. Porque se trata, na essência, da visão profunda – simbólica ou alegórica – de coisas, na aparência, secundárias, intrascendentes. (MARTÍN VIVALDI, 1979, p. 140, grifos do autor, tradução nossa).

Marques de Melo (2003, p. 152) enumera ainda três outros tipos de textos jornalísticos próximos à crônica aqui produzida: na Inglaterra, o gênero “que Afrânio Coutinho registrou como *personal essay* ou *familiar essay*”¹¹; na Alemanha, a glosa, embora advirta que, a rigor, ela “está mais identificada com o *suelto* hispano-americano, afigurando-se como um ensaio curto e não como uma narrativa leve”¹²; nos Estados Unidos, cita Gargurevich, que “vê a sobrevivência da crônica no *feature*”¹³, mas ressalva: “se bem que seja uma compreensão bastante ampla; na verdade, possuem alguma familiaridade com a crônica brasileira somente alguns tipos de *feature stories*; a *human story* ou a *color story*”.

A conclusão a que se pode chegar é que a existência de uma singularidade na crônica brasileira – cujos elementos constitutivos e tipologia serão discutidos a seguir – não deve obscurecer o fato de que ela faz parte de um universo cultural em que manifestações semelhantes ocorrem também em outras situações sociais. Isso não modifica em nada a apreciação estética da crônica nem diminui a sua importância para o público leitor no Brasil, mas a situa de forma mais adequada como produção jornalística e literária do nosso tempo.

¹¹Essa definição será discutida adiante.

¹²Martín Vivaldi define o *suelto* como “uma *croniquilla*: a essência, a espuma, o esboço de uma possível crônica. [...] O *suelto* é a breve glosa de um fato, de um acontecimento, de uma ideia, de uma pequena notícia. Diferencia-se da simples ‘nota’ porque não apenas informa, mas também julga e avalia [...]” (MARTÍN VIVALDI, 1979, p. 162, tradução nossa).

¹³Juan Gargurevich escreve que “Daniel R. Williamson define a ‘feature story’ como um ‘artigo criativo, às vezes subjetivo, concebido originalmente para entreter e informar os leitores sobre um evento, uma situação ou um aspecto da vida’.” (GARGUREVICH, 1982, p. 114, tradução nossa).

2.2.2 A crônica, produto jornalístico e literário

Como caracterizar a crônica, primeiramente, em sua condição de produção jornalística? Luiz Beltrão utiliza, no estabelecimento de sua definição, a estratégia de diferenciar a crônica do artigo:

Quanto à *crônica*, é a forma de expressão do jornalista/escritor para transmitir ao leitor seu juízo sobre fatos, ideias e estados psicológicos pessoais e coletivos. É menos ambiciosa que o artigo e menos rígida, pois na exposição e interpretação do tema abordado não se eleva a generalizações teóricas. O comentário é leve, concreto, incisivo; as conclusões oferecem normas e julgamentos específicos e diretos. (BELTRÃO, 1980, p. 66, grifo do autor).

Um cronista contemporâneo, Carlos Heitor Cony, também escreveu a respeito dessa delimitação entre artigo e crônica:

O artigo procura a objetividade, a clareza, o raciocínio, o desdobramento de premissas e uma conclusão. Baseia-se na fonte de informação cultural ou factual, expressa-se numa linguagem apropriada para ser uma coisa e outra, ou seja, objetiva e informativa. Já a crônica, gravitando em torno dos mesmos segmentos (política, esporte, economia, polícia, sociedade etc.) tem menos ou nenhum compromisso com a objetividade ou a informação. Sua validade (nunca a necessidade) dependerá da qualidade do texto em si. (CONY, 1998).

De acordo com José Marques de Melo (2003, p. 148), “no jornalismo brasileiro a crônica é um gênero plenamente definido”. Os aspectos intrinsecamente jornalísticos do gênero são assim apresentados pelo autor: “Produto do *jornal*, porque dele depende para a sua expressão pública, vinculada à atualidade, porque se nutre dos fatos do cotidiano, a crônica preenche as três condições essenciais de qualquer manifestação jornalística: atualidade, oportunidade e difusão coletiva” (MARQUES DE MELO, 2003, p. 160, grifo do autor). Afirma, em seguida, que existe também “consenso sobre a especificidade literária da crônica, não obstante as distintas nuances que assumem os analistas a respeito da sua significação”. Sua definição de crônica é a de “relato poético do real” (MARQUES DE MELO, 2003, p. 160 e 162).

Essa vinculação com o “real” faz com que a definição de Marques de Melo penda para o aspecto jornalístico da crônica, em prejuízo do estético. De acordo com ele, “o cronista que sabe atuar como consciência poética da atualidade é aquele que mantém vivo o interesse do

seu público e converte a crônica em algo desejado pelos leitores. Atua como mediador literário entre os fatos que estão acontecendo e a psicologia coletiva”. Por isso, afirma, Carlos Drummond de Andrade e outros cronistas buscam inspiração nos próprios jornais para seus textos. Em conclusão, o autor destaca dois elementos como as características fundamentais da crônica: fidelidade ao cotidiano e crítica social (MARQUES DE MELO, 2003, p. 156).

Tal concepção, é bom lembrar, provém de um estudioso do jornalismo, o que pode explicar a ênfase dada ao aspecto jornalístico. Mas não dá conta, como se procurará demonstrar aqui, de várias outras dimensões da crônica, que foram estudadas, pelo menos parcialmente, pela crítica literária. Como exemplo de insuficiência da análise, pode-se citar a frase do autor segundo a qual os cronistas “realizam uma tradução livre da realidade principal, acrescentando ironia e humor à chatice do cotidiano, à dureza do dia a dia” (MARQUES DE MELO, 2003, p. 156). Mais do que “tradução” do real, os grandes autores de crônica produzem textos em que é indissociável a existência de, por exemplo, comentários leves sobre o cotidiano e a linguagem elaborada artisticamente, o que possibilita, simultaneamente, uma leitura referencial e a fruição estética. Referencialidade e poeticidade, na crônica, não se excluem, mas se integram¹⁴.

Essa característica é um fator a favorecer a recepção do gênero entre os leitores, pois estes encontram na crônica aquilo que, em outros tipos de produção, está dissociado: de um lado, o poema, de outro, o ensaio; no jornal, a reportagem, no livro, o romance. Eduardo Portella refere-se a essa relação com o público, quando escreve:

A crônica é, num dos seus movimentos, um dado redentor da informação, na medida em que retira desta a sua carga massificadora. A informação veiculada pela crônica se vê, através da palavra elaborada dos cronistas, redimida esteticamente. E a sua receptividade popular indica que a sociedade moderna, industrial e tecnológica, não é uma mera coletividade de robots, insensível ao discurso vertical. (PORTELLA, 1971, p. 228).

Tanto Beltrão quanto Marques de Melo, além disso, enfatizam a vinculação da crônica contemporânea com a atualidade. O primeiro afirma:

Como os demais gêneros jornalísticos, a crônica está visceralmente ligada à atualidade. Até mesmo pela sua etimologia (*khronos* – tempo) e pelo seu sentido tradicional de relato de acontecimentos em ordem cronológica. Em sua origem, era um gênero histórico. Evoluindo, vestiu roupagem semântica diferente: englobou à narração o comentário; deixou de parte o rigor

¹⁴A elaboração de Antonio Dimas sobre referencialidade e poeticidade na crônica será discutida mais à frente.

temporal (o que passa) da atualidade para fixar-se no seu rigor filosófico (o que atua). (BELTRÃO, 1980, p. 66-67).

De acordo com Marques de Melo, “a crônica moderna assume a palpitação e a agilidade de um jornalismo em mutação. Ela figura no corpo do jornal não como objeto estranho, mas como matéria inteiramente ligada ao espírito da edição noticiosa”. E mais: “A crônica moderna gira permanentemente em torno da atualidade, captando com argúcia e sensibilidade o dinamismo da notícia que permeia toda a produção jornalística” (MARQUES DE MELO, 2003, p. 155).

A posição é compartilhada ainda por Paulo Rónai, que escreve: “O ponto de partida da crônica é sempre um aspecto da atualidade. Dentro desse critério poderá ser um evento de interesse geral ou um acontecimento estritamente particular, tanto uma revolução que vira tudo pelo avesso quanto uma ponta de conversa apanhada na rua”. Em sua opinião, isso diferencia a crônica moderna da antiga, que tinha como assunto por excelência o passado. Rónai admite a existência de crônicas evocativas, mas afirma que “em todas elas, obrigatoriamente, as reminiscências são provocadas por alguma contingência do momento” (RÓNAI, 1994, p. 214).

Davi Arriguicci Jr. contrapõe a essa visão uma análise na qual, referindo-se a Rubem Braga, vincula-o a uma tradição vinda de Machado de Assis e que se afasta da atualidade como elemento central:

O Machado folhetinista já se dera conta do desgaste rápido das novidades, a matéria-prima do jornal e da crônica. Metido no vasto mosaico que formam as notícias do cotidiano nas páginas de um jornal, o velho Braga não adere ao fato, à novidade, à informação. Está sempre um pouco à margem e à distância, ruminando numa rede seu passado capixaba, suas viagens, seus amores, sua velha casa, e de olho no presente transitório dos acontecimentos. Seu tema propriamente dito está sempre em outra parte, numa espécie de borboleteio em volta da matéria jornalística. (ARRIGUICCI JR., 2001, p. 65).

Essa perspectiva aproxima a figura do cronista da do narrador, tal como Walter Benjamin a analisou. Para Benjamin (1986b, p. 202), tanto o romance quanto a informação – entendida em sua dimensão histórica de forma de comunicação vinculada à consolidação da burguesia e à utilização da imprensa como instrumento – são estranhos à narrativa. Considerar a crônica uma forma de narrativa, nos termos desenvolvidos por Benjamin, é uma pista poderosa para explicar a sua permanência para além das páginas de jornal ou de revista. E isso, independentemente dos atributos estéticos que a crônica também pode carregar:

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver. [...] Heródoto não explica nada. Seu relato é dos mais secos. Por isso, essa história do antigo Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão. Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas. (BENJAMIN, 1986b, p. 204).

Afrânio Coutinho afirma que a crônica brasileira pode ser equiparada ao ensaio que os ingleses chamam de informal ou familiar, que tem características mais próximas às do termo ensaio em sua acepção original. Explica que o ensaio, do qual o escritor francês Michel de Montaigne (1533-1592) foi o iniciador, tinha o significado de “dissertação curta e não metódica, sem acabamento sobre assuntos variados em tom íntimo, coloquial, familiar”. Um sentido próximo ao de “tentativa”, de “experiência”, o que difere radicalmente da acepção que o termo adquiriu posteriormente (COUTINHO, 1971, p. 106). A definição que Coutinho apresenta é a seguinte:

O ensaio é um breve discurso, compacto, um compêndio de pensamento, experiência e observação. É uma composição em prosa (há exemplos em verso), breve, que tenta (*ensaia*), ou experimenta, interpretar a realidade à custa de uma exposição das reações pessoais do artista em face de um ou vários assuntos de sua experiência ou recordações. [...] Não possui forma fixa. Sua forma é interna, estrutural, de conformidade com o arranjo lógico e as necessidades da expressão. Curto, direto, incisivo, individual, interpretativo, o ensaio exprime uma reação franca e humana de uma personalidade ante o impacto da realidade. Gênero elástico, flexível, livre, permite a maior liberdade no estilo, no assunto, no método, na exposição. Forma de literatura criadora ou de imaginação, o ensaio, assim entendido na sua maneira tradicional, difere por isso da tese, monografia, tratado, artigo, editorial, tópico (de jornais), os quais têm sentido objetivo, impessoal, informativo. (COUTINHO, 1971, p. 106-107, grifo do autor).

Esse é, segundo Coutinho, o ensaio original. Diz ainda que no Brasil, assim como na França, o termo posteriormente deixou de designar essa espécie de “tentativa” e assumiu sentido oposto ao inicial, designando textos “que oferecem conclusões sobre os assuntos, após discussão, análise, avaliação”. Neles, há “uma interpretação, dentro de uma estrutura formal de explanação, discussão e conclusão e usando linguagem austera”. Esse é o tipo a que os ingleses chamam de ensaio formal. “No Brasil, a prática vem restringindo o uso da palavra *ensaio* ao segundo tipo, justamente o oposto ao tipo original, fazendo-a sinônima de *estudo* [...]” (COUTINHO, 1971, p. 107, grifos do autor).

Em conclusão, Coutinho afirma que “o gênero que primitivamente era denominado ‘ensaio’ (tentativa, leve e livre, informal, familiar, sem método nem conclusão), gênero tradicional entre os ingleses, tornou-se no Brasil a *crônica*” (COUTINHO, 1971, p. 108, grifo do autor). Ao discorrer sobre o seu caráter literário, diz: “A literatura, sendo uma arte – cujo meio é a palavra – e portanto oriunda da imaginação criadora, visando a despertar o prazer estético – nada mais literário do que a crônica, que não pretende informar, ensinar, orientar” (COUTINHO, 1976, p. 305).

Quanto às características tipológicas do ensaio original, Coutinho chama a atenção para traços que podem indicar de fato uma aproximação com a crônica brasileira contemporânea: “*A essência do ensaio reside em sua relação com a palavra falada e com a elocução oral*, como se depreende do estudo estilístico dos grandes ensaístas. O estilo do ensaio é muito próximo da maneira oral ou do pensamento que é captado no próprio ato e momento de pensar [...]”. (COUTINHO, 1971, p. 106, grifo nosso). A oralidade e a utilização frequente, nos textos, de elementos da fala coloquial são das características mais ressaltadas das crônicas.

Na visão de Coutinho,

[...] para caracterizar a crônica, é mister ressaltar de um lado a sua natureza literária, e do outro a natureza ensaística. Pelo primeiro traço, ela se distingue do jornalismo, o que é importante, porquanto a crônica é um gênero literário mais ligado ao jornal; mas, enquanto o jornalismo (artigos, editoriais, tópicos) tem no fato o seu objetivo, seja para informar divulgando-o, seja para comentá-lo dirigindo a opinião, para a crônica o fato só vale, nas vezes em que ela o utiliza, como meio ou pretexto, de que o artista retira o máximo partido, com as virtuosidades de seu estilo, de seu espírito (de “finesse”), de sua graça, de suas faculdades inventivas. A crônica é na essência uma forma de arte imaginativa, arte da palavra, a que se liga forte dose de lirismo. É um gênero altamente pessoal, uma reação individual, íntima, ante o espetáculo da vida, coisas, seres. (COUTINHO, 1971, p. 122-123).

A feitura da crônica, sua produção concreta, está inserida numa cadeia de produção que obedece a prazos industriais de fechamento, pautas sugeridas ou definidas por chefias de redações, temas que sejam acessíveis a amplos públicos leitores etc. Por isso mesmo, as inovações formais e elementos estilísticos de vanguarda não são normalmente encontrados nas crônicas – o que enfatiza a importância de valorizar essas ocorrências eventuais, que podem ser vistas, entre outros, na obra de Paulo Mendes Campos.

Do ponto de vista temático, muitas vezes as crônicas dizem respeito a fatos noticiados em outras páginas do jornal (por meio de reportagens, editoriais, notas etc.). Do ponto de vista

formal, são textos que, a despeito de uma elaboração sofisticada (presente nos melhores autores do gênero), destinam-se a uma leitura ampla, do público consumidor de jornais ou revistas.

Davi Arrigucci Jr. sintetiza as dificuldades em definir a crônica com a seguinte formulação:

Despretensiosa, próxima da conversa e da vida de todo dia, a crônica tem sido, salvo alguma infidelidade mútua, companheira quase diária do leitor brasileiro. No entanto, apesar de aparentemente fácil quanto aos temas e à linguagem coloquial, é difícil de definir como tantas coisas simples. (ARRIGUCCI JR., 2001, p. 51).

Esclarecendo que o que se entende por crônica hoje é muito diferente da crônica histórica, Arrigucci Jr. define-a inicialmente como “um relato ou comentário de fatos corriqueiros do dia a dia, dos *fait divers*, fatos de atualidade que alimentam o noticiário dos jornais”. Afirma, em seguida, que ela só pode ser compreendida adequadamente em relação com a imprensa, a que sempre esteve vinculada a sua produção; ao mesmo tempo, diz que seria injusto reduzi-la, ao menos no Brasil, a um apêndice do jornal (ARRIGUCCI JR., 2001, p. 52-53). O desenvolvimento da crônica é delineado nos seguintes termos:

Teve aqui um florescimento de fato surpreendente como forma peculiar, *com dimensão estética e relativa autonomia*, a ponto de constituir um gênero propriamente literário, muito próximo de certas modalidades da épica e às vezes também da lírica, mas com uma história específica e bastante expressiva no conjunto da produção literária brasileira, uma vez que dela participaram grandes escritores, sem falar naqueles que ganharam fama sendo sobretudo cronistas. (ARRIGUCCI JR., 2001, p. 53, grifo nosso).

A terminologia empregada fornece elementos importantes para que se chegue a uma tipologia da crônica brasileira contemporânea. A “dimensão estética” e a “relativa autonomia” (em outros termos, tudo o que faz da crônica mais do que um produto jornalístico) são indissociáveis da origem no jornal ou na revista. Em primeiro lugar, o que a crônica tem de literário é apenas uma de suas dimensões, pois num primeiro nível é um texto que se poderia prever descartável, numa publicação também em princípio descartável após o seu período de validade (o jornal com duração de um dia ou a revista semanal). Em segundo lugar, a autonomia da crônica não é total. Lida em livro, ela não deixa de conservar vinculações ao jornal de origem. Estas se expressam em marcas textuais (uma redação apressada ou trabalhada com menos rigor que um texto escrito diretamente para livro) ou da própria

estrutura, entre as quais a mais evidente é o tamanho, em geral padrão, pois obedece às necessidades de diagramação do veículo para a qual foi originalmente escrita.

A limitação de espaço, de outro lado, pode funcionar como um estímulo. Jorge de Sá (2002, p. 8) escreve: “[...] a página comporta várias matérias, o que impõe a cada uma delas um número restrito de laudas, obrigando o redator a explorar da maneira mais econômica possível o pequeno espaço de que dispõe. É dessa economia que nasce sua riqueza estrutural”. Na mesma linha, Paulo Rónai considera a feitura da crônica “um verdadeiro exercício de estilo”. E explica: “As dimensões reduzidas do espaço disponível forçam o autor a conter-se, impedem o derramamento e a tautologia, constituem um antídoto da oratória patética e tropical” (RÓNAI, 1994, p. 214).

Para Jorge de Sá, a crônica assume a transitoriedade do jornal, que nasce, envelhece e morre a cada 24 horas. O autor associa a urgência com que o cronista escreve (para respeitar os prazos de fechamento) à própria forma assumida pelo texto produzido, que carrega marcas da pressa e da oralidade:

Os acontecimentos são extremamente rápidos, e o cronista precisa de um ritmo ágil para poder acompanhá-los. Por isso a sua sintaxe lembra alguma coisa desestruturada, solta, mais próxima da conversa entre dois amigos do que propriamente do texto escrito. Dessa forma, há uma proximidade maior entre as normas da língua escrita e da oralidade, sem que o narrador caia no equívoco de compor frases frouxas, sem a magicidade da elaboração, pois ele não perde de vista o fato de que o real não é meramente copiado, mas recriado. O coloquialismo, portanto, deixa de ser a transcrição exata de uma frase ouvida na rua, para ser a elaboração de um diálogo entre o cronista e o leitor, a partir do qual a aparência simplória ganha sua dimensão exata. (SÁ, 2002, p. 10-11).

Para Beatriz Resende, as condições concretas de realização da crônica, o afogadilho de sua preparação, acabam impressos de certa forma no texto oferecido aos leitores, tanto no nível estilístico quanto no semântico:

São [...] as características mesmas da crônica, inclusive as que lhe atribuíram um lugar de menor importância no quadro dos estudos literários, que a vinculam de uma forma tão íntima à vida da cidade do Rio de Janeiro: sua relação com as contingências do momento que a fazem apegada ao dia a dia, a linguagem descontraída e despojada de artificialismos, mesmo quando poética [...], que induz a uma intimidade, o tom de cumplicidade, o fôlego curto e às vezes apressado, a *coragem* que uma reflexão mais demorada talvez inibisse, presença frequente do humor e, quase sempre, um compromisso com a ideia de fruição, de prazer. (RESENDE, 1995b, p. 37, grifo da autora).

Luiz Roncari (1990, p. 46) destaca os elementos constitutivos da crônica, entre os quais os de sua relação material com a página de jornal, para destacar a especificidade do gênero. Diz que, ao chamar a atenção para o nome do autor da crônica, o jornal oferece esse nome como um “atrativo para o leitor em busca de uma voz ou um espírito que o coloque em relação emotiva com o mundo”. Utilizando a imagem de que a crônica “tenta se diferenciar como se fosse um visitante ilustre num país bruto, inculto e insensível”, o crítico enumera algumas dessas diferenciações:

[...] ocupa um lugar fixo, ao invés de ficar flutuando, perdida, seguindo a vontade do diagramador; trata dos fatos, não pela importância que têm por si mesmos, mas justamente pelo que passaria despercebido se não fosse o cronista; [...] usa linguagem diferente, fora dos padrões de registro da notícia, apelando para o *eu*, para o gosto e o capricho pessoais; abaixa ou eleva o registro da linguagem que a circunda, contrastando com a rigidez e a uniformidade que se dá no jornal ao material linguístico. (RONCARI, 1990, p. 46, grifo do autor).

A zona fronteira entre crônica e poesia é extensa. Decio de Almeida Prado, ao escrever sobre Rubem Braga, estende suas observações para o gênero como um todo, identificando os pontos de contato também com o conto:

Se se percebe nela o menor propósito de analisar ou discutir, persuadir ou descrever, evapora-se de imediato a sua mais sutil qualidade, aquela sensação de alguma coisa que se está improvisando magicamente perante os nossos olhos. O cronista, se tem algum fim, algum objetivo – pressuposto é que não possua nenhum –, deve conduzir-nos a ele sem que o percebamos, movido, aparentemente, pelo método menos metódico que existe, o de assunto puxa assunto e palavra puxa palavra, em que foi mestre Machado de Assis. Liberado do compromisso de transmitir qualquer conceito preexistente e superior à escrita, ele se guia somente pelo que lhe vai ditando a fantasia, autorizada a funcionar a pleno vapor. Tem assim o campo inteiramente aberto para escrever bem, tão bem quanto for capaz, já que o gênero, ligeiro por definição, não lhe faz outras exigências. [...] Transformar o nada, a sensação momentânea, o infinitamente pequeno, em algo, se não imorredouro, menos perecível que as folhas de jornal, sempre foi a ambição da crônica, tal como Rubem Braga a entendeu. Por esse lado, ela se situava ambigualmente – daí o seu encanto – ao lado do conto e da poesia, entre o real e o imaginário, extraindo motivos de divertimento ou de emoção literária tanto da transcrição direta de incidentes mezinhos como da ficcionalidade requintada, com leves e engraçados toques surrealistas. Onde terminava a verdade e começava a mentira – a mentira da arte –, ninguém saberia dizer. (PRADO, 1997, p. 84-85).

Isso não significa que o cronista possa escrever o que lhe passa pela cabeça. Como foi dito, o trabalho de realização da crônica está, do ponto de vista de sua difusão, inserido numa

cadeia de produção do jornal, como componente de um processo industrial. Pressões e limitações decorrentes da linha editorial ou da posição dos leitores atingiram e atingem até mesmo os mais consagrados praticantes do gênero.

Rubem Braga, em depoimento concedido a José Márcio Mendonça em 1972, afirmou que a crônica é mais jornalismo do que literatura, “porque está condicionada ao público de jornal”. E explicou:

Você se dirige a um público determinado, que você conhece bem, que tem suas ideias, seus preconceitos. Essa é uma grande limitação da crônica e do jornalismo de um modo geral. Em livro você pode escrever tudo que quiser, censura praticamente não existe. Mas na crônica, no jornalismo, você não pode. (apud MENDONÇA, 1980, p. 113).

Na mesma matéria, o depoimento de Fernando Sabino relaciona as pressões do veículo jornalístico às dos seus leitores:

Por mais liberdade que o cronista tenha, está sempre sujeito às injunções do veículo. E por tabela, do leitor. O jornal, a revista, tem o seu público, os seus interesses, e não se pode ir contra isso. Nas revistas, muitas vezes não pude dizer determinadas coisas que gostaria.

Usava minha coluna como um meio de registrar experiências. Exercitava-me em pequenos contos, procurando fixar dados ficcionísticos, aproveitáveis mais tarde. Meu trabalho era o de um ficcionista e eu escrevia de tudo, principalmente pequenos contos e ensaios. (apud MENDONÇA, 1980, p. 117).

De outro lado, a resposta do leitor, para o cronista, é também fundamental. Como gênero estritamente ligado a um consumo imediato – o que não é contraditório com uma segunda difusão, em antologias publicadas em livros –, a crônica se completa apenas no ato de leitura.

Só na relação escritor-jornal-leitor pode a crônica literária ser compreendida como gênero vivo, tendo seus elementos definidos a partir dos diálogos que estabelece. Nessa relação, o escritor corre riscos e vive desafios: é obrigado a produzir, sabendo como o característico da publicação para a qual escreve repercutirá em seu texto; por mais que tente se abstrair, terá sempre presente o fantasma incômodo e restritivo do leitor da publicação; [...] e a asfixia do tempo presente, obrigando-o a produzir uma imagem sem *continuum*, só admitindo a superposição e a simultaneidade, mas ao mesmo tempo negando-lhe a criação do emblema, da metáfora (o que transforma a crônica em parábola). Reduzido a esta condição, na qual toda visão de conjunto é negada, recorre o cronista ao isolamento do detalhe significativo, que se refere a um tempo mais profundo do que o do dia a dia, mas passando por

ele, equilibrando-se nele, como uma folha entre as ondas do oceano, outra metáfora que convém à crônica no jornal. (RONCARI, 1990, p. 48)¹⁵.

O cronista Lourenço Diaféria refere-se à resposta do leitor como fundamental para o acabamento da crônica:

Existem romances engavetados, que dormitam à espera de edição. Existem contos na mesma situação de espera. Suponho que com a crônica tal não ocorra, nem possa ocorrer. A crônica é, a partir do momento de sua publicação. Então ela se faz, se encarna, se explica e justifica. Como uma ponte, que somente será ponte quando ligar suas extremidades, antes disso não passa de projeto em execução, a crônica passa a existir quando completa o último elo de sua ligação: isto é, quando chega ao leitor. O leitor completa a crônica. O leitor dá personalidade de crônica ao texto. [...] É que o leitor, na verdade, com sua leitura, dá o acabamento à crônica. Ele a completa, no sentido exato. E ele a modifica também, com sua leitura. (DIAFÉRIA, 1986, p. 18-19).

Para Antonio Candido, paradoxalmente, o que na crônica é efêmero torna-se mais duradouro, justamente por causa da sua vinculação com o que o crítico chama de escrita do “rés-do-chão”:

[...] não tem pretensões a durar, uma vez que é filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa. Ela não foi feita originariamente para o livro, mas para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha. Por se abrigar neste veículo transitório, o seu intuito não é o de escritores que pensam em “ficar”, isto é, permanecer na lembrança e na admiração da posteridade; e a sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão. Por isso mesmo consegue quase sem querer transformar a literatura em algo íntimo com relação à vida de cada um, e quando passa do jornal ao livro, nós verificamos meio espantados que a sua durabilidade pode ser maior do que ela própria pensava. (CANDIDO, 1992, p. 14-15).

A mesma imagem de proximidade com o chão é utilizada por Davi Arrigucci Jr.:

¹⁵Esse texto de Luiz Roncari amplia e modifica formulações de outro artigo que o autor publicou cinco anos antes. O final do trecho citado apresentava o seguinte conteúdo na versão anterior: “Reduzido a essa condição, a quem a visão do todo e do conjunto é negada, recorre o cronista à metonímia, ao isolamento do detalhe significativo, que se refere a um tempo mais profundo do que o do dia a dia, mas passando por ele, equilibrando-se nele, como uma folha entre as ondas do oceano, outra metáfora da crônica no jornal.” (RONCARI, 1985, p. 16). A diferença significativa é que era citada textualmente a metonímia como recurso expressivo da crônica. Nas palavras de Affonso Romano de Sant’Anna, “[...] o cronista, apesar de estar no polo metafórico da linguagem, é também metonímico, ele pega um detalhe do cotidiano, de uma cena, de uma conversa, de uma fotografia, de um personagem, e monta uma parábola ou alegoria” (SANT’ANNA, 2000, p. 203-204).

A crônica se situa bem perto do chão, no cotidiano da cidade moderna, e escolhe a linguagem simples e comunicativa, o tom menor do bate-papo entre amigos, para tratar das pequenas coisas que formam a vida diária, onde às vezes encontra a mais alta poesia. (ARRIGUCCI JR., 2001, p. 55).

2.2.3 Modernidade, ambiguidade e fronteiras

Tendo como pano de fundo a compreensão da ligação estreita, no caso da crônica, entre imprensa e literatura, a análise de Arrigucci Jr. traz pelo menos duas outras questões essenciais para o seu entendimento: a vinculação à modernidade e o fato de situar-se como uma espécie gênero de fronteira. Sobre a primeira, o autor afirma:

[...] a crônica é ela própria um fato moderno, submetendo-se aos choques da novidade, ao consumo imediato, às inquietações de um desejo sempre insatisfeito, à rápida transformação e à fugacidade da vida moderna, tal como esta se reproduz nas grandes metrópoles do capitalismo industrial e em seus espaços periféricos. À primeira vista, como parte de um veículo como o jornal, ela parece destinada à pura contingência, mas acaba travando com esta um arriscado duelo, de que, às vezes, por mérito literário intrínseco, sai vitoriosa. Não raro ela adquire assim, entre nós, a espessura de texto literário, tornando-se, pela elaboração da linguagem, pela complexidade interna, pela penetração psicológica e social, pela força poética ou pelo humor, uma forma de conhecimento de meandros sutis de nossa realidade e de nossa história. (ARRIGUCCI JR., 2001, p. 53).

Na crônica brasileira contemporânea, há uma percepção da modernidade, do fato moderno. Trabalha-se com o transitório para buscar aquilo que é relevante. A crônica investe em fala coloquial, fatos do cotidiano, recursos que têm a ver com simplicidade; e essa simplicidade conduz a uma empatia com o leitor.

A crônica incorpora diretamente, num texto artístico, o que é volátil e cotidiano. Reflexões a respeito de fatos centrais para o homem contemporâneo são realizadas pelos cronistas tomando-se como base, muitas vezes, elementos a princípio tão descartáveis quanto as notícias sobre uma celebridade de televisão ou repercussões a respeito de um jogo de futebol.

O que é moderno é efêmero, transitório. Daí a necessidade, para o narrador da crônica, de captar o que há de mais importante, a partir da percepção de que, com a passagem do tempo, os elementos da vida e as sensações se perderão irremediavelmente. A dinâmica dos fatos modernos, sua rapidez, coloca a necessidade de transformar o descartável em algo que seja significativo, marcante.

Bernd Witte, em texto sobre Walter Benjamin, lembra das vinculações entre os termos “modernidade” e “moda”:

[...] o que é moderno hoje estará envelhecido ou fora de moda amanhã. Por isso os teóricos da modernidade criaram este conceito em analogia ao conceito de moda, e o primeiro que o fez foi Baudelaire. Ele é o inventor da palavra e da coisa, *la modernité*. [...]

Ao mesmo tempo, porém, Benjamin radicaliza o conceito. Em Baudelaire, a *modernité* não é mais do que uma ampliação do conceito tradicional de arte. Esta palavra deve dar expressão à ideia de que também o que há de volátil, o fenômeno quotidiano, deve ser incluído na arte. É isso que Baudelaire denomina de *modernité*. [...] Portanto, Baudelaire se atém ainda às leis da arte autônoma. Para ele, ainda existe algo de eterno, imutável, sendo uma metade a arte, e a outra metade é justamente o que há de fugidivo, de novo.

Enquanto Baudelaire se atém, ainda, a essas leis eternas, Benjamin pensa a arte na modernidade radicalmente, atendo-se às ordens da moda. A única lei que continua válida para Benjamin é a de que sempre e a qualquer preço é necessário o novo, que por sua vez se torna antiquado, com a mesma velocidade. (WITTE, 1992, p. 104).

Quanto à questão das fronteiras entre gêneros, Arrigucci Jr. escreve:

Muito próximo do evento miúdo do cotidiano, o cronista deve de algum modo driblá-lo, se não quiser naufragar agarrado ao efêmero. Buscando uma saída literária, as margens de sua terra firme são bastante imprecisas: ele pode estender a ambiguidade à linguagem e às fronteiras do gênero, sem perder o nível de estilo adequado às pequenas coisas de que trata. Com isso, às vezes a prosa da crônica se torna lírica, como se estivesse tomada pela subjetividade de um poeta do instantâneo, que, mesmo sem abandonar o ar de conversa fiada, fosse capaz de tirar o difícil do simples, fazendo palavras banais alçarem voo. Outras vezes, a tendência é para a prosa de ficção, pela ênfase na objetivação de um mundo recriado imaginariamente: ela pode se confundir com o conto, a narrativa satírica, a confissão. Outras ainda, como em tantos casos conhecidos, constitui um texto difícil de classificar: é... crônica. Foi o que levou Fernando Sabino a repetir sobre ela a famosa piada de Mário de Andrade a propósito do conto: tudo o que o autor chamar assim. (ARRIGUCCI JR., 2001, p. 55-56).

Esse pode ser considerado um ponto central na definição da tipologia da crônica. Não é possível a estabilidade num texto como esse, pois a própria característica do gênero é não ser estável, é apresentar uma ambiguidade permanente entre prosa e poesia, entre humor e ensaio, entre literatura e não-literatura.

Especificamente quanto à intersecção entre prosa e poesia, é oportuno lembrar que, segundo Octavio Paz, “o poema se apresenta como uma ordem fechada” e “a prosa tende a manifestar-se como uma construção aberta e linear”. Para ele, a figura geométrica que simboliza a prosa é a linha – reta ou sinuosa, não importa – “sempre para diante e com uma

meta precisa”; o poema, diferentemente, seria representado pelo círculo ou esfera, “algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria (PAZ, 1972, p. 12-13). Nesse sentido, o trabalho do cronista, realizado quase sempre em prosa, assume contornos de poema quando o autor, levado pela própria linguagem, “se repete e se recria”:

E esta constante repetição e recriação não é senão o ritmo, maré que vai e que vem, que cai e se levanta. O caráter artificial da prosa se comprova cada vez que o prosador se abandona ao fluir do idioma. Logo que se volta sobre os seus passos, à maneira do poeta ou do músico, e se deixa seduzir pelas forças de atração e repulsa do idioma, viola as leis do pensamento racional e penetra no âmbito de ecos e correspondências do poema. Foi isto o que ocorreu com boa parte do romance contemporâneo¹⁶. (PAZ, 1972, p. 13).

A descrição de Luiz Roncari sobre a composição da crônica traz novos elementos sobre como ela faz uso de vários recursos para atingir expressividade:

[...] a crônica usa e abusa da variedade dos pequenos gêneros, dos mais simples aos mais complexos, na sua composição: diálogos do cotidiano, retratos, tipos, cenas cômicas e dramáticas, versos, sonetos, relatos, narrativas, casos, comentários, contos, confissões, descrições líricas, sátiras, paródias etc. Não existe ainda um estudo sistemático sobre a infinidade de gêneros não-literários que ela absorve na sua constituição. (RONCARI, 1990, p. 46).

A conclusão de Roncari:

Erroneamente procuram-se na crônica os gêneros tipicamente literários, sem atentar para o fato de que ela mesma não chegou a se cristalizar em um gênero, que se mantém na fronteira, como um canal de comunicação ou uma zona de contato entre as esferas da alta e da baixa culturas. (RONCARI, 1990, p. 46).

O contato entre alta e baixa culturas tem uma expressão fundamental na linguagem utilizada, que mistura os registros e incorpora-os num todo coerente. A referência à atualidade pode se dar não exatamente no tema abordado, mas na maneira de expressar as ideias. A crônica costuma experimentar gírias e expressões não dicionarizadas, no que cumpre um de seus papéis, no entender de Afrânio Coutinho:

¹⁶Paz assinala ainda que Proust foi “o autor que mais longe levou a ambiguidade do romance, sempre oscilante entre a prosa e o ritmo, o conceito e a imagem” (PAZ, 1972, p. 13).

A crônica deve empregar de preferência a linguagem da atualidade, não evitando de maneira sistemática os idiomatismos, epítetos circunstanciais e certos jogos de palavras que se formam eventualmente para desaparecer algum tempo depois. Sem essa prática, a crônica deixaria de refletir o espírito da época, uma vez que a língua corrente constitui a mais viva expressão da sociedade humana, no tempo. A linguagem e, mais expressivamente a gíria social, é um tempero importantíssimo na confecção de uma crônica. (COUTINHO, 1971, p. 121).

As crônicas incorporam um mecanismo de linguagem que, segundo José Alcides Ribeiro (2006), está presente nos jornais brasileiros tanto no século XIX quanto no século XX: a função testemunhal da narrativa. De acordo com o autor, essa função “dá base à construção de comentários, notas, reportagens, crônicas jornalísticas e alicerça a construção de contos e romances publicados nos jornais”. Outro mecanismo presente é o “processo de construção por hipertexto, no qual se nota uma híbrida mistura de elementos noticiosos e ficcionais”. Para Ribeiro, “o fenômeno tem origem na característica de oralidade mista da nossa cultura e não por uma contaminação, o que se poderia pensar, das deterministas teorias naturalistas sobre o papel científico do testemunho” (RIBEIRO, J., 2006, p. 18-19).

A cultura do hipertexto é analisada da seguinte forma pelo autor:

No Brasil é perceptível a presença de uma cultura do hipertexto (criação de um novo texto a partir de um anterior), que começa em meados do século XIX e que vai até o final do século XX. É importante perceber que a cultura do hipertexto tem no jornal um veículo de expressão, pois mais do que literária ou jornalística, ela é um mecanismo frequente que compõe e integra diacronicamente (interépocas) a tipologia geral do universo de textos da cultura brasileira. (RIBEIRO, J., 2006, p. 19).

As fronteiras não se limitam à lírica ou à épica. Há um ponto de contato importante com as manifestações textuais vinculadas à memória, como o diário e a autobiografia. Gabriela Kvacek Betella discute essa vinculação, quando escreve:

A crônica de jornal [...] sempre foi recriação de um registro subjetivo. Resultado da observação direta ou da reflexão abstrata, abriga o assunto efêmero com a mesma seriedade oferecida ao problema filosófico. Seu propósito é registrar o circunstancial sob a visão de um cronista, a fim de dar-lhe concretude e tratamento artístico. Essa marca de registro circunstancial e subjetivo é o que diferencia a crônica das outras formas de narrativa curta e a aproxima das manifestações autobiográficas. A despeito de não aparecer em toda crônica, a “primeira pessoa” está sempre presente no gênero, mesmo num estilo impessoal. Nessa narrativa, busca-se sempre “condensar na letra o tempo vivido”¹⁷, construindo memória pessoal ou

¹⁷A expressão é de Margarida de Souza Neves (apud BETELLA, 2007, p. 24).

coletiva – e o seu caráter pedagógico lhe dá parentesco com a história, revigorando uma ligação verdadeira com o passado da historiografia. (BETELLA, 2007, p. 23-24).

Gabriela Betella afirma ainda a crônica tem em sua origem duas vertentes, a História e o mito, e mantém, como gênero, uma relação com o tempo. Essa característica possibilita estabelecer uma diferenciação entre a crônica e o conto:

Crônicas não possuem as regras de formato dos contos, e a diferença melindrosa entre esses gêneros concentra-se no vínculo que a crônica estabelece com o tempo. Sendo fundamentalmente um registro da vida escoada, a crônica, a rigor, colhe a matéria principal do tempo, como o discurso da História, com a peculiaridade de registrar no calor da hora. Tanto a crônica como a historiografia pressupõem uma sociedade para a qual importa a experiência progressiva do tempo, um passado concatenado significativamente; a História, enfim, e não apenas um tempo cíclico ou repetitivo, implicado noutra forma de narrativa – o mito, que deu origem às formas narrativas que precederam o conto, a novela e o romance. O discernimento das origens marcadas pela historiografia, de um lado, e pelo mito, de outro, pode esclarecer as incômodas confusões do pareceres críticos que não levam em conta essa diferença fundamental, e muito menos o fato de que a crônica soube incorporar a ficção sem se desvincular do propósito que a ordena. (BETELLA, 2007, p. 24).

Na caracterização do conto, Julio Cortázar indica como noções centrais de sua estrutura as de significação, de intensidade e de tensão. Afirma também que não há diferença genética entre o conto breve e a poesia “como a entendemos a partir de Baudelaire”, já que esse tipo de conto não tem uma estrutura de prosa (CORTÁZAR, 1993, p. 152 e 234). Identifica ainda Edgar Allan Poe como figura central na delimitação do gênero:

Poe descobriu imediatamente a maneira de construir um conto, de diferenciá-lo de um capítulo de romance, dos relatos autobiográficos, das crônicas romanceadas do seu tempo. Compreendeu que a eficácia de um conto depende de sua *intensidade como acontecimento puro*, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si (e que em forma de descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações *a posteriori* alimentam o corpo de um romance e de um conto ruim) deve ser radicalmente suprimido. Cada palavra deve confluir, concorrer para o acontecimento, para *a coisa que ocorre* e esta coisa que ocorre deve ser só acontecimento e não alegoria [...] ou pretexto para generalizações psicológicas, éticas ou didáticas. (CORTÁZAR, 1993, p. 122, grifos do autor).

Podem-se perceber os pontos de contato existentes entre essa descrição e a de várias crônicas brasileiras que se situam na fronteira do conto. As características de intensidade do texto e de descarte de tudo o que seja acessório – motivadas, no caso da crônica, até mesmo

pelo espaço disponível para o seu autor – estão presentes na produção de crônicas. Assim como o conto, a crônica precisa “escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*”, pois “nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*” (CORTÁZAR, 1993, p. 151-152, grifo do autor). A diferenciação entre conto e crônica, desse ponto de vista, está mais vinculada às questões levantadas por Gabriela Betella: a relação estreita entre a primeira e o tempo histórico, a memória e a expressão de uma vivência pessoal.

Em dissertação de Mestrado na qual discute a crônica brasileira contemporânea, Francismar Ramírez Barreto afirma que o elemento central a diferenciar a crônica e o conto, que chama de “gêneros-parentes”, é a maneira de lidar com o tempo. Sua elaboração sobre a questão indica:

O tempo da crônica é mais estável porque responde ao propósito pedagógico de comunicar ao leitor uma mudança, uma viagem, uma situação. [...] 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. [...] 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. (BARRETO, 2007, p. 137-138, grifo da autora).

Essa situação de fronteiras entre gêneros, de outro lado, faz Eduardo Portella levantar um problema: como considerar a crônica um gênero autônomo se o que a caracteriza “não [é] a ordem ou a coerência, mas exatamente a ambiguidade”? Isso porque, afirma, “essa ambiguidade não raro a conduz ao conto, ao ensaio por vezes, e frequentemente ao poema em prosa” (PORTELLA, 1978, p. 82, interpolação nossa). Como se viu anteriormente, Portella questiona a tradicional divisão dos gêneros literários, e isso se expressa, no caso da crônica, em colocar a questão da ambiguidade no centro da discussão a seu respeito:

A estrutura da crônica é uma desestrutura; a ambiguidade é a sua lei. A crônica tanto pode ser um conto, como um poema em prosa, um pequeno ensaio, como as três coisas simultaneamente. Essa delimitação quase didática tem maior interesse? Duvidamos. Os gêneros literários não se excluem; incluem-se. (PORTELLA, 1971, p. 229).

Antonio Dimas parte da formulação de Portella de que “a ambiguidade é a sua lei” para concluir que, com esse norte, “situamo-nos melhor perante uma construção verbal, cujos limites roçam pelo Jornalismo e pela Literatura e que por essa mesma razão, embora estampada em páginas efêmeras, é passível de participar em livro” (DIMAS, 1974, p. 49). A posição de Dimas é a de que a teoria de Jakobson possibilita trabalhar a tipologia do gênero, considerando-se o lugar que nele ocupam a função referencial e a função poética:

Se o crítico busca aferir a eficiência da literariedade de um texto poético, não é justo que ele o faça em uma coluna jornalística que já nasceu descomprometida com o futuro, que não visa ao nível da poeticidade, mas o da referencialidade, sobretudo.

Ora, acreditamos que resida exatamente na distinção entre as *funções* da linguagem, segundo proposta jakobsoniana, o nó da questão. Isto é, cumpre considerar a primazia de uma ou outra função referencial ou poética – na análise do discurso verbal. Se diante de um texto jornalístico é óbvio que dispensamos maior cuidado para sua eficiência referencial; se diante de um texto literário, para sua eficiência de poeticidade.

A função cardeal de um periódico é a de informar, por meio de uma linguagem unívoca, sem margem para a ambiguidade. E, dentro das páginas de um jornal, peçadas de informações rigorosas, a crônica funcionaria como descanso para o leitor, na medida em que ela se constrói a partir de um evento qualquer, porém moldada numa linguagem que *tende para* a ambiguidade, *tende para* a plurivocidade. (DIMAS, 1974, p. 48-49, grifos do autor).

Esses dois polos – o referencial e o poético – não podem ser separados ao se observar a crônica como manifestação literária:

Transcender o fato denunciado no dia anterior, interpretá-lo dentro de um contexto maior, indicar-lhe as implicações latentes e sintomáticas, vasculhá-lo em sua essência requer liberdade e imaginação descontraída. Espremida entre o rigor informativo e a liberdade verbal, a crônica condensa a tensão narrativa exemplar, cuja fidelidade ao histórico está constantemente ameaçada pela liberdade criativa. Diante do cronista, o fato se desfolha, se desventra e, eventualmente, se torna tão ambíguo quanto a própria linguagem que o moldou. Se a literatura não precisa, em princípio, de nenhum compromisso com a realidade histórica, o mesmo já não pode ocorrer com a crônica, cujo motor de arranque é o cotidiano. (DIMAS, 1974, p. 49).

Paulo Rónai destaca, entre as características principais da crônica brasileira, sua “quase intraduzibilidade”, ao afirmar:

Tão enraizada está ela na terra de que brota, tão ligada às sugestões sentimentais do ambiente, aos hábitos linguísticos do meio, à realidade

social circundante que, vertida em qualquer idioma estrangeiro, precisaria de um sem-número de eruditas notas de pé de página destinadas a esclarecer alusões e subentendidos, o que contrastaria profundamente com outra característica fundamental do gênero, a leveza. (RÓNAI, 1994, p. 216)¹⁸.

A crônica, apesar do reconhecimento do público leitor, não mereceu muitos estudos aprofundados por parte da crítica. Para Marques de Melo, a história literária brasileira ainda não a “legitimou suficientemente”. E explica:

Compulsando, por exemplo, algumas das obras que inventariam criticamente a produção literária nacional, observamos que esse gênero não merece destaque. Nem Antonio Candido, nem Alfredo Bosi realçam a produção dos cronistas; é claro que eles lá aparecem, mas como poetas, romancistas, contistas. A valorização da crônica é feita apenas por Agripino Grieco, Afrânio Coutinho ou Massaud Moisés. (MARQUES DE MELO, 2003, p. 161).

Antonio Dimas acrescenta que, não apenas a crítica, mas muitos cronistas tendem também a minimizar o valor, quando não a rejeitar o produto de seu trabalho: “A hostilidade é muitas vezes indisfarçável. Surda, suave, ostensiva, irônica, acanhada ou bem humorada, ela sempre se mostra, partindo sobretudo do próprio autor” (DIMAS, 1974, p. 47). O crítico levanta duas hipóteses para esse comportamento:

1. a inequívoca feição financeiramente imediatista e utilitária da crônica, enquanto meio de dilatar o orçamento do intelectual-jornalista;
 2. a adesão estreita do objeto ao Tempo, o que lhe confere caducidade breve.
- [...]
- Sentindo-se, no fundo, degradado, por ter de vender tão indiscretamente sua força de trabalho, o intelectual tenta escamotear a situação, apelando ora para a ironia, ora justificando seu labor jornalístico como exercício estilístico, balão de ensaio para a “grande obra futura”. (DIMAS, 1974, p. 47).

Especificamente quanto à posição da crítica sobre a crônica, Dimas avalia que a má vontade está relacionada à “efemeridade do texto” (DIMAS, 1974, p. 48). Em outro artigo, afirma: “Ao contrário de outros gêneros narrativos mais tradicionais, a crônica não pretende projeção para o futuro, que, se vier, não foi intencional. A mesma displicência que, aparentemente, caracteriza sua elaboração, marca sua modesta vontade existencial” (DIMAS, 1981, p. 7). O crítico, porém, contesta esse descaso dos estudos literários para com o gênero:

¹⁸Em contrapartida, a crônica é utilizada no ensino do português do Brasil a estrangeiros. “Cursos de língua e literatura brasileiras têm sido ministrados no exterior, com sucesso, baseados somente na crônica, que fez um casamento perfeito com a fala coloquial brasileira: o tom é casual, descontraído, de conversinha miúda” (BENDER; LAURITO, 1993, p. 45).

O argumento que discrimina a crônica, com base na efemeridade do jornal ou da revista que a estampa, não merece muita confiança. Se fosse verdade que o veículo condena-a ao esquecimento rápido ou a uma qualidade necessariamente inferior, nossa história literária não apresentaria tantos cronistas de mérito e nem as editoras ainda investiriam no gênero, publicando coletâneas ou antologias. (DIMAS, 1981, p. 8).

Em ensaio no qual discute as relações entre jornais e escritores, Walnice Nogueira Galvão refere-se a Paulo Mendes Campos, ao lado de Ivan Lessa, como “ótimos escritores, mas dos que acabam ficando só no jornal”. Sobre Campos, especificamente, afirma que “[...] morreu sem cumprir as expectativas alheias – e talvez também suas – de tornar-se o grande poeta que se esperava. Tem a seu crédito, fora os de poesia, vários livros de prosa – mas todos de crônicas recolhidas em periódicos” (GALVÃO, 2002, p. 17-18).

Pode-se observar nesse trecho uma expressão das dificuldades que a crítica encontra para situar a crônica no interior da literatura brasileira. A ensaísta sugere que a valorização da obra de Campos teria de se realizar necessariamente por intermédio de sua poesia. Registra que o autor publicou prosa, porém adverte que os livros são “todos de crônicas recolhidas em periódicos”, como se esse fato por si indicasse a publicação de algo de categoria inferior.

No levantamento, tão exaustivo quanto possível, a respeito das posições da crítica sobre a crônica, cabe menção a duas elaborações que se distinguem das demais por apresentar pontos de vista muito particulares: a de Wellington Pereira (1994) e a de Luís Augusto Fischer (2009).

Em seu ensaio, Pereira critica as definições de crônica encontradas na maioria dos manuais de literatura, citando especificamente a de Afrânio Coutinho, que qualifica de tautológica, por enfatizar o estilo do autor e emprestar-lhe uma noção de “qualidade literária” (PEREIRA, 1994, p. 23-24). Pereira trabalha em particular com as crônicas de Machado de Assis e de Carlos Drummond de Andrade, para concluir: “Definimos a crônica no espaço jornalístico como uma narrativa que tem independência estética e pode inscrever várias linguagens em seu espaço gráfico, não se limitando apenas aos preceitos da literatura ou do jornalismo” (PEREIRA, 1994, p. 150).

O estudo levanta discussões pertinentes, sem a preocupação de necessariamente fechar questão sobre elas. Entretanto, à luz dos conceitos de outros autores, explicitados neste trabalho, soa como insuficiente o desenvolvimento dado às ideias centrais de que “a crônica não se define apenas a partir do grau de literariedade nem do referencial jornalístico” e de que “classificar a crônica como gênero jornalístico ou literário é negar a independência estética da

crônica em relação às unidades narrativas do texto jornalístico” (PEREIRA, 1994, p. 26 e p. 123). Não se explicita exatamente o significado de conferir à crônica “independência estética”.

Fischer, em livro dedicado a comprovar a tese de que as crônicas de Nelson Rodrigues devem ser consideradas como fazendo parte da tradição dos ensaios (FISCHER, 2009, p. 10), discute quais seriam as distinções centrais entre os gêneros crônica e ensaio. Para tanto, utiliza como exemplos dois textos de Rubem Braga e um de Luis Fernando Verissimo, comparando-os a outros de Nelson Rodrigues.

Ao escrever sobre “O conde e o passarinho”, de Braga, Fischer expõe inicialmente o que considera serem os “traços salientes” gerais da crônica ali presentes: “assunto trivial alçado ao primeiro plano pela reflexão, texto leve, sem grandes voos sintáticos ou semânticos, alguns traços de lirismo ingênuo, breve comentário, etc.” (FISCHER, 2009, p. 82). Depois de criticar o texto específico de Braga, afirmando que não traz “nenhuma consideração sobre a vida real”, “nenhum traço de visada sociológica, que poderia talvez ajudar a redimir um pouco o apelativo do texto”, “nenhum adensamento da dimensão psicológica dos agentes envolvidos” (FISCHER, 2009, p. 87), a conclusão que tira é a de que

[...] a crônica vive de uma recusa radical do mundo do presente, descrito como absurdo ou cruel, e de uma subsequente fuga em direção aos páramos da ingenuidade, que pode ser a infância, a natureza primitiva, a inconsciência, sempre mediante um andamento que faz o que pode para trazer o leitor para o campo das amenidades, não para o do debate adulto. (FISCHER, 2009, p. 88).

Para Fischer, o debate adulto é aquele realizado pelo ensaio, no qual está presente a “ideia de *agir* sobre o mundo, intervir nele” e a “alma que está ganhando expressão ali, naquele texto, nos interessa porque está em ação e porque está se dispondo ao risco, ao contrário da esmagadora maioria das crônicas”. De acordo com a sua interpretação, “na crônica, a alma não está em ação, mas em atitude de observação, confortável, vendo passar diante de si assuntos que não mudarão nada, que não exigirão qualquer mudança na própria alma ou na do leitor” (FISCHER, 2009, p. 103-104, grifo do autor).

Registre-se apenas que não parece apropriado traçar tal generalização, e em termos tão severos e definitivos, a partir da análise de apenas três crônicas, de dois autores, por mais representativos que possam ser considerados. A crônica atingiu tal complexidade no Brasil, a diversidade de estilos e de registros é tanta, que a comparação exigiria um aprofundamento de suas características. Os próprios textos de Nelson Rodrigues, tratados por Fischer como

ensaios de valor superior às crônicas, são encarados pela maioria da crítica e pelos leitores como... crônicas¹⁹.

2.2.4 Tipos de crônicas

Alguns autores elaboraram propostas de classificação dos tipos de crônicas, o que pode ajudar a delimitar os seus contornos no interior da atividade jornalística e também no campo literário.

Luiz Beltrão apresenta uma tipologia que considera as crônicas em duas dimensões: quanto à natureza de seu tema e quanto ao tratamento dado ao tema. No primeiro caso, Beltrão identifica três tipos:

- a) *crônica geral* (também chamada *coluna* ou *seção especial*, embora distribuída em duas ou mais colunas e de extensão variável), na qual o autor aborda assuntos os mais variados, sob uma epígrafe geral ou sob forma gráfica ou localização em página fixa;
- b) *crônica local* (também conhecida como *urbana* ou *da cidade*, divulgada sempre sob a mesma epígrafe, em página e coluna fixa, podendo ou não levar subtítulo), na qual seu autor glosa a vida cotidiana da cidade, atuando como uma espécie de receptor e orientador da opinião pública da comunidade-sede do jornal;
- c) *crônica especializada* (igualmente chamada *comentário*, integrando página ou seção determinada, com apresentação gráfica do texto diversa das demais matérias ali publicadas), na qual seu autor focaliza apenas assuntos referentes a um campo específico de atividade, no qual é um *expert*: política, esportes, economia etc. (BELTRÃO, 1980, p. 68, grifos do autor).

Quanto ao tratamento dado ao tema, Beltrão propõe a seguinte classificação:

- a) *analítica*, em que predomina a dialética: os fatos são expostos com brevidade e logo dissecados com objetividade. O cronista dirige-se mais à inteligência do que ao coração: o texto tem características de um pequeno ensaio “científico”, inclusive na linguagem sóbria, elegante, enérgica, embora não lhe devam faltar capricho e graça;

¹⁹Observe-se, em contrapartida, que Fischer levantara, num texto curto anterior a esse livro, hipóteses quanto à crônica que merecem desenvolvimento. Afirma: “Aliás, o Brasil parece ser um país, uma cultura, que se compraz e se realiza em gêneros artísticos tidos como menores: a crônica, a canção popular, a caricatura, para não falar do futebol e do carnaval. Uma possível explicação: a combinação de grande vivacidade da vida real, uma natureza pródiga, muita imigração ao longo do tempo e, de outro lado, um imenso abismo social, que deixa fora do acesso às artes elevadas a esmagadora maioria das gentes – essa combinação talvez tenha gerado as condições para a destreza brasileira nos gêneros que exigem poucas letras formais mas muita criatividade. Será?” (FISCHER, 2004, p. 13). Diz ainda que, em lugar de se considerar a crônica um gênero menor, relativamente aos gêneros tradicionais aristotélicos (épico, lírico e dramático), se poderia pensar em uma mudança de paradigma, no qual a crônica passaria a liderar “um quarto gênero literário”, que abrangeria também “ensaios, cartas, memórias, aforismos, biografias, prefácios” (FISCHER, 2004, p. 15).

b) *sentimental*, em que predomina o apelo à sensibilidade do leitor, retirando-se dos fatos e explorando-se aqueles aspectos pitorescos, líricos, épicos, capazes de comover e influenciar para a ação num impulso quase inconsciente. A linguagem é vivaz; usam-se mais qualificativos, mais gerúndios; o ritmo é ágil e a apreciação do tema não tem profundidade dialética. (Por vezes, até mesmo a linguagem poética é utilizada pelo cronista, em substituição à prosa, como se observa em algumas crônicas de Carlos Drummond de Andrade);

c) *satírico-humorística*, em que o objetivo é criticar, ridicularizando ou ironizando fatos, ações, personagens ou pronunciamentos comentados, com finalidade de advertir ou entreter o leitor. A apreciação é superficial e, quanto à linguagem, empregam-se os tropos, os verbos no futuro do pretérito, palavras aspeadas ou de duplo sentido. O tipo satírico-humorístico só atinge sua finalidade quando o personagem, a ideia ou a situação que lhe serve de tema é amplamente conhecida do público. Nisso, a crônica se assemelha à *charge* do desenhista/caricaturista de jornal. (BELTRÃO, 1980, p. 68, grifos do autor).

Percebe-se que, nos três primeiros tipos, há uma mistura entre o que é o trabalho do cronista propriamente dito e o de outros jornalistas ou escritores que mantêm colunas nos jornais. O que Beltrão chama de crônica especializada ou comentário não se enquadra no que se chama aqui de crônica, texto que se mantém simultaneamente no campo jornalístico e literário. Quanto à separação entre crônica geral e crônica local, soa artificial, pois, dentre os variados assuntos de que tratam os cronistas em geral, a vida cotidiana da cidade de onde escrevem tradicionalmente ocupa lugar de destaque.

Marques de Melo cita as classificações propostas por Massaud Moisés e por Antonio Candido. Moisés, partindo da avaliação de que a crônica tem caráter ambíguo, propõe dois tipos: a crônica-poema e a crônica-conto, assim definidos:

Crônica-poema – os cronistas chegam a fazer versos na sua prosa emotiva ou a lançar mão de uma estrofe para encerrar um texto; ou então, constroem a crônica totalmente em verso. Carlos Drummond de Andrade recorreu algumas vezes a esse tipo de expressão verbal.

Crônica-conto – um acontecimento que provoca a atenção do cronista é narrado como se fora um conto. Enquanto o primeiro tipo explora a temática do “eu” (concentra-se nas emoções do cronista), o segundo tipo gira em torno do “não-eu” (o acontecimento de que o cronista é apenas o narrador, o historiador). (apud MARQUES DE MELO, 2003, p. 158-159, grifos do autor).

Quanto a Candido, Marques de Melo descreve assim a sua classificação:

Sem a pretensão de criar categorias, mas tão-somente destacar diferenças entre os modernos cronistas brasileiros, Antonio Candido sugere a seguinte classificação:

Crônica-diálogo – onde o cronista e seu interlocutor imaginário se revezam, intercambiando informações e pontos de vista [...];

Crônica narrativa – tem certa estrutura de ficção, marchando rumo ao conto;

Crônica exposição poética – divagação livre sobre um fato ou personagem; cadeia de associações;

Crônica biografia lírica – narra poeticamente a vida de alguém. (apud MARQUES DE MELO, 2003, p. 159, grifos do autor).

A classificação proposta por Afrânio Coutinho destaca as seguintes categorias:

a) a *crônica narrativa*, cujo eixo é uma estória ou episódio, o que a aproxima do conto, sobretudo entre os contemporâneos quando o conto se dissolveu perdendo as tradicionais características do começo, meio e fim. O exemplo típico é Fernando Sabino.

b) a *crônica metafísica*, constituída de reflexões de cunho mais ou menos filosófico ou meditações sobre os acontecimentos ou sobre os homens. É o caso de Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade, que encontram sempre ocasião e pretexto nos fatos para dissertar ou disreter filosoficamente.

c) a *crônica poema-em-prosa*, de conteúdo lírico, mero extravasamento da alma do artista ante o espetáculo da vida, das paisagens ou episódios para ele carregados de significado. É o caso de Álvaro Moreyra, Rubem Braga, Manuel Bandeira, Lêdo Ivo, Eneida, Raquel de Queirós.

d) a *crônica-comentário* dos acontecimentos, que tem, no dizer de Eugênio Gomes, “o aspecto de um bazar asiático”, acumulando muita coisa diferente ou díspar. Muitas crônicas de Machado e Alencar pertencem a esse tipo.

e) a *crônica-informação*, mais próxima do sentido etimológico, é a que divulga fatos, tecendo sobre eles comentários ligeiros. Aproximando-se do tipo anterior, porém é menos pessoal. (COUTINHO, 1971, p. 120, grifos do autor).

Embora detalhada, a classificação de Coutinho não distingue uma categoria como a que Beltrão chama de satírico-humorística. Esse tipo de texto, na terminologia de Coutinho, estaria inserido tanto na crônica narrativa quanto na crônica-comentário. Contudo, a grande incidência de textos de caráter humorístico, ao menos entre os cronistas do século XX²⁰, poderia ensejar a consideração de um tipo específico. Essa questão, de todo modo, não deixa de estar vinculada aos problemas discutidos anteriormente: a ambiguidade da crônica e as fronteiras entre ela e outros gêneros narrativos ou poéticos, que impossibilitam uma caracterização precisa de tipos.

Antonio Dimas não chega a propor uma classificação definida, mas apresenta um método para chegar a ela. Partindo do princípio de que “o bom cronista não isola, lado a lado, o fato e sua interpretação pessoal”, mas “mescla-os, solda-os numa tessitura tensa, que poderá

²⁰Na produção dos principais cronistas, como Rubem Braga, Paulo Mendes Campos e Fernando Sabino, há muitos textos em que predomina o registro humorístico, para não falar de Sérgio Porto (Stanislaw Ponte Preta), que se notabilizou por crônicas desse tipo.

atingir a categoria de ficção pura (Rubem Braga, por exemplo), na qual o fato deflagrador da criação foi engolido na voragem verbal”, sugere que a tipologia da crônica pode partir “de seu nível de referencialidade/poeticidade” (DIMAS, 1974, p. 50-51).

Como exemplos, compara uma crônica de João do Rio, em que este fala a respeito de um cassino, e outra de Olavo Bilac, cujo tema é o perigo da varíola. Dimas analisa:

[...] o cassino – estímulo factual – dilui-se inteiramente numa linguagem remodeladora que frisa sobretudo o movimento excitado de seus frequentadores e a sensualidade reinante. Neste caso, o pretexto básico “derrete-se” para dar origem a um objeto novo. O cronista *seleciona* os dados mais importantes do fato, que haverão de auxiliá-lo na construção do ambiente visitado. Descarta-se ele da acidentalidade para ferir a essencialidade. E nesse processo de *fusão* dos elementos estimulantes, abeirou-se da ficção (ou entrou nela). Soltando as amarras presas à circunstancialidade, o texto adquire autonomia e prescinde de informações colaterais para sua elucidação. Faz-se literatura.

O mesmo já não se pode dizer das crônicas de Olavo Bilac, publicadas por *Kosmos* (Rio de Janeiro, 1904-1909).

Em maio de 1908, sua crônica alerta o público leitor sobre o perigo da varíola iminente.

Nesse texto é claro um processo de *justaposição* do fato externo à atitude admoestadora do cronista, que se vale de dois registros estilísticos. (DIMAS, 1974, p. 51, grifos do autor).

Sua conclusão, na perspectiva de classificar os dois tipos, é a seguinte:

Através desse exame preliminar, somos levados, então, a crer que o processo de *fusão* dos elementos estimulantes liberta a crônica do contingente estreitamente histórico para empurrá-la em direção a um nível menos ou mais intenso de literariedade; enquanto que seu apego a tais contingências, deixando facilmente exposto o estímulo inicial, favorece o emparelhamento ou a *justaposição* do fato desencadeador à opinião do cronista. E, neste caso, compromete-se a literariedade em benefício da referencialidade. (DIMAS, 1974, p. 51, grifos do autor).

2.3 Conclusões

Como forma de fixar as questões abordadas no capítulo 2, segue uma sistematização dos principais elementos de informação, conceitos e definições aqui adotados, com base nos estudos e textos avaliados:

1) Entende-se a crônica brasileira contemporânea como produção textual, vinculada à atividade jornalística, que apresenta não apenas dimensão referencial (ancorada no noticiário ou em fatos comentados pelo cronista), mas também poética, configurando-se como um híbrido de jornalismo e literatura.

2) A origem mais imediata da crônica é o folhetim, seção publicada nos jornais brasileiros no século XIX, contendo vários tipos de textos, ficcionais ou jornalísticos. A transformação operada na crônica fez dela um gênero com relativa autonomia, diferenciado em relação aos romances seriados e às notas informativas, poemas ou notícias publicados nos folhetins.

3) A crônica brasileira contemporânea é um produto da evolução da imprensa, num contexto de formação da leitura no Brasil, que obteve significativa acolhida do público leitor. Em sua acepção original, crônica refere-se a um relato histórico que apresenta os fatos segundo uma ordem cronológica. Esse sentido está presente na crônica atual, mas apenas como uma de suas componentes. Não se pode estabelecer uma continuidade direta entre a crônica histórica e as crônicas brasileiras contemporâneas, publicadas em jornais e revistas (e frequentemente reunidas em antologias em livros).

4) Alguns autores deram contribuição particularmente importante para o desenvolvimento e a fixação da crônica com as características que apresenta hoje. Um marco nesse processo é a produção de Machado de Assis, cronista que estabeleceu um padrão no qual a análise de fatos da atualidade e a discussão de temas variados são realizadas por intermédio de um trabalho formal apurado. Na década de 1930, após a eclosão do modernismo, e numa situação em que a imprensa brasileira passava por grande desenvolvimento, começa o trabalho de Rubem Braga, que estabelece um novo padrão para a crônica, no qual o tratamento leve do texto muitas vezes prescinde até mesmo de um tema específico. Nos anos 1950 e 1960, jornais e revistas brasileiros mantinham vários cronistas em suas páginas, o que faz dessas décadas um período de grande expressão do gênero. Paulo Mendes Campos, cujas crônicas são analisadas neste trabalho, tem a sua produção principal realizada nesses anos.

5) A crônica registra uma singularidade no Brasil, configurando-se como híbrido de jornalismo e literatura, com ampla repercussão entre os leitores. Isso não significa, porém, que se trate de um “gênero brasileiro”. Outras manifestações jornalístico-literárias correlatas ou aproximadas são registradas em Portugal (com o nome de crônica), na Espanha (*croniquilla*), na Inglaterra (ensaio familiar ou pessoal), na Alemanha (glosa) e nos Estados Unidos (alguns tipos de *feature stories*). Há elementos de tipologia comum, embora cada uma dessas produções guarde características particulares.

6) As tentativas de definição precisa da crônica brasileira esbarram em suas próprias características, que dificultam esse trabalho. O gênero apresenta, nas palavras de Davi Arrigucci Jr. (2001, p. 53), “dimensão estética” e “relativa autonomia”. Carrega em si, nesse

sentido, possibilidades de leituras simultâneas no âmbito referencial (jornalístico) e poético (literário). Para Afrânio Coutinho (1971, p. 123), a crônica é “a arte da palavra, a que se liga forte dose de lirismo”. A oralidade e o coloquialismo são dois de seus principais elementos constitutivos. Sua feitura insere-se numa cadeia de produção do jornalismo, em que a pressa na escrita, decorrente dos prazos de fechamento das edições, tem implicações estilísticas e semânticas no resultado final da crônica. Por essa via, ela fixa acontecimentos, registra modos de fala, produz memória, num tom subjetivo e elaborado em forma literária.

7) A crônica é um fato da modernidade, vinculada à imprensa, que incorpora num texto artístico aquilo que é volátil e cotidiano. Lida com o efêmero e o transitório. É uma espécie de gênero de fronteira, que ora incorpora o poema, ora se apresenta como texto ensaístico ou autobiográfico. Abriga em sua composição diálogos, retratos, tipos, versos, uma variedade de gêneros literários e não-literários (cf. RONCARI, 1990, p. 46). “A estrutura da crônica é uma desestrutura; a ambiguidade é a sua lei.” (PORTELLA, 1971, p. 229).

8) Críticos de literatura e de jornalismo elaboraram, com base em critérios diferentes, propostas de caracterização dos tipos de crônicas existentes. Luiz Beltrão (1980, p. 68) sugere três tipos quanto à natureza do tema da crônica – geral, local e especializada – e outros três quanto ao tratamento dado ao tema – analítica, sentimental e satírico-humorística. Massaud Moisés identifica a crônica-poema e a crônica-conto. Antonio Candido indica a crônica-diálogo, a crônica narrativa, a crônica exposição poética e a crônica biografia lírica (apud MARQUES DE MELO, 2003, p. 158-159). Afrânio Coutinho (1971, p. 120) enumera a crônica narrativa, a crônica metafísica, a crônica poema-em-prosa, a crônica-comentário e a crônica-informação. Antonio Dimas (1974, p. 50-51) propõe um método para chegar à tipologia, com base nos níveis de referencialidade ou de poeticidade da crônica. Ao primeiro corresponde o processo de justaposição do fato externo à opinião do cronista; o segundo é identificado com a fusão dos elementos estimulantes, o que empurra a crônica para a literariedade.

3 Paulo Mendes Campos, cronista completo

Uma característica que marca a obra de Paulo Mendes Campos como cronista é a extensa variedade de formas e de estilos que experimentou. O repertório do autor abrange textos ensaísticos, satíricos, poemas em verso, poemas em prosa, aforismos, notas humorísticas e escritos que se aproximam de reportagens. Há “crônicas fragmentadas em tópicos, breviário de sensações dispersas” (PINHEIRO, 2002, p. 10) e “o fragmento, a paródia e discretas anotações culturais, sem ameaçar o leitor com erudição” (SANT’ANNA, 2002, p. 8). Durante décadas ele praticou o texto curto, em jornais e revistas, exercitando de maneiras diferentes o manejo da língua.

A sua qualificação como “cronista completo”¹ busca expressar essa diversidade, que para Paulo Mendes Campos era como uma posição de princípio em relação ao seu fazer literário. Numa entrevista, o autor declarou:

[...] a crônica não é crônica. Um dia ela é conto. Outro dia ela é um poema. Outro dia é uma piada, etc. De maneira que através do Rubem Braga se criou no Brasil um gênero que se passou a chamar de crônica porque o diretor do jornal achou que aquilo era crônica. Crônica é uma página livre, onde o sujeito escreve o que quiser. (apud AUGUSTO; JAGUAR, 2006, p. 83).

Sua produção de crônicas, que é particularmente intensa nas décadas de 1950 e 1960, faz parte de um período fértil do gênero no Brasil. Período cujo início pode ser localizado nos anos 1930, em meio às mudanças provocadas pelo modernismo na literatura e à crescente industrialização do país, com o consequente crescimento das cidades e o desenvolvimento da imprensa.

O *Diário Carioca*, no qual Paulo Mendes Campos trabalhou, foi o primeiro jornal do Rio de Janeiro a adotar, em 1950, novas técnicas jornalísticas, inspiradas no jornalismo norte-americano². Entre as inovações incorporadas estavam a adoção, no texto, do *lead* – o primeiro parágrafo da notícia, que sintetiza as principais informações – e o estabelecimento da figura do copidesque, redator encarregado de reescrever os textos dos repórteres, padronizando-os

¹Humberto Werneck, no curso “A crônica é coisa nossa”, ministrado em outubro de 2010 no Centro Universitário Maria Antonia, da Universidade de São Paulo, afirmou que Paulo Mendes Campos foi “um caso talvez único, o mais completo dos cronistas brasileiros – fez crônica, conto, poesia em prosa, poesia, humor” (cf. anotação do autor desta pesquisa).

²As mudanças ocorridas no *Diário Carioca* não foram as únicas no período. Houve ainda a reforma do *Jornal do Brasil*, em 1956, e o surgimento de jornais inovadores, como a *Tribuna da Imprensa*, em 1949, e a *Última Hora*, em 1951 (cf. RIBEIRO, A., 2007, p. 13).

segundo normas estabelecidas pelo jornal. O diário é considerado também o primeiro do país a ter adotado um manual de redação e estilo, escrito em 1950 por Pompeu de Souza.

O *DC* sempre foi um jornal pequeno, mas bastante influente. As suas tiragens eram reduzidas, mas o seu peso político era grande. Compensava com criatividade e irreverência problemas e falhas do esquema de apuração. O humor era uma de suas características mais marcantes. Sempre receptivo a novas ideias, viria a ser o pioneiro na modernização do jornalismo carioca e um dos grandes renovadores da linguagem da imprensa brasileira. (RIBEIRO, A., 2007, p. 108-109).

Pela redação do jornal passaram muitos profissionais iniciantes que viriam a ser grandes jornalistas ou escritores. Em 1952, Paulo Mendes Campos passou a escrever crônicas na publicação, numa coluna chamada “Primeiro Plano”, em substituição a Fernando Sabino (cf. RIBEIRO, A., 2007, p. 236). As características do *Diário Carioca*, que favoreciam certa experimentação de texto, enquanto a maioria da imprensa ainda estava marcada por uma linguagem e uma estrutura de notícias tradicional, contribuíram para o aprimoramento do cronista Paulo Mendes Campos.

No mesmo ano de 1952, quando surge a revista *Manchete*, Paulo Mendes Campos faz parte de sua equipe de repórteres e colaboradores (cf. GONÇALVES; BARROS, 2008, p. 24). Durante anos, essa revista manteve quatro cronistas fixos: Campos, Rubem Braga, Fernando Sabino e Henrique Pongetti. A obra *O cego de Ipanema*, de Campos, da qual foram extraídas as dez crônicas que constituem o *corpus* principal desta pesquisa (“Palavras pessoais”, “De repente”, “Ser brotinho”, “Receita de domingo”, “O cego de Ipanema”, “O carioca e a roupa”, “Recife”, “Salvo pelo Flamengo”, “Carta a um amigo” e “Sobrevoando Ipanema”), reúne textos publicados originalmente no jornal *Diário Carioca* e em *Manchete*.

3.1 Traços líricos nas crônicas de Paulo Mendes Campos

Na grande diversidade de modos e de formas encontradas nas crônicas de Paulo Mendes Campos, o lírico tem presença. Em sua acepção mais geral, o lírico refere-se a um tipo de poema ou texto que, segundo Vítor Manuel de Aguiar e Silva, “não representa predominantemente o mundo exterior e objetivo, nem a interação do homem e deste mesmo mundo, assim se distinguindo fundamentalmente do texto narrativo e do texto dramático”. Para esse autor, a poesia lírica não busca “descrever o real empírico, físico e social, circunstante ao *eu lírico*” nem “contar uma ação em se oponham o mundo e o homem ou os

homens entre si”. Seu enraizamento está “na revelação e no aprofundamento do eu lírico [...], tendendo sempre esta revelação a identificar-se com a revelação do homem e do ser” (AGUIAR E SILVA, 2009, p. 583, grifo do autor).

Situando as relações entre o eu lírico e a realidade objetiva, Aguiar e Silva esclarece que essa última se expressa no texto, mas de forma projetada na interioridade do poeta. Não se trata de isolar o eu lírico da realidade, mas de vê-la sob uma ótica subjetiva:

O mundo exterior, as coisas, os seres, a sociedade e os eventos históricos não constituem um domínio alheio ao poeta lírico, nem este pode ser figurado como um introvertido total, miticamente insulado numa integral pureza subjetiva (que seria uma patologia autista). O mundo exterior, todavia, não representa para o eu lírico uma objetividade válida enquanto tal, pois constitui um elemento semântico-pragmático do texto lírico somente enquanto se projeta na interioridade do poeta [...]. O acontecimento exterior, quando está presente num texto lírico, permanece sempre literalmente como um *pretexto* em relação à estrutura e ao significado desse texto: o episódio e a circunstância exteriores podem funcionar como elementos impulsionadores e catalíticos da produção textual, mas a essencialidade do poema consistirá, graças à fulguração da palavra, na emoção, nas vozes íntimas, na meditação, na ressonância mítica e simbólica, enfim, que tal episódio ou tal circunstância suscitem na subjetividade do poeta. (AGUIAR E SILVA, 2009, p. 583-584, grifo do autor).

Para Aguiar e Silva, além das marcas distintivas do texto lírico nos “planos semântico e pragmático”, há também os traços que o caracterizam no “plano da forma da expressão”. Quanto a este último, o autor afirma que o texto lírico expressa-se predominantemente na poesia, entendida em seu sentido *stricto sensu*, ou seja, o texto versificado. Apesar disso, afirma que o lírico pode também “se [...] manifestar em *textos em prosa* – como acontece com textos integráveis em subgêneros híbridos como o *poema em prosa*, o *romance lírico*, a chamada *narrativa poética* e o *drama lírico*” (AGUIAR E SILVA, 2009, p. 590, grifos do autor). Desse ponto de vista, pode-se estender as possibilidades de expressão também à crônica, restando por demonstrar se os elementos com que se caracteriza a lírica são aplicáveis às crônicas de Paulo Mendes Campos.

Anatol Rosenfeld chama a atenção para o fato de que os termos “lírico”, “épico” e “dramático” podem ser empregados em duas acepções diversas: primeiramente, com um significado que o autor chama de substantivo, associado mais de perto à estrutura dos gêneros, entendidos em sua formulação clássica na tradição da literatura ocidental; em segundo lugar, com um significado adjetivo, que identifica com os *traços estilísticos* de uma obra, qualquer que seja o seu gênero (no sentido substantivo) (ROSENFELD, 2004, p. 17-18).

Ao tratar do primeiro caso, Rosenfeld escreve: “Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre um “Eu” – nele exprimir seu próprio estado de alma”. Complementando a definição, o autor afirma: “Notamos que se trata de um poema lírico (Lírica) quando uma voz central sente um estado de alma e o traduz por meio de um discurso mais ou menos rítmico. Espécies deste gênero seriam, por exemplo, o canto, a ode, o hino, a elegia”. (ROSENFELD, 2004, p. 17).

Rejeitando, a não ser em termos teóricos, as classificações puras dos gêneros, Rosenfeld explica por que se pode atribuir um significado adjetivo ao termo *lírico*: “certas peças Garcia Lorca, pertencentes, como peças, à Dramática, têm cunho acentuadamente lírico (traço estilístico). Poderíamos falar, no caso, de um drama (substantivo) lírico (adjetivo)”. Do mesmo modo, “um epigrama, embora pertença à Lírica, raramente é ‘lírico’ (traço estilístico), tendo geralmente certo cunho ‘dramático’ ou ‘épico’ (traço estilístico)” (ROSENFELD, 2004, p. 18). Sintetizando essa apreciação, o autor conclui: “Não há poema lírico que não apresente ao menos traços narrativos ligeiros e dificilmente se encontrará uma peça em que não haja alguns momentos épicos e líricos”. (ROSENFELD, 2004, p. 18-19).

É necessário considerar, na discussão sobre esse tema, o que foi abordado no capítulo 1 (item 1.2), quanto à relativização do conceito de gênero nos estudos literários contemporâneos. Aguiar e Silva, ao referir-se ao termo “gênero”, adverte que se pode utilizá-lo para tratar de “categorias acrônicas e universais – a lírica, a narrativa, etc.” e também de “categorias históricas e socioculturais – o romance, o romance histórico, a ode, a ode pindárica, o soneto, etc.”. Por isso, afirma, alguns teóricos têm utilizado termos diferentes para designar as categorias meta-históricas e as históricas. A esse respeito, há diversas classificações, com terminologias que variam de autor para autor (cf. AGUIAR E SILVA, 2009, p. 385 e 387-388).

A conclusão de Aguiar e Silva sintetiza elementos que constituem uma base teórica sobre a qual a análise de produções como a crônica pode ser realizada:

A distinção entre *modos literários*, entendidos como categorias meta-históricas, e os *gêneros literários*, concebidos como categorias históricas, parece-nos lógica e semioticamente fundamentada e necessária. [...] Os modos literários representam, por um lado, a nível da forma da expressão, possibilidades ou virtualidades transtemporais da enunciação e do discurso – uma longa tradição teórica, de Platão aos nossos dias, tem caracterizado assim, embora com variações conceptuais e terminológicas, o modo *narrativo*, o modo *lírico* e o modo *dramático* – e, por outra parte, a nível da forma do conteúdo, representam configurações semântico-

pragmáticas constantes que promanam de atitudes substancialmente invariáveis do homem perante o universo, perante a vida e perante si próprio. Sob esta última perspectiva, é fundamentado falar-se, por exemplo, da existência de um modo *trágico*, de um modo *cômico*, de um modo *satírico*, de um modo *elegíaco*, etc. [...].

Como qualquer outra construção teórica, o modo literário representa uma entidade elaborada por via hipotético-dedutiva a partir de um conjunto de dados observacionais e com o objetivo de descrever e explicar, com coerência global e rigor lógico, uma multiplicidade de fenômenos com existência empírica, ou seja, a multiplicidade das obras literárias faticamente existentes. (AGUIAR E SILVA, 2009, p. 389-390, grifos do autor).

Assim, quando se chama a atenção para o caráter lírico de várias crônicas brasileiras, isso representa o reconhecimento de que esse tipo de texto apresenta traços vinculados a essa tradição que se pode chamar de modo lírico.

Para completar esta breve exposição dos traços principais do texto lírico, é necessário agregar pelo menos dois elementos: seu caráter *estático* (em oposição ao caráter dinâmico dos modos narrativo e dramático) e *imediato* (contraposto à apresentação de eventos distendidos no tempo, comum à Épica e à Dramática).

Ao tratar do primeiro caso, Aguiar e Silva escreve que “[...] o fluir da temporalidade, em que se inserem as personagens e os acontecimentos dos textos narrativos e dramáticos, é alheio ao universo lírico: o poeta como que se imobiliza, enquanto instância do discurso, sobre uma ideia, uma emoção, uma sensação, etc.”. Isso não significa, deixa claro o autor, que o tempo, entendido como problema do homem, esteja ausente do modo lírico. Ao contrário: “desde Mimnermo até à poesia contemporânea, o sentimento e a angústia da efemeridade da vida e do homem constituem tema obsidiante de toda a lírica ocidental” (AGUIAR E SILVA, 2009, p. 586).

Rosenfeld, de outro lado, em sua análise sobre o que caracteriza o lírico, assinala:

Trata-se essencialmente da expressão de emoções e disposições psíquicas, muitas vezes também de concepções, reflexões e visões enquanto intensamente vividas e experimentadas. A Lírica tende a ser a plasmação imediata das vivências intensas de um Eu no encontro com o mundo, sem que se interponham eventos distendidos no tempo (como na Épica e na Dramática). A manifestação verbal “imediata” de uma emoção ou de um sentimento é o ponto de partida da Lírica. Daí segue, quase necessariamente, a relativa brevidade do poema lírico. A isso se liga, como traço estilístico importante, a extrema intensidade expressiva que não poderia ser mantida através de uma organização literária muito ampla. (ROSENFELD, 2004, p. 22).

No caso da crônica, a brevidade intrínseca do texto, que está relacionada antes de tudo às condições concretas de sua produção e difusão (no jornal ou na revista), é um elemento que pode favorecer a expressão do modo lírico. O cronista dispõe de espaço limitado e isso lhe possibilita alcançar a “extrema intensidade expressiva” citada, algo que não ocorreria da mesma forma num texto mais extenso. A forma que terá essa expressão, assim como o resultado literário atingido, evidentemente, irão variar de autor para autor. Mas, independentemente disso, cabe assinalar a particular situação em que as condições materiais de produção favorecem a ocorrência de determinado tipo de texto.

“Palavras pessoais” (CAMPOS, P. M., 1961, p. 207-213)³ é uma das crônicas de Paulo Mendes Campos que pode ser associada ao modo lírico. Do ponto de vista formal, essa crônica se estrutura em seis blocos de texto, separados por um sinal gráfico (três asteriscos centralizados). Os blocos estão redigidos de diferentes maneiras, expressando ora reflexões do narrador, ora fatos que ele descreve e dos quais tira breves conclusões. Todos os relatos, além disso, estão estruturados em torno do sentido da *visão*. É por meio do que vê – ou do comentário sobre uma frase de um cego – que o narrador mostra seu desconforto com o mundo.

O narrador é um sujeito que observa o mundo e traça comentários a partir do que vê. A analogia direta com a figura do jornalista – especificamente do repórter – é possível. Porém, entre os atributos desejáveis do repórter, no padrão vigente no jornalismo contemporâneo brasileiro, estão a objetividade e a ausência de comentários pessoais, o que não é o caso desse narrador. Ele tem um olhar particular, pessoal, que compartilha com o leitor. Embora haja determinados relatos de episódios que poderiam figurar em reportagens, todos estão escritos a partir de uma perspectiva subjetiva.

O conjunto pode ser lido como a reunião pequenos momentos da vida contemporânea de um sujeito que busca uma unidade e uma coerência, num mundo que não oferece possibilidades para que essas se realizem.

O primeiro bloco relata o encontro, por parte do narrador, do corpo de um homem estirado na rua. O narrador carregava dois embrulhos – um pacote de frutas e um ramo de rosas –, que levaria para uma mulher que acabara de dar à luz, numa casa de saúde. Essas são informações que se podem extrair do início da narrativa. Em seguida, há um trecho em que o

³Adotou-se neste trabalho o seguinte critério: especificamente no caso de citações de crônicas de Paulo Mendes Campos, a primeira menção a cada uma delas será acompanhada da referência completa. Nas seguintes citações da mesma crônica, haverá indicação apenas do número de página correspondente.

subjetivismo se impõe, sem possibilidade de vinculação lógica ou racional entre o que está escrito e os atos que o narrador até então enumerara:

Vi em uma esquina que se armavam no ar os quatro pavimentos de um soneto: lua imersa em água azul, peixe redondo, os manequins boiando na piscina; na surpresa do primeiro terceto, um coração devassado; no último verso, o poeta diria que viver é tão inevitável quanto a morte. Continuei a caminhar; a poesia é desnecessária. (p. 207).

O rapaz e a velha que observam o cadáver parecem saborear da situação. Em seguida, o narrador coloca as flores que carregava sobre o peito do morto e conclui: “Olhei o grupo, olhei a velha, que me olhava sem entender aquele gesto fora do ritual urbano, fui-me embora. Os vivos não precisam de flores” (p. 208). No segundo bloco, um personagem cego é descrito. Nesse caso, as pessoas em torno do homem não riem quando ele diz que “gostaria de viver em um lugar cuja temperatura oscilasse entre quinze e vinte graus e onde o céu todos os dias fosse azul” (p. 208). A razão é explicada pelo narrador:

Nós todos entendemos, entendemos de repente um espaço emocional extraordinário, que desconhecíamos. Céu azul não conhece fronteira de sombra; o céu azul é indispensável antes de tudo aos cegos; o azul do céu não é uma cor, mas uma qualidade do mundo, uma luminosidade de todos os sentidos, uma fragrância, um ar mais delicado, um concerto de sons, uma transparência do universo. (p. 208-209).

É uma revelação: todos entendem de repente, e ao mesmo tempo, que o azul a que o cego se referia não dizia respeito simplesmente a uma cor, mas a um estado de espírito subjetivo, possibilitado pelos dias de sol e céu azul, em oposição aos dias cinzentos. E a necessidade desses dias azuis era mais forte para o cego do que para o narrador e os demais, “os distraídos na multiplicidade do mundo, dispersados em tantas sensações supérfluas” (p. 209).

No terceiro bloco, o eu lírico expressa revolta contra a sociedade e a existência que leva. “Observo penalizado a minha traição à minha vida, minhas concessões degradantes, minha subordinação à grande hierarquia da mentira”, afirma, e conclui que “toda criação verdadeiramente espiritual é de fato uma reivindicação, uma luta contra a nossa espessa sociedade, estruturada no preconceito e dinamizada pela má-fé” (p. 209). Aqui, o narrador afirma de modo categórico sua oposição a uma ordem social com a qual não concorda.

A oposição a esse mundo é representada por uma série de imagens, a começar pela do céu azul sobre o mar, que mostram, por contraste, “o colorido espetacular de uma vida que

podia ter sido”. A insistência sobre o dia de céu azul, que aparece na referência ao cego e aqui, é algo que se repete, na verdade, em outras crônicas e poemas de Paulo Mendes Campos. O azul assume, na poética do autor, uma simbologia mais ampla, em que o dia claro, com sol a realçar a cor do céu, é equivalente a um estado de felicidade existencial.

Há algo de religioso nessa imagem. De acordo com o *Dictionnaire des symboles universales*, de Henry Normand, “o azul incita a inclinar-se para o ilimitado, o indefinido, o além, e, por consequência, o divino” (NORMAND, 2005, t. I, p. 232, tradução nossa). Para Hans Biedermann, “entre as cores [o azul] é a que é vista na maioria das vezes como símbolo para tudo o que é espiritual” (BIEDERMANN, 1993, p. 45, interpolação nossa). Jean Chevalier e Alain Gheerbrant afirmam: “Impávido, indiferente, não estando em nenhum outro lugar a não ser em si mesmo, o azul não é deste mundo; sugere uma ideia de eternidade tranquila e altaneira, que é sobre-humana – ou inumana”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 107).

A amplitude de significados que o narrador atribui ao azul na fala do cego e a menção explícita do eu lírico à “criação verdadeiramente espiritual” estão assim associadas a uma cor que funciona como símbolo de tudo o que está acima do mundo e do homem. E que, no caso de Paulo Mendes Campos, também se opõe aos conceitos negativos de mentira, preconceito, má-fé.

O eu lírico encontra na poesia de Rimbaud o mesmo sentimento, “uma revolta infinita contra a mentira e contra os homens que nos fazem mentir” (p. 210). Ressalta, no entanto, a impotência prática. O único refúgio para aplacar a revolta sentida parece ser a literatura, os versos de Rimbaud.

O quarto bloco descreve a visão, durante a madrugada, “no anfiteatro marinho”, de “um raio digno dos dias mitológicos” (p. 210). As imagens associadas ao que o narrador vê buscam compor a grandiosidade e imponência da descarga elétrica: “um germe do abismo, uma catarata de luz caótica, um imenso véu de noiva pegando fogo, um tigre fosforescente precipitando-se do alto até as ondas, um polvo inimaginável arrebatando-se com estrépito”. O narrador conclui: “Foi o raio mais belo e mais aterrorizador de minha vida” (p. 210).

No quinto bloco, o elemento detonador da reflexão é a visão da cena em que um menino de rua alimenta-se de restos de macarrão jogados por um homem na calçada. O eu lírico não participa diretamente da ação, apenas a observa. As reações das duas outras testemunhas descritas são diferenciadas: enquanto um rapaz parece chocado, uma mulher afirma que o menino não tem fome, e que aquilo não deve ter passado de encenação. Para o narrador, são dignos de pena tanto o “menino comido pela fome” quanto a “senhora comida

pelo remorso, pela má consciência, mas fazendo força para engolir a piedade que lhe subia das entranhas de mulher como um acesso de vômito” (p. 211-212).

De todas as partes da crônica, essa é a sequência em que a descrição apresenta-se de forma mais estereotipada. O narrador parece ter consciência disso. Ao relatar que, em meio à cena do garoto comendo os restos de comida, aparece “um cachorro vira-lata, igualmente magro”, escreve: “Pode parecer exagero sentimental dizer que apareceu um cachorro. Mas estou apenas testemunhando este episódio [...]” (p. 211). A cena é de tal modo chocante que os dados da realidade ultrapassam a possibilidade de sua expressão literária. Só resta descrevê-la de forma banal e afirmar, em relação às demais testemunhas: “*Vulgarmente*, digo apenas que tenho pena” (p. 211, grifo nosso).

É na última sequência, então, que o eu lírico – inadaptado ao ritual urbano; que crê no azul como expressão de felicidade; revoltado contra a sociedade fundada em mentiras; impactado pela força da natureza; penalizado com a miséria humana – concentra as reflexões e os sentimentos suscitados pelas visões anteriores.

A cena descrita é também corriqueira: tendo apagado as lâmpadas de casa, observa o jorro de luz que, vindo do farol localizado na ilha próxima, ilumina um quadro (Cristo de Chagall) na parede de sua sala. À sensação visual, junta-se a auditiva, porque ao mesmo tempo ele ouve um disco de jazz (“Clamava na vitrola a clarineta negra de Bechet”). A ilha e sua luz passam a ter um significado mais amplo, para esse sujeito partido, perdido no mundo contemporâneo. O trecho em que esses vários elementos se fundem é o seguinte:

Era a ilha distante que transmitia o seu recado, era um mundo a sofrer em busca de unidade, a ilha, um farol, um faroleiro, os negros investigando uma linguagem musical para a desolação, era o Cristo de um judeu russo a sangrar sobre as isbas turvas de uma aldeia, era uma rosa plástica na treva, as estrelas rutilantes, o vento fluindo, a luz de intensidade enfraquecida vindo morrer onde moro e morro, as vagas rugindo na ressaca, as trineiras ofegantes percorrendo, era eu, encruzilhada de trocadilhos sentimentais, tímido depositário de tantos recados. *Pulvis et umbra sumus*. (p. 212).

A simultaneidade de sensações percebidas – a ilha que transmite a luz, os negros que investigam a linguagem musical, o Cristo do quadro que sangra sobre casas de camponeses – potencializa um estado de espírito no qual o narrador parece identificar-se com “um mundo a sofrer em busca da unidade” e declara-se “encruzilhada de trocadilhos sentimentais, tímido depositário de tantos recados”. Nota-se a presença dos elementos de ritmo e de musicalidade, característicos do poema, que aqui são expressos, por exemplo, na repetição do verbo “era”, a fixar expressivamente as sensações.

Afrânio Coutinho, ao tratar da crônica poema-em-prosa, descreve-a como “extravasamento da alma do artista ante o espetáculo da vida, das paisagens ou episódios para ele carregados de significado” (COUTINHO, 1971, p. 120). A definição não poderia ser mais apropriada para essa crônica de Paulo Mendes Campos. Outros recursos da poesia são empregados na sua feitura, como a frase “vindo morrer onde moro e morro”, em que ecoam aliterações, e na qual se nota ainda a ambiguidade do último termo, que tanto pode referir-se ao presente do indicativo do verbo “morrer” quanto ao substantivo “morro”.

O narrador passa então a olhar a ilha com intimidade. Toda uma cadeia de associações se faz por meio do que sentiu nessa noite, na qual compreendeu que assistia à expressão de “um mundo a sofrer em busca de unidade” (p. 212). Eis então que, no último parágrafo, um fato banal, o prédio que se ergue ao lado do edifício, anuncia o fim da possibilidade de fruir a mesma sensação. O eu lírico, sem a preocupação de explicar em detalhes os motivos, limita-se a dizer que essa perspectiva muda totalmente sua disposição para continuar a narrativa:

Pouco falta para que se construa no prédio à esquerda de minha janela a sétima laje. Feito isso, não verei mais a ilha: a sua palpitação de luz irá chocar-se de encontro à parede. Nunca mais. E é por esse motivo que um pressentimento de morte me torna impraticável hoje às ideias coletivas do jornalismo. Adeus. (p. 213).

Às “ideias coletivas do jornalismo” o narrador opõe suas “palavras pessoais”, título da crônica. A mudança de visão que ele prenuncia traz um pressentimento de morte e é suficiente para que deixe de lado a narrativa. A despedida é curta e seca, de modo a atingir o leitor antes que este perceba o que ocorre.

Esse desfecho exemplifica outra das características do texto lírico: a de ser refratário ao dialogismo presente em obras como, por exemplo, romances. Conforme escreve Aguiar e Silva:

Contrariamente ao que acontece com o romancista, o discurso dos “outros”, o discurso na diversidade das suas conexões com micromundos sociais, ideológicos, profissionais e etários e com comunidades regionais, é essencialmente estranho ao poeta lírico e por isso Bachtin [*Bakhtin*] caracteriza a linguagem do poema lírico como “um mundo ptolomaico”, um mundo que pode ser dilacerado por contradições e conflitos, mas que é sempre construído por um discurso intensamente único e depurado do plurilinguismo e da plurivocalidade que desempenham função importante noutros textos literários. (AGUIAR E SILVA, 2009, p. 595-596).

Citando ainda uma vez as palavras de Bakhtin, Aguiar e Silva (2009, p. 596) afirma que no texto lírico existe apenas uma figura: “a figura linguística do autor responsável por cada palavra como sendo sua”.

Os elementos enumerados indicam que essa crônica de Paulo Mendes Campos contém elementos que a filiam à tradição dos textos líricos. Evidentemente, trata-se de um lírico indissociavelmente ligado à sociedade, à literatura e à arte do século XX. Incorpora questões existenciais do homem contemporâneo e as tematiza, ainda que num texto curto destinado inicialmente ao consumo dos leitores de jornais e de revistas.

Jorge de Sá (2002, p. 48) escreve que, “para ver além da banalidade”, Paulo Mendes Campos “vê a cidade com os olhos de um bêbado ou de um poeta: vê mais do que a aparência, e descobre, por isso mesmo, as forças secretas da vida. Não se limita a descrever o objeto que tem diante de si, mas o examina, penetra-o e o recria”. É o caso dessa crônica, em que o narrador parte do banal para chegar ao transcendente.

Sá descreve o cronista Paulo Mendes Campos como um “caçador de imagens esmagado pelo tédio do asfalto e sempre reanimado pelas lembranças de um paraíso perdido (mas não irrecuperável) situado nos campos da infância”. Ao mesmo tempo, o crítico avalia: “Esse universo imaginário não se afasta do real. Ao contrário: é justamente ele que nos permite suportar as pressões de um mundo convencional e partir para a descoberta de horizontes novos, que são a realidade e suas muitas faces” (SÁ, 2002, p. 48-49).

Em outra crônica, “De repente” (CAMPOS, P. M., 1961, p. 35-36), algumas das características do modo lírico estão ainda mais concentradas. Trata-se de um texto bem menor, em extensão, do que “Palavras pessoais”, e está construído num único período, sem pontos entre as frases.

Há uma sucessão de imagens e de reflexões do narrador, muitas delas vinculadas a reminiscências, num tom melancólico e ao mesmo tempo sereno. O texto flui como se o narrador comentasse com o leitor, em voz baixa, impressões que se vinculam a várias instâncias ou situações de sua vida: a profissão (“atribulado de deveres”, “a gente desperdiça tempo demais a trabalhar sem amor”, “sem qualquer disposição para o jornalismo”); a marcação do tempo (“no ano trigésimo quinto de minha história confusa e malbaratada”, “grave e sereno às quatro horas da tarde”); uma autoavaliação (“nem de todo sábio, nem de todo bobo”, “dedicando-me com toda a honestidade a enamorar-me do mundo”).

Por entre as reflexões, o narrador marca o momento preciso da enunciação. Tudo vem à tona enquanto ele vai “caminhando nesse dia de novembro”, depois depara com “um cego embriagado e crianças de uniforme”, ou se sente “grave e sereno às quatro horas da tarde”. A

elaboração da crônica procura passar a impressão de que os pensamentos surgem no próprio momento da leitura, criando uma espécie de “tempo presente” permanente.

As imagens são límpidas, já que o texto é, do ponto de vista denotativo, bem claro. Entretanto, colocadas em sucessão, separadas por vírgulas, que nunca concluem a ideia antes de se passar à seguinte, convidam o leitor a relacioná-las e dar-lhes um sentido de conjunto. Sua interpretação está em aberto: caberá ao leitor realizar o trabalho de montagem, por meio do qual cada célula, ou seja, cada frase, ocupará um lugar, e a imagem de conjunto que surge como produto dará nova dimensão a todas as células.

Outra característica do texto lírico, lembra Rosenfeld (2004, p. 23), é “o uso do ritmo e da musicalidade das palavras e dos versos”. Nesse caso, as frases podem ser associadas a versos, e o ritmo é essencial para que se alcance a expressividade. A crônica é um objeto coeso, único, em que forma e fundo são indissociáveis, compõem um todo da maneira mais eficiente, no sentido dado por Ezra Pound (1986, p. 36): “Os bons escritores são aqueles que mantêm a linguagem eficiente. Quer dizer, que mantêm a sua precisão, a sua clareza”.

Do ponto de vista temático, o narrador trata de saudades. O suceder de imagens e de sensações termina por evocar lembranças de “Paris na primavera”. A partir desse ponto do texto, que se pode caracterizar como um momento de inflexão, não mais aparece a expressão “de repente”, que dá nome à crônica. O que veio antes, pontuado por essa expressão, tinha o objetivo de criar uma expectativa, que se desdobra nessa parte em uma sucessão de imagens da cidade de Paris, da qual até mesmo vários locais são nomeados (ponte Mirabeau, ilha de São Luís, Rue Gît-Le-Couer, Rue de Hautefeuille, Rue de la Harpe).

O encadeamento de imagens, na parte inicial, e de lembranças, na segunda parte, leva a uma conclusão, no qual o eu lírico se afasta por completo de suas impressões pessoais e de recordações. O narrador afirma que a saudade o dispersa, fatalizando-o suavemente. Tudo o que foi dito encontra equivalência em uma expressão mais simples e ao mesmo tempo mais profunda: “como me perco no olhar de quem amo” (p. 36). É um exemplo de como a “brevidade” e a “extrema intensidade expressiva”, características do modo lírico (cf. ROSENFELD, 2004, p. 22), encontram na crônica uma possibilidade de atualização.

A vinculação de Paulo Mendes Campos com o lírico é ressaltada por Jorge de Sá, ao comentar uma crônica que, formalmente, está mais associada a um texto ensaístico: “Poesia indígena”, do livro *Os bares morrem numa quarta-feira* (CAMPOS, P. M., 1980, p. 99-101). O texto discorre sobre lendas indígenas, tomando como base o livro *Putirum*, de Raul Bopp, e um número de 1926 da revista do Instituto Histórico e Geográfico.

O narrador comenta da seguinte maneira os textos retirados do universo indígena: “A economia realista das expressões alterna-se com a magia lírica” (p. 100). Sá avalia: “Ora, economia realista e magia lírica são os elementos básicos da construção poética, razão mesma do nascimento das imagens. Portanto mais uma vez o imaginário do cronista-poeta reafirma a nostalgia dos tempos arcaicos como fonte de rejuvenescimento da nossa sensibilidade [...]” (SÁ, 2002, p. 54). Citando expressões traduzidas das histórias indígenas, que Campos transcreve, Sá afirma que “a linguagem reflete um estado de espírito: sua doçura corresponde a um espaço magicamente lírico”. Em conclusão, avalia que “a nostalgia não é uma forma de alienação, mas sim uma preservação daquilo que justifica a poesia” (SÁ, 2002, p. 55).

As três crônicas citadas não são textos de “tendência”, no sentido que Walter Benjamin (1986a, p. 120) confere ao termo, referindo-se a escritos literários de teor político ou social. Mas incorporam, por intermédio da linguagem, uma oposição a determinada realidade social, vista como antagônica aos sentimentos do eu lírico.

Para Theodor Adorno, há uma exigência “da palavra virginal”, feita à expressão lírica, que tem um caráter social:

Implica o protesto contra um estado social que todo indivíduo experimenta como hostil, alheio, frio, opressivo, e imprime negativamente esse estado na formação lírica [...]. Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de errado e de ruim. Em protesto contra ela o poema enuncia o sonho de um mundo em que seria diferente. A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação de mercadorias sobre homens que se difundiu desde o começo da idade moderna e que desde a revolução industrial se desdobrou em poder dominante da vida (ADORNO, 1980, p. 195).

Dessa forma, a lírica tem sua função social, e as crônicas de Paulo Mendes Campos, em que a elaboração da linguagem está a serviço de se atingir extrema expressividade, como nos exemplos aqui estudados, ocupam seu lugar nesse modo literário⁴.

⁴Dentre outras crônicas poema-em-prosa de Paulo Mendes Campos, em que o acento lírico se manifesta como traço preponderante, podem ser citadas: “O gordo sem o magro” (CAMPOS, P. M., 1961, p. 23-25), “Sombra” (1961, p. 87-89), “Segredo” (1961, p. 175-177), “Eco de ouro e eco de chumbo” (1962, p. 48-50), “Minhas janelas” (1962, p. 64-67), “Primeiro exercício para a morte” (1962, p. 108-111), “Jim e os cavalos noturnos do Leblon” (1962, p. 131-134), “De Gonzaga para Marília” (1962, p. 143-146), “Lua de mel” (1962, p. 187-190), “Para Maria da Graça” (1965, p. 23-25), “O amor acaba” (1965, p. 114-115), “Le monocle de mon oncle” (1965, p. 120-121), “Insônia” (1969, p. 71-73), “Réquiem para os bares mortos” (1969, p. 93-95), “Meu Brasil brasileiro” (1969, p. 96-98), “Acorrentados” (1969, p. 105-106), “Teu coração” (1969, p. 229-231), “Carnaval” (1980, p. 70-71), “Rondó de mulher só” (1980, p. 152-154).

3.2 Traços estilísticos nas crônicas de Paulo Mendes Campos

Neste ponto, o objetivo é discutir o estilo de Paulo Mendes Campos. Num sentido geral, o estilo é definido por Pierre Guiraud como “a maneira de escrever, a utilização pelo escritor dos meios de expressão para fins literários, distinguindo-se, portanto, da gramática, que define o sentido e a correção das formas”, ou ainda como “o aspecto do enunciado que resulta da escolha dos meios de expressão determinada pela natureza e intenções do indivíduo que fala ou escreve” (GUIRAUD, 1978, p. 13 e 149)⁵. Guiraud distingue dois tipos de estilística:

[...] de um lado, uma *estilística da expressão*, estudo das relações da forma com o pensamento (o pensamento em geral) e que corresponde à elocução dos Antigos. Por outro lado, uma *estilística do indivíduo*, na realidade uma crítica do estilo, estudo das relações da expressão com o indivíduo, ou da coletividade que a cria e a emprega; estudo genético, portanto, e não mais simplesmente normativo e apreciativo. Ambas se colocam, pois, sobre dois eixos distintos. [...]

Assim verificamos que [...] a primeira constitui uma estilística dos efeitos e depende da semântica ou estudo das significações, enquanto a segunda é uma estilística das causas e se aparenta com a crítica literária. (GUIRAUD, 1978, p. 54-55, grifos do autor).

A aproximação ao estilo do cronista Paulo Mendes Campos é feita aqui mantendo-se o critério já citado de se analisar exemplos de textos que remetam, também, à tipologia das crônicas. Há entre as suas produções, de fato, uma parte considerável que se pode classificar, nos termos colocados por Afrânio Coutinho, no tipo da crônica metafísica, ou seja, aquela “constituída de reflexões de cunho mais ou menos filosófico ou meditações sobre os acontecimentos ou sobre os homens” (COUTINHO, 1971, p. 120). Nesse tipo de texto, embora não esteja ausente o elemento lírico, que é característico do próprio gênero⁶, o predominante é o tom reflexivo, que não necessariamente se manifesta por intermédio da gravidade de tom. A leveza e o humor estão presentes, como é também comum à crônica de modo geral.

“Ser brotinho” (CAMPOS, P. M., 1961, p. 15-18) é um exemplo. O texto organiza-se pelo acúmulo de elementos que formam a imagem de uma jovem adolescente (ou “brotinho”,

⁵As citações utilizadas, neste trabalho, da obra *A estilística*, de Pierre Guiraud, são provenientes da segunda edição brasileira (1978) e da sétima edição francesa (1972). Isso porque a edição brasileira contém o texto original, que é de 1955, sem atualizações e modificações que o autor introduziu em 1970.

⁶O mesmo Afrânio Coutinho (1971, p. 111) sublinha: “O jornal brotou e cresceu no Brasil sob a atmosfera do romantismo, o que contribuiu para que o acento lírico tivesse predominado sobre a crônica desde as suas primeiras manifestações”.

conforme a gíria da época). As frases são articuladas em torno de verbos no infinitivo, que, a partir do título, fornecem, por vários ângulos, a personalidade de uma figura que parece encantar o narrador.

Há uma repetição do termo “ser brotinho”, que aparece como tal na abertura de seis dos nove parágrafos do texto, e de forma elíptica no início dos outros três. A primeira questão, do ponto de vista estilístico, que se pode colocar é: qual a finalidade dessa repetição? Que tipo de efeito o narrador provoca no leitor com a sua utilização?

A anáfora – “repetição da mesma palavra ou expressão no início de frases, períodos ou versos” (TAVARES, 1989, p. 330) – é uma das figuras da presença, aquelas que, de acordo com Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, “têm por efeito tornar presente na consciência o objeto do discurso”. A repetição, dizem os autores, “é importante em argumentação, ao passo que, numa demonstração e no raciocínio científico em geral, ela nada proporciona” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 1996, p. 197 e 198). No caso em questão, seu efeito é recolocar, ao longo de todo o texto, a figura que o narrador evoca e da qual apresenta as características marcantes⁷.

Há um objetivo descritivo, o de compor um quadro do que seja o “brotinho”. Essa adolescente de que se fala não é vista de forma a-histórica, como se fosse a representação das jovens de todos os tempos e em todas as situações. Há traços referenciais de tempo e espaço – vinculações que se podem associar ao lado jornalístico da crônica – que a situam em determinado momento histórico: Brasil, século XX, vida urbana. Exemplos desses índices inscritos no texto são, além das gírias brasileiras dos anos 1950, as seguintes frases e expressões: “no apartamento da amiga comendo comida de lata”, “possuir vitrola própria”, “elepês coloridos”, “uma cédula de dois cruzeiros” (p. 16), “de blusa grossa e *blue-jeans*” (p. 17).

A descrição constrói a imagem de uma personalidade contraditória e surpreendente. Em lugar de um tratado sério e circunspecto sobre a adolescente, o que o narrador apresenta são situações e atitudes da jovem, cuja expressividade decorre da simples apresentação. O narrador não tem a pretensão de explicar o comportamento daquela que é o objeto de sua exposição – basta-lhe enumerar os feitos e o comportamento, como se dessa enumeração surgisse, naturalmente, a complexidade da figura apresentada. Trata-se de um narrador onisciente, com acesso às intenções e pensamentos da jovem.

⁷Outro exemplo notável do mesmo recurso ocorre em “Grande Sertão: Veredas” (CAMPOS, P. M., 1961, p. 31-33), crônica em que quase todos os parágrafos se iniciam pela palavra “porque”, enumerando argumentos para exaltar as qualidades do livro homônimo de Guimarães Rosa, e que conclui com a frase: “eu o louvo com modéstia e espanto”.

Assim, “ser brotinho” é “sorrir bastante dos homens e rir interminavelmente das mulheres”, “lançar fogo pelos olhos”, “viver a tarde inteira, em uma atitude esquemática, a contemplar o teto” (p. 15), “telefonar muito, estendida no chão” (p. 16), “chegar em casa ensopada de chuva, úmida camélia, e dizer para a mãe que veio andando devagar para molhar-se mais” (p. 17), ou “policiar parentes, amigos, mestres e mestras com um ar songamonga de quem nada vê, nada ouve, nada fala” (p. 18), atitudes ou interpretações do narrador a respeito da jovem que se podem situar no terreno da observação simples. De outro lado, é “esvaziar o sentido das coisas que transbordam de sentido, mas é também dar sentido de repente ao vácuo absoluto”, “fumar quase um maço de cigarros na sacada do apartamento, pensando coisas brancas, pretas, vermelhas, amarelas” (p. 16), “ir sempre ao cinema mas com um jeito de quem não espera mais nada desta vida” (p. 17) e “fazer marcação cerrada sobre a presunção incomensurável dos homens” (p. 18), aspectos em que se depreende certa valoração e uma interpretação do narrador a respeito de seu objeto de descrição.

Do mesmo modo, o narrador, ao penetrar nos pensamentos, sentimentos e vontades de sua retratada, escreve que a menina usa as gírias *legal* e *bárbaro* “com um timbre tão por cima das vãs agitações humanas, uma inflexão tão certa de que tudo neste mundo passa depressa e não tem a menor importância” (p. 16). Chega a incorporar o seu vocabulário (“bacanérrimo”), na passagem: “É ter comprado na feira um vestidinho gozado e bacanérrimo” (p. 17). E até mesmo a dizer: “Eventualmente, ser brotinho é como se não fosse, sentindo-se quase a cair do galho, de tão amadurecida em todo o seu ser” (p. 18). O narrador utiliza o paradoxo, cuja força consiste em enfatizar o lado surpreendente da jovem, que é ainda mais “brotinho” quando se sente amadurecida.

O elemento de surpresa que essa frase traz sugere que o narrador não a entende, em muitas de suas atitudes, o que não diminui o interesse em observá-la e descrevê-la. A rigor, é essa incompreensão que torna a sua figura mais atraente. Diferentemente do que ocorreria em um conto, a figura da adolescente não chega a conformar-se como personagem de uma narrativa. Sua construção é a de um tipo ideal – a crônica não fala de uma jovem em particular, mas da instituição – se se pode utilizar o termo em tal situação – “brotinho”.

Ao tratar dessa crônica, Antonio Candido (1992, p. 21) afirma que “é construída segundo a enumeração, como alguns poemas de Vinicius de Moraes”⁸, e a associa à

⁸Uma hipótese a ser considerada: o uso da enumeração se associa também às condições concretas de produção da crônica, que incluem prazos rígidos de entrega para publicação no jornal ou na revista. Para o cronista, um meio de facilitar o desenvolvimento de um tema, de forma rápida, pode ser enumerar argumentos.

“exposição poética ou certo tipo de biografia lírica”. O crítico chama a atenção para a força de expressão contida na disposição dada aos vários materiais dispersos que contém:

Parece uma divagação livre, uma cadeia de associações totalmente sem necessidade, que deveria resultar em simples acúmulo de palavras. Mas eis que o milagre da inspiração (que não é mais do que o poder misterioso de fazer as palavras funcionarem de maneira diferente em combinações inesperadas) vai organizando um sistema expressivo tão perfeito, que no fim ele aparece como a própria necessidade das coisas [...] (CANDIDO, 1992, p. 21).

Depois de citar um trecho da crônica, Candido estabelece uma relação entre o retrato que emerge e o próprio ato de feitura da crônica: “O leitor fica perguntando se ser brotinho não é um pouco ser cronista, dando aos objetos e aos sentimentos um arranjo tão aparentemente desarranjado e na verdade tão expressivo, tirando significados do que parece insignificante” (CANDIDO, 1992, p. 22).

Em “Receita de domingo” (CAMPOS, P. M., 1961, p. 41-44), como o título indica, o narrador discorre sobre um domingo idealizado, em que atividades aparentemente banais na vida de um carioca comum adquirem tom de encantamento. A utilização dos verbos no infinitivo, comum em receitas de comidas, reforça essa visão de que se trata efetivamente de um receituário sobre o que seria um domingo perfeito.

A narrativa é construída na primeira pessoa do plural, que pode funcionar tanto como plural majestático quanto como expressão de uma generalização. O narrador parece dizer que os domingos de todos os homens deveriam ser como o que descreve.

Os episódios da vida com a família e com os amigos são inúmeros e prazerosos. As descrições se sucedem, acompanhando a trajetória do narrador ao longo de todo o domingo, sem que haja a preocupação de verossimilhança. As horas do dia parecem estender-se, para que caibam nele todos os elementos que compõem o receituário prescrito pelo texto como o do dia ideal.

Há aqui mais uma vez um tom sagrado, como se o narrador, ao nomear as coisas e descrever as ações, tivesse o poder de instaurá-las no cotidiano: “Jorre a água do tanque e, perto deste, a galinha que vai entrar na faca saia de seu mutismo e cacareje como em domingos de antigamente. Também o canário belga do vizinho descobrir deslumbrado que faz domingo” (p. 42).

A vinculação religiosa é ainda mais evidente do que no caso da utilização da cor azul, vista no tópico anterior. A respeito da simbologia do domingo, Henry Normand escreve:

Os romanos o consideravam o primeiro dia da semana e o devotavam ao sol. No Gênesis, esse dia é aquele no qual o Senhor concluiu a criação do universo. [...] O dia do Senhor é, então, assimilado ao sol, que se encontra no meio do sistema planetário, sugerindo assim que Deus está no centro de todas as coisas. (NORMAND, 2007, t. II, p. 270-271, tradução nossa).

Dia sagrado, sendo simultaneamente aquele consagrado a Deus e ao sol, encontra, nas palavras do narrador, materialização num Rio de Janeiro com domingo de sol, futebol e praia – imagens que são quase um clichê da cidade e de seus apelos turísticos como “cidade maravilhosa”.

Na crônica convivem, portanto, o sagrado e o profano, o tom elevado e o pedestre, numa harmonia que o próprio texto procura mimetizar, pois não há cortes abruptos ou frases enigmáticas. Nem mesmo há espaço para reflexões do narrador, pelo menos enquanto ele descreve o dia em sua plenitude, na presença do sol. O momento dos pensamentos mais profundos e das conclusões é o da noite, após as crianças terem ido dormir.

Há aqui uma oposição entre o sol – em que a plenitude é a do viver, simplesmente, como se os dados do mundo estivessem colocados à disposição de todos de forma natural – e a noite, quando “as luzes distantes melancolizam” (p. 43), e o narrador, à medida que o domingo vai se encerrando, faz observações mais amplas sobre a existência. O mundo natural e o da cultura são assim justapostos, e o narrador busca encontrar seu lugar em ambos.

O penúltimo parágrafo mostra, então, que a noite traz consigo apreensões. O narrador não se limita a registrá-las, mas, aqui também, apresenta orientações (receitas) sobre como enfrentá-las: “Se a solidão assaltar-nos, subjugué-la; se o sentimento de insegurança chegar, usar o telefone; se for a saudade, abrigá-la com reservas; se for a poesia, possuí-la; se for o corvo arranhando o caixilho da janela, gritar-lhe alto e bom som: *never more*.” (p. 43).

Os fatos do cotidiano mesclam-se, ao final, com preocupações existenciais que dizem respeito a um narrador que não é mero espectador ingênuo, como poderia dar a entender o seu percurso ao longo do dia, enquanto durou o sol. Ele demonstra sabedoria, ao encarar os fatos em sua simplicidade, mas também se interroga e discute questões que afetam a vida de todos os seres humanos. A sua trajetória ao longo do dia, todos os pequenos episódios por que passou, a relação com a família e os amigos, sua visão sobre os espaços geográficos que percorre, se encaminham no texto para um momento de concentração máxima no parágrafo final.

O leitor é levado a identificar o dia de domingo com uma representação do que seria, no limite, um ideal de vida. O domingo, porém, chega ao fim. O narrador não se lamenta, mas

não deixa de expressar seu inconformismo com o fato de que a segunda-feira trará outra realidade, diferente e até oposta ao receituário proposto:

Noite pesada. À luz da lâmpada, viajamos. O livro precisa dizer-nos que o mundo está errado, que o mundo devia, mas não é composto de domingos. Então, como uma espada, surgir da nossa felicidade burguesa e particular uma dor viril e irritada, de lado a lado. Para que os dias da semana entrante não nos repartam em uma existência de egoísmos. (p. 43-44).

A viagem do narrador, à luz da lâmpada, e não mais do sol, se faz por meio do livro, que “precisa dizer-nos que o mundo está errado”. O sujeito partido, tão presente na prosa brasileira contemporânea, encontra aqui uma expressão aguda: o mundo deveria ser composto apenas de domingos, mas não é. Trata-se de manter vivo o ritual do domingo, até para que os dias da semana provoquem um choque, na forma de uma dor penetrante, que abale a felicidade burguesa e faça o narrador lembrar-se de que é necessário superar a vida de egoísmos.

A persistência de termos e imagens como *sol*, *domingo* e *azul* – o último fica subentendido nessa crônica como sendo a cor dominante no céu daquele dia ideal – indicam que essas palavras, presentes com força na poética de Paulo Mendes Campos⁹, acabam por adquirir um significado próprio, singular. É o seu uso reiterado, em crônicas (e também poemas) do autor, que lhes confere o novo sentido, não necessariamente identificado com o usual.

Essa conclusão apoia-se na discussão feita por Pierre Guiraud (1972), quando afirma:

Os empregos que, por exemplo, Baudelaire faz da palavra *gouffre*¹⁰ em *As flores do mal* correspondem a um sistema de denotações e de conotações notavelmente diferente do da língua comum, tal como o atesta um dicionário do tempo. [...]

[...] o leitor de Baudelaire – conscientemente ou não – não pode deixar de notar a constante relação, em *As flores do mal*, de palavras como *gouffre*, *horreur*, *vertige*¹¹, e, quando se aproximam e se comparam todos os contextos em que estão implicadas essas palavras, *gouffre* parece ser, em Baudelaire, o símbolo do Inferno, ligado à ideia de Pecado, de Mal, de Queda.

Na medida em que essas relações são próprias ao autor, tanto por sua natureza quanto por sua frequência, pode-se considerar que há um sentido baudelaireano da palavra, já que o sentido de um signo – todos estão de

⁹Para não ir longe, basta lembrar o nome do livro de poemas que o autor publicou em 1958: *O domingo azul do mar* (CAMPOS, P.M., 1958).

¹⁰Em sentido literal, *gouffre* significa abismo. O termo foi mantido no original porque nos poemas de Baudelaire pode assumir outras acepções e propiciar diferentes traduções.

¹¹A tradução literal das três palavras, respectivamente, é: abismo, horror, vertigem.

acordo – é constituído pelo conjunto de suas relações com os outros signos; um dicionário não é outra coisa que não o repertório dos diversos empregos das palavras. [...]

Assim, pode-se conceber a língua de um autor (de uma obra, de um gênero, de um grupo) como um sistema específico. *Sistema* na medida em que os termos aqui são definidos por suas relações, e *específico* na medida em que essas redes de relações são próprias à língua do texto e diferem, pouco ou muito, daquelas da língua comum. Esses desvios constituem valores estilísticos que são a fonte de efeitos particulares. (GUIRAUD, 1972, p. 112-114, grifos do autor, tradução nossa).

Dessa forma, pode-se falar de Paulo Mendes Campos, em termos estilísticos, como cronista do sol, do azul e do domingo. Ou, para usar uma fórmula que combina os termos, como autor de crônicas de sol e domingo azul, símbolos e representações da felicidade e da vida idealizada que o eu lírico procura e não encontra no mundo tal como está organizado. Daí a sua revolta, que não se expressa por meio de rompantes, mas em enunciados curtos e serenos, que estão em conformidade com a tipologia do gênero crônica.

O equilíbrio entre natureza e cultura, mencionado anteriormente, é um dos objetivos almejados por esse narrador da crônica de Paulo Mendes Campos, que vislumbra um mundo no qual é preciso saudar as pescarias ou jogos de futebol entre amigos; um mundo em que cabe celebrar a visão do pôr do sol e também valorizar a imagem da nova capital (Brasília), crescendo em meio ao isolamento do centro do país; um mundo no qual ainda é possível o reencontro com uma velha árvore da Belo Horizonte dos anos 1920 e onde há sempre espaço para fruir o universo de sensações e reflexões aberto pelos poetas e romancistas admirados¹². E há, envolvendo todas as situações, uma afetividade que une as pessoas: os casais que se amam, os amigos que solidificam seus laços com o passar dos anos, o mendigo com quem se convive diariamente no bairro. Essa é, pode-se dizer, uma síntese da poética de Paulo Mendes Campos. Ainda que o autor aborde, do ponto de vista temático, questões como memória, passagem do tempo, solidão e morte, o que predomina nas crônicas, e constitui o traço singular de sua obra, é essa busca de equilíbrio na existência dos homens e o tom afetivo que os aproxima, apesar de todas as dificuldades. Nas crônicas, as expressões de alegria ou de realização desses homens, em seu contato com o mundo natural ou com os seus semelhantes, são expressos em signos simples como os citados: sol, domingo, azul.

Na crônica “O cego de Ipanema” (CAMPOS, P. M., 1961, p. 159-162), por exemplo, o narrador faz uma série de observações sobre uma figura popular no bairro de Ipanema. O cego

¹²Vide, entre outras crônicas de Paulo Mendes Campos, “Pescadores de molinete” (CAMPOS, P. M., 1961, p. 151-154) “Futebol de veteranos” (1965, p. 66-67), “Crepúsculo” (1961, p. 119-120), “Brasília” (1980, p. 88-90) “Folhas, flores e frutos” (1969, p. 37-39) e “O anjo bêbado” (1969, p. 204-207).

que morava numa garagem e trabalhava como chaveiro é visto em sua especificidade, de uma maneira que parece escapar à maioria das pessoas. Embora muitos no bairro o conheçam, coube ao narrador da crônica traçar do homem um perfil que engrandece a sua existência.

O que ressalta, em primeiro lugar, é a forma como se descreve a relação dos cegos com o mundo. Segundo o narrador, essa relação está inteiramente baseada na geometria e nos cálculos matemáticos, em oposição à falta de rigor ou à improvisação com que se movem as pessoas que enxergam. Assim, os cegos são “habitantes de um mundo esquemático” que batem a bengala na calçada “investigando o mundo geométrico”. Para o cego, “a cidade é um vasto diagrama, de que ele conhece as distâncias, as curvas, os ângulos”. E mais: “sua sobrevivência é um cálculo” (p. 159).

Dessa forma, operações rotineiras de um cego que anda pelas ruas com sua bengala assumem, para o narrador, outra dimensão: ele busca se colocar no lugar do homem, para entender com que lógica trabalha aquele ser, de que forma pode estabelecer o seu lugar no mundo. O que para os demais é algo corriqueiro, para o cego exige a concentração de “uma série de operações matemáticas” (p. 159).

A percepção do cego também é diferente, já que ele consegue “ouvir” o silêncio: “Se da rua chegasse apenas o vago e inquieto ruído a que chamamos silêncio, ele a atravessava como um bicho assustado, sumia dentro da toca, que é um botequim sombrio” (p. 160). Além disso, no que se refere a sua atividade profissional, ele, mesmo não enxergando, tem a capacidade de fazer ou consertar chaves. Simbolicamente, aquele que não enxerga trabalha para que outras pessoas possam abrir as suas portas e vejam, dessa forma, o que há além delas.

Toda a racionalidade associada ao cego desaparece, contudo, quando ele é visto bêbado, encostado à parede, “em um equilíbrio improvável” (p. 161), para evitar a queda. O narrador diz que “a solidão de um cego rodeava a cena e a comentava”, e prossegue:

Era uma agonia magnífica. O cego de Ipanema representava naquele momento todas as alegorias da noite escura da alma, que é a nossa vida sobre a Terra. A poesia se servia dele para manifestar-se aos que passavam. Todos os cálculos do cego se desfaziam na turbulência do álcool. Com esforço, despregava-se da parede, mas então já não encontrava o mundo. Tornava-se um homem trêmulo e desamparado como qualquer um de nós. [...] Seu corpo gingava para um lado, para o outro, a bengala espetava o chão, evitando a queda. Voltava assustado à certeza da parede, para recomendar momentos depois a tentativa desesperadora de desprender-se da embriaguez e da Terra, que é um globo cego girando no caos. (p. 161-162).

A condição de embriaguez do cego desfaz todos os seus cálculos, tudo aquilo que o guiava em suas caminhadas, tanto em termos literais quanto simbólicos. Naquela situação, o cego se igualava aos demais, tornando-se “um homem trêmulo e desamparado como qualquer um de nós”, que, ao se despregar da parede onde estava encostado, “já não encontrava o mundo”. Nas palavras de Jaime Ginzburg, que toma como referência a elaboração de Walter Benjamin, nessa cena está exemplificada a representação da “história como ruína”:

A generalização proposta por Paulo Mendes Campos é desnorteante. O narrador compara “nossa vida”, a experiência da humanidade, com a “noite escura da alma”. A história como ruína se apresenta de modo convergente com o movimento físico do planeta, “globo cego girando no caos”. Seja pela história ou pela natureza, é em desamparo e incerteza que a crônica nos situa. (GINZBURG, 2003-2004, p. 60).

Há também a forma da “*crônica-comentário* dos acontecimentos, que tem, no dizer de Eugênio Gomes, ‘o aspecto de um bazar asiático’, acumulando muita coisa diferente ou díspar” (COUTINHO, 1971, p. 120, grifo do autor).

“O carioca e a roupa” (CAMPOS, P. M., 1961, p. 51-55) encaixa-se nessa situação, embora possa também ser vinculada à crônica metafísica, na medida em que tece reflexões de cunho filosófico¹³. Nesse texto, como é frequente na crônica brasileira, o narrador assume um tom leve, fortemente calcado na oralidade, ao mesmo tempo em que desenvolve argumentos que buscam explicitar uma tese – nesse caso, a relação do carioca com o vestuário.

Pode-se dividir a crônica em duas partes: a inicial constitui uma espécie de ensaio sobre o tema, com vários elementos que costumam caracterizar textos ensaísticos: tentativas de generalização, comparações que buscam comprovar teses etc.; a segunda parte traz o relato de uma experiência pessoal, que, é de se supor, levou o narrador a refletir sobre a questão da roupa.

O texto começa por uma afirmação arbitrária, que o narrador não se preocupa em fundamentar: a de que os mineiros exaltam o baixo preço de uma gravata que compam, ao passo que os cariocas fazem o oposto, enfatizando o alto valor pago pela peça de vestuário. Evidentemente, encarar essa afirmação como verdadeira parece absurdo do ponto de vista racional: de que mineiros ou cariocas a crônica trata? Com base em que elementos o narrador estabeleceu os dois tipos de comportamento? Remete-se apenas a um clichê (os “econômicos mineiros”), ao qual se contrapõe o suposto padrão dos cariocas.

¹³ Ainda uma vez é útil lembrar a ambiguidade que marca a crônica, que tem zonas de fronteira com vários gêneros, e cuja especificidade nunca é fácil de ser alcançada na análise literária.

O uso da retórica, no sentido de “arte de persuadir pelo discurso” (REBOUL, 2000, p. XIV)¹⁴, é perceptível desde a abertura do texto. O parágrafo inicial citado trata não apenas da suposta diferença entre mineiros e cariocas, mas o faz de modo a inserir o narrador no contexto e buscar uma aproximação com o leitor. O texto diz: “Entre *meus conterrâneos*, os econômicos mineiros, é um motivo de orgulho, de ampla e sorridente satisfação, confessar que uma gravata custou muito mais barato do que parece” (p. 51, grifo nosso). A menção ao fato de que o narrador é também mineiro busca estabelecer uma proximidade com o leitor, já que aquele que profere o enunciado não se aparta da situação de que trata.

Olivier Reboul, ao discutir os meios para que se possa atingir a função persuasiva do discurso, afirma:

Esses meios são de ordem racional alguns, de ordem afetiva outros. Ou melhor dizendo: uns mais racionais, outros mais afetivos, pois *em retórica razão e sentimentos são inseparáveis*.

Os meios de competência da razão são os argumentos. [...]

Os meios que dizem respeito à afetividade são, por um lado, o etos, o caráter que o orador deve assumir para chamar a atenção e angariar a confiança do auditório, e por outro lado o patos, as tendências, os desejos, as emoções do auditório das quais o orador poderá tirar partido. (REBOUL, 2000, p. XVII, grifo nosso).

O mesmo autor diz, quanto ao etos, que é necessário ao orador adquirir a confiança do auditório, “pois, sejam quais forem seus argumentos lógicos, eles nada obtêm sem essa confiança” (REBOUL, 2000, p. 48). No exemplo da crônica citada, o efeito é buscado por meio da colocação do narrador como integrante do grupo a respeito do qual escreve (os mineiros).

A crônica não busca a racionalidade, e sim o humor. Segue, entretanto, com muita precisão, os meios retóricos de convencimento do leitor. Aos argumentos de ordem afetiva, como o etos e o patos, juntam-se os de ordem racional, como o logos, a “argumentação propriamente dita do discurso” (REBOUL, 2000, p. 49). Inicialmente, apresenta-se o que

¹⁴Na opinião de Olivier Reboul, houve nos anos 1960 o nascimento de uma “nova retórica”, constituída, na verdade, por duas posições bem diferentes e até opostas do ponto de vista de teórico. A primeira, de Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, “vê a retórica como a arte de argumentar”; a segunda, que incluía Jean Cohen, Gérard Genette, Roland Barthes e Henri Morier, “considera a retórica como estudo do estilo” (REBOUL, 2000, p. XIII). Reboul, que escreve sobre a retórica, segue a perspectiva de Perelman e Olbrechts-Tyteca, embora afirme, quanto aos livros do segundo grupo: “Não nos cabe desprezar essas obras, tão ricas e muitas vezes apaixonantes. Mas trata-se de retórica?”. E também: “[...] é preciso negar-se à opção mortal entre retórica da argumentação e retórica do estilo. Uma nunca está sem a outra” (REBOUL, 2000, p. 88 e 90). A discussão levantada por Reboul ultrapassa em muito o âmbito da presente pesquisa, mas é necessário registrar que aqui foram utilizados trabalhos de autores de ambos os grupos, sempre que se considerou que traziam contribuições relevantes ao estudo da crônica e da obra de Paulo Mendes Campos.

seria um traço geral da relação entre o habitante do Rio de Janeiro e toda a humanidade: “O carioca decidiu-se por uma grande simplificação da natureza humana, classificando a humanidade em *chatos* e *bons sujeitos*; com a nuance única de admitir que certos tipos, embora *chatos*, são no fundo uns *bons sujeitos*” (p. 52, grifos do autor).

O narrador afirma que, com base nessa característica, o carioca zomba de toda e qualquer personalidade pública, o que faz de São Paulo, “com a sua compostura, com o seu culto a toda pessoa que emerge do anonimato” (p. 52), um respiradouro para o estrangeiro. Segundo o texto, apenas no que se refere à roupa é que o carioca não brinca: “É o seu ponto fraco, uma zona que resiste à sua ironia e pode torná-lo infeliz” (p. 53).

A questão da roupa serve também como parâmetro para a comparação entre o trabalhador carioca e os de outros dois países:

O proletário francês veste-se mal e come bem; o proletário alemão prefere vestir-se burguesmente e comer mal. É com este que se parece o proletário carioca. E as outras classes o acolhem mais complacentemente se ele passa fome mas se apresenta bem vestido. A roupa vem assim compensar uma fome que não é de pão. (p. 53).

O narrador apoia-se inteiramente na confiança que espera ter obtido do leitor, no início do texto, e das expectativas que cria nesse leitor, ao longo dos parágrafos seguintes, para comprovar o que escreve. Os argumentos da retórica, segundo Reboul (2000, p. 49), são de dois tipos: “o entimema, ou silogismo baseado em premissas prováveis, que é dedutivo, e o exemplo, que a partir dos fatos passados conclui pelos futuros, que é indutivo”. No texto, ambos estão presentes: utiliza-se a “premissa provável” de que o estrangeiro se sentirá melhor em São Paulo do que no Rio, já que o paulista tem mais compostura e cultiva as pessoas que emergem do anonimato, diferentemente do espírito zombeteiro do carioca; para procurar demonstrar qual o comportamento do carioca em relação ao vestuário, buscam-se os exemplos de como utilizam a roupa o proletário francês e o proletário alemão.

Em seguida, sem nenhuma indicação formal de corte no texto, o narrador passa diretamente ao que chama de “uma experiência engraçada”, descrita em primeira pessoa. Relata então o modo rude como foi tratado no centro da cidade, para onde se dirigira vestido com uma blusa e carregando uma pasta de papéis feita de *nylon*. Após ser destratado por um taxista e um faxineiro, e recebido com informalidade surpreendente pelo garçom que nunca vira, descobre a razão: “Não sou de raciocínio rápido mas, em súbita iluminação, percebi, com todo o prazer da novidade, que eu estava vestido de mensageiro: pasta e blusa” (p. 54). Como se ecoasse o dito popular de que “o hábito faz o monge”, o narrador descobre que o

“uniforme” com que a sociedade enxerga o mensageiro é constituído por dois elementos básicos – pasta e blusa.

Como foi abordado anteriormente, Roman Jakobson associa a prosa à contiguidade e à metonímia. Num texto a respeito de Boris Pasternak, Jakobson afirma: “A substituição pelo objeto mais próximo é a forma mais simples de associação de referência”. Diz ainda: “Mas talvez o mais característico para Pasternak seja a substituição do agente pela atividade ou pela condição, expressão e qualidade, em vez do dono destas, e o correspondente isolamento e objetivação destas abstrações” (JAKOBSON, 1990, p. 47). Na crônica, o mensageiro é substituído por um acessório de trabalho e por sua indumentária. Não se trata apenas de substituir o ser humano por sua “condição” ou “atividade”. A maneira como é visto o mensageiro é transmitida numa forma (pasta e blusa) que iguala homem e objetos. A coisificação do ser humano encontra uma expressão literária na metonímia, que sinteticamente comunica o que foi vivido pelo narrador: o homem que estiver “vestido” de pasta e blusa será tratado como mensageiro, independentemente de quem seja.

Opera-se então uma transformação. O narrador, depreende-se, tem uma condição social superior aos mensageiros, mas identifica-se de tal maneira com aqueles com os quais é confundido que passa a agir como eles. Descobre, então, que “o mensageiro é, antes de tudo, um triste” (p. 54). A referência à famosa frase de *Os sertões*, de Euclides da Cunha (“o sertanejo é, antes de tudo, um forte”), estabelece uma vinculação que não escapará ao leitor mais atento. Sem a necessidade de amplas explicações, com a economia de meios que caracteriza a crônica, liga-se a condição social de mensageiro ao destino de nordestinos pobres, que migram para o Rio de Janeiro em busca de melhores condições de vida e desempenham, em geral, funções subalternas.

O narrador, como se fosse o portador de uma experiência a ser compartilhada com os seus pares (que não são os mensageiros, mas os leitores de jornal, de revista, de livros), age como um repórter que mergulhasse numa condição social diferente da sua para poder escrever um relato mais fidedigno. Nesse caso, entretanto, o relato é filtrado por uma subjetividade que leva o narrador a entender “muitas outras coisas humildes” (p. 55), como a inevitabilidade de maus-tratos para quem é mensageiro. “Foi uma incursão involuntária à natureza de uma sociedade dividida em castas” (p. 55), conclui.

O aspecto bem-humorado que acompanhou as observações iniciais do narrador e mesmo o relato de sua “experiência engraçada” se misturam então a uma visão sofrida, com a qual ele encerra a narrativa. O tom está longe de ser revolucionário. É, até mesmo, conformista:

Dentro de mim uma vontade de sofrer. Por todos os mensageiros do mundo, meus irmãos. Por todos os meus irmãos para os quais a humilhação de cada dia é certa como a própria morte. Porque o pior de tudo é que as pessoas não sorriam. O pior é que ninguém sorri para os mensageiros. (p. 55).

Nessa comunhão com os mensageiros, entretanto, reverberam as palavras da primeira parte do texto, que compara os proletários franceses, alemães e cariocas. Aqui, o narrador fala de “todos os mensageiros do mundo”, que estão irmanados, e nos quais se inclui. A célebre formulação do *Manifesto do Partido Comunista*, de Karl Marx e Friedrich Engels (“proletários de todos os países, uni-vos!”), de certa forma surge aqui, apenas como comentário de fundo a uma situação que o narrador, oriundo de outro estrato social, não se sente impelido a mudar. Uma situação que, porém, procura entender e com a qual se solidariza.

“Recife” (CAMPOS, P. M., 1961, p. 91-95) estrutura-se de uma forma que, à primeira vista, parece assemelhar-se a uma reportagem. Há, entretanto, uma diferença fundamental em relação a esse tipo de matéria jornalística, que é o olhar subjetivo com que o narrador descreve a capital pernambucana. Na tipologia de Afrânio Coutinho, o texto pode ser associado à “*crônica-informação*, [...] a que divulga fatos, tecendo sobre eles comentários ligeiros” (COUTINHO, 1971, p. 120, grifo do autor).

O relato é de quem acaba de conhecer a cidade e transmite as primeiras impressões: “Não esperava por tanta amplitude, tantas praças, largos e jardins arejando a sua topografia, e nem por tantas árvores, menos nas ruas do que nas residências” (p. 91). Mas as conclusões do narrador não são objetivas nem acompanhadas de explicação: “ao contrário da Bahia, que é rapaz, Recife é feminina” (p. 91). Em poucos traços, várias características da cidade ficam marcadas, em particular os elementos da natureza. A eles se contrapõe uma avaliação sobre a situação social de miséria.

O narrador diz: “Falo abstrações porque muitas vezes não sei compreender de outro modo” (p. 93). A análise do texto, porém, desmente a afirmação. A expressividade da crônica está construída basicamente a partir de imagens bem concretas, e não abstratas. A título de exemplo, podem ser citadas, entre outras, as seguintes palavras e expressões com as quais descreve a cidade e o que vê: “acidentes geográficos”, “ilhas”, “mar”, “águas fluviais”, “praças, largos, jardins arejando a sua topografia”, “vermelhos e amarelos dos cajus”, “mangas gordas” (todos na p. 91), “sapotis de um moreno carregado” (p. 91-92), “vento fresco e limpo a tocar a terra quente” (p. 93), “coqueirais abraçando a paisagem” (p. 94).

É o que Ezra Pound (1976, p. 37), ao tratar das “espécies de poesia”, chama de fanopeia – “uma atribuição de imagens à imaginação visual”.

O elemento de distinção de Recife, segundo o texto, é a sua brisa: “O marmeleiro tem marmelos, o cristão tem o sinal da cruz, Pequim tem telhados de porcelana, Wall Street tem seu dinheiro, o cachorro tem o seu latido, o macho tem a sua arrogância. Recife tem uma brisa. Que beleza de brisa!” (p. 92).

Essa identificação leva o narrador a estender a explicação e a utilizar recursos onomatopaicos para estabelecer diferenças entre o litoral de Pernambuco e as montanhas de Minas Gerais:

Foi Mário de Andrade quem falou nas *auras pernambucanas*, descobrindo assim que a brisa de lá é um arpejo na vogal A. Aaaaaa, diz o vento recifense, com doçura, ao contrário dos ventos que se desatam nas minhas montanhas, uivando em U. Pode-se experimentar: a palavra *aura* não funciona com as virações de outros Estados: auras mineiras, auras gaúchas, auras goianas... Mas *auras pernambucanas* é bonito, insubstituível. (p. 92-93, grifos do autor).

A discussão sobre a preservação da natureza serve, ao mesmo tempo, para introduzir um comentário crítico sobre a miséria:

Este é o outro lado, o antônimo da exuberância nordestina, a miséria que faz um pobre cortar uma árvore para fazer lenha, importando-lhe apenas a sobrevivência no momento. Não se pode pedir educação social a uma gente à qual ainda não foi concedido um certo número elementar de benefícios coletivos. Tudo se gasta e corrompe no seio dessas populações abandonadas. Até o instinto de conservação, que é ainda por onde elas mais se assemelham aos homens civilizados deste século, degenera, às vezes em um sentimento de patética indiferença, outras em um impulso infeliz de violência. (p. 92).

O tom de denúncia também se expressa no comentário crítico quanto à construção de arranha-céus na praia de Boa Viagem. O narrador qualifica o local de “patrimônio social que seria preciso preservar e transmitir intato às gerações”. E continua: “Pois essa mensagem de vida, de beleza e graça está sendo devastada pela ganância imobiliária, repetindo-se na praia pernambucana a estupidez grosseira que arrasou Copacabana em vinte anos”. Afirma ainda: “O crime vai sendo praticado sem que os habitantes de Recife acreditem que se possa fazer ainda alguma coisa para evitá-lo. [...] Tanta imprevidência, tanta falta de respeito pelos que ainda não se fizeram adultos, é de dar muita pena e muita raiva”. (p. 94).

É notável como a crônica assume características muito diversas das de “Ser brotinho” ou de “O carioca e a roupa”, por exemplo. O que poderia parecer inicialmente uma reportagem ou um artigo jornalístico opinativo assume a feição de verdadeiro panfleto político, ainda que temperado por certo acento lírico. Isso confirma a observação de Luiz Roncari (1990, p. 46) sobre a crônica, quando fala da “infinidade de gêneros não-literários que ela absorve na sua constituição”.

O último parágrafo reinstaura, então, o tom ameno do início do texto. O narrador diz adeus a Recife, da varanda do quarto de hotel, onde devora caju “com uma certa ansiedade de despedida” (p. 94). Olha para uma igreja, para o povo que dança na rua, para os ônibus que cruzam pontes, e diz: “Do alto desta sacada, com a boca travada de cica, faço um discurso (mudo) de adeus e agradecimento. E só os apitos grossos dos navios me entendem e vão as minhas últimas palavras” (p. 95). A expressividade do trecho é obtida por meio do oxímoro¹⁵ “discurso (mudo)”, seguido por uma metáfora que, como escreveu Jakobson (2001, p. 149), “tem um matiz metonímico”: os grossos apitos dos navios que vão as palavras do narrador.

O texto se assemelha em muitos aspectos a outro que o autor dedicou a uma cidade: “Nova Iorque” (CAMPOS, P. M., 1969, p. 232-235). Em ambos, certos dados objetivos (nesse segundo caso, cita até mesmo estatísticas sobre o número de gatos existentes na cidade norte-americana) misturam-se a impressões subjetivas. Francismar Ramírez Barreto, ao comentar essa crônica, afirma:

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. [...] 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 sua atitude de poeta e jornalista. (BARRETO, 2007, p. 119-120).

Entre as crônicas de Paulo Mendes Campos, existe outro tipo de texto em que se nota como traço característico principal a presença do humor. Na classificação de Afrânio Coutinho, a classificação dessa produção seria a de crônica narrativa ou crônica-comentário. Nesse ponto, pode-se agregar o tipo descrito por Luiz Beltrão (1980, p. 68) como satírico-humorística, “em que o objetivo é criticar, ridicularizando ou ironizando fatos, ações, personagens ou pronunciamentos comentados, com finalidade de advertir ou entreter o leitor”.

¹⁵O oxímoro “consiste em unir dois termos incompatíveis, fazendo de conta que não são” (REBOUL, 2000, p. 125).

No caso de Paulo Mendes Campos, a intenção satírica está presente em várias produções. Entre elas, pode-se citar “Soçaite nas favelas” (CAMPOS, P. M., 1961, p. 73-78), em que o texto mimetiza procedimentos comuns às colunas sociais dos grandes jornais, mas para exaltar não empresários ou artistas, como é o caso dessas colunas, e sim para apresentar pequenas notas a respeito de moradores de favelas. A intenção satírica dirige-se tanto ao tipo de jornalismo praticado nessas colunas quanto à situação de desigualdade social, que fica escancarada em trechos como: “O Habib da venda me disse que as coisas andam tão ruins, tão ruins, que até aquela turma que comprava fiado e dava o beijo não está comprando mais. É por isso que deu um certo paradeiro em nosso soçaite. Mas melhores salários mínimos virão” (p. 76-77).

A análise deste trabalho, porém, está focada mais nos aspectos de humor dos textos do cronista, e menos nos de sátira. A definição que Henri Morier apresenta, diferenciando o humor da ironia, é útil para tornar mais preciso o estudo, já que a ironia pode em certa medida ser aproximada da sátira. Morier chama a ironia propriamente dita de “ironia de oposição”, enquanto o humor seria a “ironia de conciliação” (MORIER, 1998, p. 597 e 624, tradução nossa).

A primeira é conceituada da seguinte maneira:

A ironia é a expressão de um ser que, apaixonado pela ordem e pela justiça, se irrita com a inversão de uma relação que estima ser natural, normal, inteligente, moral, e que, sentindo a necessidade de rir desdenhosamente dessa manifestação de erro ou de incapacidade, a estigmatiza de uma maneira vingativa, invertendo por sua vez o sentido de palavras (*antífrase*) ou descrevendo uma situação diametralmente oposta à situação real (*anticatástase*). (MORIER, 1998, p. 597-598, grifos do autor, tradução nossa).

Quanto ao humor, a definição apresentada é:

O humor é a expressão de um estado de espírito calmo, ajuizado, que, ainda que veja as insuficiências de um caráter, de uma situação, de um mundo no qual reinam a anomalia, o contrassenso, o irracional e a injustiça, acomoda-se a isso com uma bonomia resignada e sorridente, persuadido de que um pouco de loucura está na ordem das coisas [...]. Ele finge, portanto, considerar normal o anormal. [...] Sua pintura, discretamente exagerada ou ligeiramente recuada sobre os pontos mais irracionais, faz entrever um antimundo utópico, que seria o mundo da ordem e da inteligência. (MORIER, 1998, p. 624, tradução nossa).

Morier acrescenta uma distinção fundamental entre os dois modos: enquanto a ironia “é acompanhada de um perfeito sentimento de superioridade”, já que “ironizar é não ter modéstia”, o humorista, “em princípio, se faz pequeno” e “está plenamente consciente de sua insuficiência; ele partilha, sem torcer o nariz, das falhas que retrata do seu próximo” e “não sonha em contestar”. Disso decorre que “a ironia cria uma distância”, mas, diferentemente, “entre o humorista e sua vítima existe um laço de cumplicidade” (MORIER, 1998, p. 598 e 624, tradução nossa). A ironia, como a sátira, “se coloca como reformadora”. O humor “é um exorcismo que dissolve as angústias sociais do homem” (MORIER, 1998, p. 637, tradução nossa).

Nas crônicas de Paulo Mendes Campos, está presente com mais frequência a postura em que o eu lírico se coloca próximo à situação ou à pessoa que retrata. O narrador não se coloca acima dos males ou insuficiências, cujos traços exagera para com isso obter o riso. Muitas vezes, a intenção de ressaltar a possibilidade de um mundo utópico, da ordem e da inteligência, nos termos de Morier, é explicitada no texto.

Relatos divertidos funcionam, simultaneamente, como reflexão sobre as relações humanas e as diferenças culturais e sociais. Leia-se, entre tantos outros, “Aventura em Lisboa” (CAMPOS, P. M., 1965, p. 55-58), crônica na qual um encontro de artistas e intelectuais, em uma casa de fados lisboeta, é marcado por uma situação surrealista: sem motivo lógico, uma mulher que o narrador acabara de conhecer começa a chutá-lo, por baixo da mesa, e a beliscá-lo disfarçadamente. Este revida, também discretamente. Segue-se uma sucessão de chutes, num crescendo, que culminam com uma agressão em cena aberta, para espanto dos demais presentes:

Como era a minha vez de chutar, apesar de ter de fazê-lo a descoberto, não tive a menor dúvida, mandei brasa. Darwin ficou estarelecido e o poeta caiu das nuvens: “Mas, Paulo, que é isso?” Boquiabertos e pasmados ficaram ambos, quando, recebendo outro chute, e ripostando de bate-pronto, expliquei o inexplicável: “Foi ela que me chutou primeiro”. (p. 57-58).

O narrador está inteiramente inserido na cena, e não afastado dela. Não busca explicar o que ocorreu, e confessa a sua própria perplexidade: “Ninguém entendeu nada. Eu mesmo, até hoje, penso às vezes no caso com toda a isenção, mas não entendo nada” (p. 58).

“Salvo pelo Flamengo” (CAMPOS, P. M., 1961, p. 193-197) faz parte desses textos humorísticos. A crônica se inicia com a frase “Desde garotinho que não sou Flamengo, mas tenho pelo clube da Gávea uma dívida séria, que torno pública neste escrito” (p. 193). O tom de humor é dado desde o começo, com um paradoxo. A frase banal utilizada por torcedores de

futebol – “desde garotinho torço pelo time *x*”, ou, simplesmente, “sou *x* desde garotinho” – transforma-se aqui em expressão quase agramatical, como forma de demarcar claramente a não-vinculação do narrador ao Flamengo. O efeito humorístico obtido dependerá, é claro, da vinculação do leitor com o universo do futebol. Para alguém afastado desse esporte, a frase pode soar apenas estranha.

Além disso, a introdução, juntamente com o título da crônica, funciona como uma técnica de manutenção do interesse do leitor. A narrativa que será lida tem a ver com algum episódio relacionado ao Flamengo, que não é o clube de coração do narrador, mas com o qual ele tem uma dívida, que divulga na crônica.

Segue-se uma história em que o narrador, hospedado em Estocolmo para um congresso internacional, recebe a incumbência de encaminhar outro brasileiro ao hotel onde estava, e no qual fora reservado um quarto para o recém-chegado. Há uma confusão, porque o recepcionista toma uma atitude estranha: não confirma nem desmente a existência da reserva. O fato, incompreensível para o narrador, o deixa indignado. A construção textual mostra uma situação de crescente tensão, que desemboca na aparição da personagem que centralizará o foco daí em diante:

Como começasse a protestar, vi que seu rosto tomava uma expressão aflita; eu entendendo cada vez menos. Quando passei a exigir o apartamento com alguma energia, o homem, trêmulo, nervoso, pediu-me desculpas e trouxe afinal a ficha de identificação. Foi aí que vi levantar-se da penumbra de uma saleta contígua o gigante. (p. 194).

O narrador descreve o homem: “Se o leitor conhece um homem forte, mas muito forte mesmo, imagine uma pessoa duas vezes mais forte, e terá uma vaga ideia desse gigante que veio andando até nós, botando ódio pelos olhos e espetacularmente bêbado” (p. 194). Nomeado como “monstro” e “ciclope”, o homem agarra o empregado do hotel e começa a sacudi-lo, em meio a xingamentos em sueco e olhares ferozes dirigidos aos brasileiros. Em seguida, volta a sentar-se na saleta. Depois, a explicação será dada: o homem imagina que os dois são norte-americanos, e que, por sua nacionalidade, teriam conseguido um quarto, enquanto ele, sueco e embriagado, era preterido em seu próprio país.

O narrador usa recursos de afetividade para transmitir a sensação vivida pelos brasileiros: “É hoje, pensei. Sair do meu Brasilzinho tão bom, fazer uma viagem imensa, para ser trucidado sem explicação por um bêbado” (p. 194). O diminutivo no nome do Brasil insere-se naquilo que a estilística de Charles Bally, nas palavras de Guiraud, chama de “efeitos naturais” da afetividade:

Entre o pensamento e as estruturas linguísticas que o expressam, existem vínculos naturais, uma espécie de adequação da forma ao fundo, uma aptidão natural da forma para expressar certas categorias do pensamento. É natural que um diminutivo expresse a gentileza e a fragilidade e que um aumentativo possua valor pejorativo. (GUIRAUD, 1978, p. 66).

Ao mesmo tempo em que expõe a própria fragilidade, o narrador não deixa de preservar a capacidade de avaliação daquela situação, que entende como inteiramente inesperada: “O fato de ser na Suécia, onde arbitrários atos de violência não são comuns, ainda tornava mais absurdo, um absurdo existencialista, o meu triste fim” (p. 194-195). O narrador passa em seguida a tentar convencer o homem de que não são norte-americanos, e sim brasileiros. Dirige-se em inglês ao “gigante”, que não o entende e fica repetindo: “– American! Dollar! No like!” (p. 195).

O narrador comenta:

As palavras em si significavam pouco, mas a maneira de exprimi-las era de uma eloquência que teria destruído Catilina muito mais depressa que os discursos de Cícero. Durante alguns minutos mantivemos os dois uma polêmica oratória nestes termos:

- American!
- No, brazilian!
- American!
- Brazilian! (p. 195-196).

Note-se que essa dramatização da troca de palavras entre os homens cria um efeito humorístico, pelo absurdo da situação e pela incapacidade de haver entendimento mínimo entre ambos. Paralelamente, o narrador utiliza expressões de um repertório erudito para enfatizar a situação (“eloquência que teria destruído Catilina muito mais depressa que os discursos de Cícero”; “mantivemos os dois uma polêmica oratória”). O desconhecimento sobre o seu significado não impede o entendimento da situação, ao mesmo tempo que o leitor que sabe do que o narrador fala encontra mais um elemento de humor na situação. A “polêmica oratória”, por exemplo, limita-se às frases monossilábicas que os contendores trocam entre si.

Quando finalmente o homem entende que se trata de brasileiros, muda completamente de atitude. Torna-se amistoso, passa a gritar: “Flamengo!” e imita um jogador que estivesse controlando a bola. Por meio de mímica, demonstra a sua grande admiração pelo futebol do Brasil e especialmente pelo Flamengo. Diz: “I Flamengo! I Rubens!” (p. 196). Ao que o

narrador comenta: “Ele não era sueco, não era gigante, não era bêbado, não era um ex-campeão de hóquei (conforme soube depois), era Flamengo, era Rubens” (p. 197).

No desfecho da história, que explicará a frase inicial do texto, o sueco pergunta então ao narrador se ele também é torcedor do Flamengo. A conclusão: “Que o Botafogo me perdoe, mas era um caso de vida ou de morte, e também gritei descaradamente: – Flamengo! Yes! Flamengo! The greatest one!” (p. 197).

Esse final demonstra aquilo que Morier escreve sobre o humor: o narrador está plenamente consciente de sua insuficiência. Aparece de forma patética, renegando o time do coração (Botafogo), por temor das consequências de sua sinceridade naquele contexto. Ele não se coloca acima dos demais, em pretensa superioridade, mas desnuda-se, por meio de uma atitude que, no imaginário do torcedor de futebol brasileiro, pode ser considerada uma falha de caráter: “trair” o próprio time. E é dessa autoexposição, em que se vê obrigado a rejeitar as suas convicções, que o narrador extrai a expressividade humorística¹⁶.

3.3 Traços narrativos nas crônicas de Paulo Mendes Campos

Na discussão sobre os traços narrativos, são abordadas duas questões de distintas ordens: a) a figura do narrador, na crônica brasileira contemporânea, e suas relações com o autor e seus dados biográficos; b) a caracterização de crônicas narrativas presentes na obra de Paulo Mendes Campos, entendendo-se por crônica narrativa o tipo, definido por Afrânio Coutinho, “cujo eixo é uma estória ou episódio, o que a aproxima do conto, sobretudo entre os contemporâneos quando o conto se dissolveu perdendo as tradicionais características do começo, meio e fim” (COUTINHO, 1971, p. 120).

Para discutir o narrador da crônica, utilizam-se aqui, como pontos de partida, os conceitos desenvolvidos por Walter Benjamin (1986b), avaliando-se que possibilitam uma elaboração adequada aos fins da pesquisa. Benjamin, ao analisar a figura do narrador, afirma que seus “representantes arcaicos” são o “camponês sedentário” e o “marinheiro comerciante” (BENJAMIN, 1986b, p. 199). O primeiro, fixado na terra em que seus antepassados viveram, é portador da tradição de histórias orais que atravessam os tempos, renovadas de geração a

¹⁶Outros exemplos de crônicas de teor humorístico de Paulo Mendes Campos são: “Os bons ladrões” (CAMPOS, P. M., 1961, p. 45-49), “O Risadinha” (1961, p. 67-70), “Cana amarga” (1961, p. 147-149), “Marido e mulher” (1962, p. 81-85), “O despertar da montanha” (1965, p. 48-50), “À maneira caquética de Dedalus” (1965, p. 51-54), “A marquesa saiu às cinco horas” (1965, p. 59-62), “O duelo” (1967, p. 213-216), “Alhos e bugalhos” (1980, p. 36-38).

geração. O segundo é o viajante, que recolhe histórias de outros povos, difundindo-as numa ampla rede em que se tecem experiências diversas.

Uma das principais discussões que Benjamin apresenta é a oposição entre, de um lado, esses narradores, que contavam suas histórias para uma comunidade, e, de outro, o romance, visto como expressão da ascensão da burguesia, para fruição de leitores isolados: “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se”. (BENJAMIN, 1986b, p. 201).

Uma ideia presente no texto é a de que o narrador conta uma história não para explicar qualquer coisa, mas para “suscitar espanto e reflexão” (BENJAMIN, 1986b, p. 204). Ele não precisa esclarecer nada, e pode usar diversos recursos fantasiosos ou mitológicos. Mas, para que atinja o seu objetivo, a narrativa deve ter economia de recursos. Tem de manter pontos de suspensão, ou seja, não pode ser detalhada. São conceitos com os quais também trabalham os cronistas, ainda que estes publiquem seus textos em meios de comunicação de massa, em vez de contar as histórias em rodas ao pé do fogo, como poderia ser o caso do narrador arcaico.

Para reforçar a imagem do “artesão desgarrado”, pode-se ainda fazer uma aproximação entre o cronista contemporâneo e as formulações apresentadas por Benjamin quanto à “forma artesanal de comunicação”. As palavras de Benjamin podem ser aplicadas ao trabalho de cronistas brasileiros:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. [...] Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica. (BENJAMIN, 1986b, p. 205).

Outra aproximação possível entre a figura desse narrador descrito por Benjamin e o cronista brasileiro contemporâneo é a dimensão utilitária da narrativa. As histórias servem, muitas vezes, para dar conselhos ou ensinar. O que o narrador transmite diz respeito a sua experiência própria (e a de seus antepassados) ou a experiências de outros povos com os quais conviveu:

Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode

consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se “dar conselhos” parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. [...] Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. [...] A arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. (BENJAMIN, 1986b, p. 200-201).

Nessa perspectiva, o cronista, ao publicar textos curtos em veículos de comunicação com tiragens que podem alcançar milhares de exemplares, ocupa lugar diferente do do romancista. Propõe um diálogo imediato e direto com o leitor, que tem como ponto de contato com seu receptor a transmissão de experiências que têm a ver diretamente com uma coletividade.

É evidente que cada cronista se expressa subjetivamente, em termos que são os seus. Além disso, como se viu, pode incorporar a seus textos vários gêneros, literários ou não-literários, que lhe conferirão características em que predominará ora o lirismo, ora o teor ensaístico, para ficar em dois grandes traços da crônica. Mas essa perspectiva coletiva está por trás de cada crônica e de cada expressão de subjetividade que ela apresenta.

Tratando especificamente da crônica modernista, Davi Arrigucci Jr. escreve que

[...] muitas vezes ela se volta para o passado colonial, retomando sua antiga forma histórica para recuperar retalhos da memória da nação. Por isso ainda, outras vezes lembra a voz do narrador oral, já fugidia no meio urbano, contando histórias de outros tempos, tentando resgatar uma experiência a caminho de se perder para sempre. E, ao mesmo tempo, é ela o registro dos instantâneos da vida moderna, das novidades avassaladoras, dos rápidos acontecimentos, dos encontros casuais, dos estímulos sempre chocantes do cotidiano das grandes cidades [...]. Provinciana e moderna a uma só vez, a crônica modernista revela uma tensão contínua entre tempos diversos e espaços heterogêneos [...]. (ARRIGUCCI JR., 2001, p. 63).

Essa dimensão se expressa, particularmente, em crônicas que discutem situações sociais ou mudanças de comportamento, e nas quais o narrador se mostra não poucas vezes surpreendido por rápidas mudanças, e reage a elas.

“Carta a um amigo” (CAMPOS, P. M., 1961, p. 19-22) é um exemplo de crônica em que se mostram essas características. O texto estrutura-se de fato como uma carta, por meio da qual o narrador oferece a um amigo que retorna ao Brasil a sua visão sobre as mudanças ocorridas no país durante a estadia do outro no exterior. Narrador e “remetente” se confundem, pois não há marcas textuais de uma narração exterior ao próprio texto da carta.

Há aqui também a situação, muitas vezes encontradas na crônica, em que os elementos ficcionais mesclam-se à figura do autor real empírico e suas relações.

A carta começa com a frase “Meu caro Otto: sei que você está de malas prontas, depois de dois anos e meio na Europa, para retornar ao Brasil [...]” (p. 19). A associação com Otto Lara Resende, um dos grandes amigos do cronista Paulo Mendes Campos, é inevitável. Ainda mais quando se sabe que Otto, de fato, no final dos anos 1950 viveu um tempo na Europa. Assim, o texto parece indicar uma correspondência endereçada pelo Paulo de carne e osso ao próprio Otto. Além disso, a carta contém referências diretas a pelo menos três outras figuras do círculo de conhecidos do autor e de seu suposto destinatário: os escritores e compositores Antônio Maria e Vinicius de Moraes e o pintor Raimundo Nogueira.

As referências a figuras reais servem como elemento de validação de uma série de afirmações contidas na carta, que comentam de forma satírica a situação brasileira, em geral pelo uso de exagero. Na medida em que o remetente e o destinatário da carta podem ser vinculados pelo leitor a pessoas reais, e como o texto trata de outras figuras reais e de acontecimentos pelos quais o Brasil passava (como as eleições à Presidência da República), é como se todo o conteúdo fosse o de uma carta verdadeiramente remetida. O artifício confere uma carga de expressividade que se apoia na função testemunhal da narrativa. Yves Reuter (2002, p. 66) define essa função da seguinte forma: “Centrada na declaração, manifesta o grau de certeza ou de distância que o narrador mantém em face da história que conta”.

A situação do Brasil, de acordo com o narrador, é a de uma inversão de papéis socialmente estabelecidos, como se o país passasse por uma reviravolta de valores. Ao tratar de assuntos políticos, econômicos e sociais, é como se narrador apresentasse uma espécie de manifesto. O tom, entretanto, é ameno e recheado de expressões coloquiais. Segundo a carta, “deu uma louca impressionante” (p. 19) no Brasil. Exemplos disso:

Os velhos tomam novocaína furiosamente, enquanto os moços tomam coca-cola e cocaína. Velhotas irremissíveis trafegam de lambreta pelas avenidas da Zona Sul, enquanto os mais lindos brotinhos andam de óculos e estudam nas Faculdades de Filosofia. Ministros aprendem violão e escrevem em colunas sociais, diretores de graves órgãos da imprensa praticam ganzá ou reco-reco, ao passo que os colunistas sociais tratam dos problemas de saúde pública. Não há vedeta do Teatro Recreio que não dê, pelo menos uma vez por mês, uma entrevista sobre música clássica e literatura inglesa. [...] Há muitos intelectuais que tocam bateria e há bateristas que não dormem sem ler um pouco de Heidegger ou Burckhardt. (p. 20).

As imagens utilizam jogos de palavras e o absurdo: “Os aviões nem sempre voam, as lotações voam sempre, outro dia apareceu uma vaca na minha rua” (p. 21). O verbo voar é

empregado em dois sentidos, ambos de tom crítico: o usual, para referir-se à ineficiência do transporte aéreo, e como metáfora para os veículos (lotações) que correm muito. A frase é completada por uma inesperada aparição de uma vaca em pleno Rio de Janeiro, sem conexão lógica com os elementos anteriores. O sentido é de um mundo em que as coisas não estão no seu lugar certo. Mas também de um mundo rural que permanece mesclado ao moderno e urbano.

O narrador escreve: “Há juízes que vivem no Jóquei e há cavalos que vivem no Palácio da Justiça” (p. 21). Na primeira parte da frase, aponta-se para a falta de compromisso de determinados magistrados, que, em lugar de cumprirem suas obrigações, vão assistir às corridas de cavalos; na segunda parte, outros juízes são comparados a cavalos, palavra que nessa acepção significa pessoa grosseira ou rude. O tom crítico fica evidenciado, e, embora haja um narratário¹⁷ (Otto), o texto parece dirigir-se aos leitores em geral, como uma espécie de carta aberta que explicita situações que o narrador entende como inaceitáveis no país.

Tomado de conjunto, o texto coloca a possibilidade de confusão entre o autor – o ser humano cujo nome aparece no início do texto publicado no jornal ou na capa do livro – e o narrador. O leitor se pergunta: aquilo que é narrado, muitas vezes em primeira pessoa, corresponde a fatos realmente ocorridos com o autor do texto? O conteúdo representa o pensamento da pessoa de carne e osso que está por trás do escrito?

A confusão é multiplicada pelo fato de que, frequentemente, os autores de crônicas incluem nos textos referências que coincidem com dados autobiográficos a que os leitores podem ter acesso. É o caso não apenas de “Carta a um amigo”, mas de inúmeras outras crônicas¹⁸.

A esse respeito, é útil trabalhar com o conceito de “autor implícito” desenvolvido por Wayne C. Booth: “Enquanto escreve, o autor não cria, simplesmente, um ‘homem em geral’, impessoal, ideal, mas sim uma versão implícita de ‘si próprio’, que é diferente dos autores implícitos que encontramos nas obras de outros homens”. Dessa forma, o autor real empírico cria uma figura que não se confunde com a sua, é uma versão “implícita” de si. Booth

¹⁷Yves Reuter diferencia o leitor do narratário nos seguintes termos: “O *leitor* é um ser humano que existiu, existe ou existirá, em carne e osso, no nosso universo. Sua existência situa-se no “não-texto”. Por sua vez, o *narratário* – aparente ou não – só existe no texto e mediante o texto, por meio de suas palavras ou daquelas que o designam. Ele é quem, *no texto*, escuta ou lê a história. O narratário é fundamentalmente constituído pelo conjunto dos signos linguísticos (o “tu” e o “você”, por exemplo) que dão uma forma mais ou menos aparente a quem “recebe” a história.” (REUTER, 2002, p. 20, grifos do autor).

¹⁸Para utilizar o exemplo de outro autor: em 1995, Carlos Heitor Cony publicou crônicas na *Folha de S. Paulo*, escritas em primeira pessoa, que tratavam da dor sentida pelo narrador diante da recente morte de sua cadela Mila. Muitos leitores viam nesses textos o testemunho direto do que sentiu o Cony real, que tinha uma cadela com aquele nome. Vide, entre outros, o texto “Mila” (CONY, 1995).

distingue essa figura também da do narrador: “‘Narrador’ é geralmente aceito como o ‘eu’ da obra, mas o ‘eu’ raramente, ou mesmo nunca, é idêntico à imagem implícita do artista” (BOOTH, 1980, p. 88 e 90). A diferenciação, em seu entender, é fundamental para a correta interpretação de uma obra de ficção:

Só distinguindo entre autor e a sua imagem implícita poderemos evitar discussões vãs e fútuas sobre qualidades como “sinceridade” e “seriedade” do autor. [...] Mas apenas a obra constitui prova do tipo de sinceridade que nos interessa: está o autor implícito em harmonia consigo próprio – ou seja, estão as suas escolhas em harmonia com o seu caráter narrativo explícito? Se o narrador, que nos é apresentado por todos os sinais fidedignos como porta-voz do autor, afirma acreditar em valores que nunca se concretizam na estrutura como um todo, podemos falar de obra insincera. Uma obra boa estabelece a “sinceridade” do seu autor implícito, por muito que o homem que criou o autor possa desmentir, através das suas *outras* formas de conduta, os valores contidos na obra. (BOOTH, 1980, p. 92-93, grifo do autor).¹⁹

Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2009, p. 227) estabelece diferenciação análoga, mas com terminologia diferente: fala em autor empírico e autor textual. Com relação ao narrador, afirma que

[...] não se identifica necessariamente com o autor textual e muito menos com o autor empírico – identificação esta típica de um biografismo ingênuo ou preconcebido –, pois ele representa, enquanto instância autonomizada que produz intratextualmente o discurso narrativo, uma construção, uma criatura fictícia do autor textual, constituindo este último, por sua vez, uma construção do autor empírico. (AGUIAR E SILVA, 2009, p. 695).

Desse modo, deve-se encarar o narrador da crônica sempre como essa “criatura fictícia do autor textual”, uma “instância autonomizada que produz intratextualmente o discurso narrativo”. Não se pode identificá-lo ao autor textual (ou autor implícito, na terminologia de Booth), para não falar no autor empírico, ainda que o texto possa conter situações, fatos ou posições que coincidem com dados da vida real desse autor. Agir de outra forma seria o mesmo que, por exemplo, encarar opiniões expressas pela personagem principal de um romance escrito em primeira pessoa como idênticas às opiniões de seu autor empírico. Quando se trata de romances ou de contos, há menos possibilidades de os leitores

¹⁹Em razão dessa distinção, Booth observa, citando frase de Maurice Beebe, que “podemos ler com prazer as obras de muitos autores, cujas crenças, nalguns casos, rejeitamos: Dante, Milton, Hopkins, Yeats, Eliot, Pound – a lista varia, claro, com a posição do crítico” (BOOTH, 1980, p. 154).

confundirem as instâncias dessa forma. Com a crônica, pelas especificidades do gênero, o risco de confusão é mais evidente.

O narrador da crônica, ao qual se associa neste trabalho a figura do narrador definido por Benjamin, pode ser visto como a expressão de experiências e o portador de opiniões que procura se colocar a serviço de uma comunidade. Dissociado da figura de seu autor empírico, assim como das relações que este último estabelece para realizar o seu ofício de cronista (como o fato de ser contratado por um jornal ou revista para publicar ali os seus textos), o narrador pode ser, como escreve Luiz Roncari,

[...] em uma primeira visão, a feição de alguém que vê, extremamente atento ao tempo, fazendo da crônica uma membrana sensível, capaz de captar a moda, os costumes, a mudança, novas expressões e termos, a novidade e as marcas do tempo que não são notícias; e, numa segunda visão, o rosto de alguém que julga, que procura além das camadas superficiais do tempo o velho conhecido. (RONCARI, 1990, p. 47-48).

Dentre as crônicas narrativas de Paulo Mendes Campos, “Sobrevoando Ipanema” (CAMPOS, P. M., 1961, p. 57-61) oferece vários pontos de reflexão, a começar pela discussão sobre o foco narrativo. Gérard Genette (1995, p. 186-188) identifica três tipos de focalização: a) narrativa não-focalizada, ou de focalização zero, que corresponde à situação em que o narrador diz mais do que aquilo que qualquer personagem sabe; b) focalização interna, quando o narrador diz apenas aquilo que determinada personagem sabe; essa focalização pode ser fixa ou múltipla (como no caso de romances por cartas); c) focalização externa, em que a narrativa apresenta as ações das personagens, mas não os seus pensamentos ou sentimentos.

No caso dessa crônica, a personagem principal é uma gaivota que sobrevoa o bairro de Ipanema. O foco narrativo é do primeiro tipo, pois o narrador penetra nas intenções da gaivota e a acompanha por um longo trajeto, desde quando ela “vinha das Tijucas” (p. 57), passando por várias ruas, praças e pela praia, até que suma no horizonte.

Esse foco, entretanto, está perturbado pelo fato de que, em determinado momento, na metade do texto, a gaivota vê o próprio narrador, à janela de seu apartamento, oferecendo uma folha de couve a seu canário. O narrador ainda observa que o animal “fingiu que não me viu” (p. 59). Do ponto de vista lógico, seria impossível a uma personagem da narrativa, que estivesse em seu apartamento, ser testemunha de tudo o que descreve sobre o voo da gaivota, e muito menos saber o que se passava pela cabeça do animal durante o seu percurso. A única possibilidade de admitir, no interior da ordem estabelecida pelo texto, que a gaivota tenha

passado por todos os locais descritos e tenha visto todas as pessoas que surgem, com todos os detalhes descritos, é a de que a narrativa esteja sendo feita “de fora”, por um narrador onisciente que não faz parte da história.

A introdução do momento em que gaivota vê – mas finge não ver – o narrador sugere outra interpretação: a de que se trata de um narrador-personagem que fantasia todos os acontecimentos descritos. Não há voo da gaivota, não existem os personagens descritos, tudo não passa de invenção de alguém que está à janela do apartamento alimentando o seu canário²⁰. Entretanto, uma interpretação mais viável é a de que somente um narrador onisciente poderia ter a perspectiva da gaivota e saber que ela fingiu vê-lo. Há uma mudança de foco narrativo, que pode confundir o entendimento.

Teoricamente, esse problema é discutido por Vítor Manuel Aguiar e Silva, ao referir-se a romances, nos seguintes termos:

A focalização pode permanecer idêntica e fixa ao longo de todo o romance – por exemplo, todo o romance pode ser regido por uma focalização onisciente, ou por uma focalização restritiva imutável, ou por uma focalização neutra, etc. – ou pode variar e ser múltipla – pode conjugar-se num romance a focalização onisciente e a focalização restritiva, pode a focalização restritiva estar a cargo de diversas personagens, pode alternar a focalização heterodiegética e a focalização homodiegética, etc. [...] ²¹

No romance moderno, ocorre com frequência uma focalização variável e múltipla. [...] A variação e a multiplicidade das focalizações restritivas contribuem poderosamente para o teor ambíguo, por vezes complicadamente confuso, da história de muitos romances contemporâneos. (AGUIAR E SILVA, 2009, p. 784-785, grifos do autor).

A crônica, evidentemente, apresenta complexidade estrutural menor do que um romance. Entretanto, o que vale para o romance pode ser aplicado também a esse caso, no qual há dois focos narrativos que se combinam.

O texto é construído a partir das imagens do voo da gaivota, apresentadas de forma muito nítida. Há marcas precisas de tempo e espaço: “Era uma quinta-feira de maio e a gaivota vinha das Tijucas, em voo quase rasante sobre a falésia da Avenida Niemeyer”, “entrou pelo Leblon em voo silencioso” (p. 57); “sob um caramanchão do Jardim de Alá, um

²⁰Essa situação pode, também, retomar a confusão entre o autor real e o autor empírico, já que o leitor da crônica pode se perguntar: quem seria esse homem no apartamento, senão o próprio cronista, que no final das contas inventa todas as histórias que publica no jornal?

²¹Os termos “focalização heterodiegética” e “focalização homodiegética” estão associados aos tipos de narrativas, conforme a elaboração de Gérard Genette. Esse autor escreve: “Distinguir-se-ão, pois, dois tipos de narrativas: uma de narrador ausente da história que conta (exemplo: Homero na *Ilíada*, ou Flaubert na *Éducation sentimentale*), a outra de narrador presente como personagem na história que conta (exemplo: *Gil Blas*, ou *Wuthering Heights*). Nomeio o primeiro tipo, por razões evidentes, *heterodiegético*, e o segundo *homodiegético*. (GENETTE, 1995, p. 243-244, grifos do autor).

demente sentia-se perseguido”, “a gaivota adentrou-se um pouco mais para os lados do Bar Vinte” (p. 58); “um rapaz de máscara submarina exibia no Arpoador um peixe de prata”, “o mestre do barco consultou o seu relógio de pulso e era meio-dia” (p. 60). Como escreve Yves Reuter, referindo-se ao modo narrativo de *mostrar*, também chamado *mimese*, “a narração é menos aparente, para dar ao leitor a impressão de que a história se desenrola, sem distância, diante dos seus olhos, como se ele estivesse no teatro ou no cinema. Constrói-se, assim, a *ilusão* de uma presença imediata. (REUTER, 2002, p. 60, grifo do autor).

Ao mesmo tempo, a expressividade na enumeração do que a gaivota vê, quando o narrador começa a acompanhá-la, é obtida em termos concisos, numa construção nominal, sem verbos, típica das “descrições impressionistas” (MONTEIRO, 1991, p. 60): “À esquerda, rochas morenas e suadas, um pouco mais acima os automóveis coloridos, mais alto as escarpas de pedras pardas, à direita o azul, embaixo as espumas leitosas” (p. 57). O uso do termo *azul* reaparece aqui, e de forma substantivada. O narrador não diz “o céu azul”, mas nomeia apenas a cor, o que lhe basta para equipará-la às outras imagens concretas vistas: as rochas, os automóveis, as escarpas e as espumas. Mais à frente, o narrador cita a “manhã azuladíssima”, com o superlativo absoluto sintético enfatizando a presença da cor como sendo a dominante de toda a cena descrita.

Ao longo da crônica, há muitas personagens que passam pelo campo de visão da gaivota. O narrador descreve as suas ações e, em alguns casos, revela seus pensamentos ou sensações. Há momentos de lirismo, como aquele em que a beleza e a graça de uma garota são associadas ao suave movimento da ave:

Uma jovem se deslocava para a praia, tão esbelta, tão serena, tão irresistível, tão harmonizada aos acordes da paisagem, tão bem estruturada no espaço, tão matinal e marinha, tão suave, tão intangível e hierática, tão feérica na sua beleza castanha, que só não voou e virou gaivota porque não quis. (p. 59).

Dessa forma, infere-se que o narrador identifica o voo da gaivota com a beleza e a harmonia. No universo instaurado na crônica, não apenas a moça poderia ter saído voando, como a natureza tem a capacidade de agir como um ser vivo: “Um pé de vento deu um chute na árvore, atirando uma flor amarela sobre a cabeça de um escandinavo estendido em um banco de pedra” (p. 58); “um flamboyant aguardava paciente a eclosão das flores” (p. 59). Em outro trecho, o agente da ação é uma cor: “o retinir branco de uma ambulância estilhaçou o ar” (p. 58-59). Ou seja, o som do carro é associado à cor do veículo e o efeito que produz, de outro lado, é o de fragmentar o ar.

Quase ao fim do texto, o narrador explica que a gaivota “impulsionou-se com mais vigor, foi voando, voando, silhueta silenciosa no espaço, perdeu-se no mar alto” (p. 60). O parágrafo final faz então uma espécie de balanço da trajetória da ave, citando pessoas e locais vistos ou percorridos, para uma conclusão que deixa tudo em aberto:

Sem dúvida, o mundo é enigmático. Mas, em sua viagem, ela absorvera alguma coisa mais simples do que a água e mais pura do que o peixe de cada dia, alguma coisa que está na cor e não é a cor, está na forma dos objetos e não é a forma, está no oceano, na luz solar, no vento, nas árvores, no marechal, na sombra que se desloca, mas que não é a sombra, o marechal, o vento, a luz solar, o oceano. Alguma coisa infinitamente sensível e unânime, que se esvai ao ser tocada, alguma coisa indefinidamente acima da compreensão das gaivotas. (p. 60-61).

A rigor, o que está acima da compreensão das gaivotas é aquilo que o narrador não consegue explicar. Lido esse último parágrafo, as descrições e os episódios pelos quais a gaivota passou ganham nova dimensão, pois fizeram com que ela absorvesse “alguma coisa” – expressão vaga e indefinida que aparece quatro vezes nesse período. Essa “coisa”, simples e pura, “infinitamente sensível e *unânime*” (grifo nosso) “se esvai ao ser tocada”, ou seja, é compartilhada por todos e ao mesmo tempo impossível de ser agarrada.

Na perspectiva de Walter Benjamin (1986b, p. 200), segundo o qual a verdadeira narrativa tem sempre uma dimensão utilitária, que se pode traduzir em um ensinamento moral, uma sugestão prática, um provérbio ou uma norma de vida, o narrador da crônica ensina aqui que, no enigma do mundo, pode-se absorver algo, mesmo que não se compreenda o seu significado. Por meio da gaivota, ele apresenta uma percepção sensual das formas e da natureza – que pode ser uma forma de sabedoria, ainda que inexplicável. E o leitor não precisa concordar com a sua visão de mundo para encontrar beleza no texto.

CONCLUSÃO

A pesquisa realizou-se com foco em dez crônicas de Paulo Mendes Campos, buscando a partir desses textos caracterizar a poética do autor. Antes de passar à análise dessas crônicas, a opção metodológica foi a de situar a discussão a respeito da crônica brasileira contemporânea, demonstrando a sua dupla filiação, ao jornalismo e à literatura, o que evidencia a necessidade de abordar ambos os campos para um entendimento aprofundado sobre essa produção textual.

Dois objetivos centrais foram colocados para este trabalho: 1) estabelecer o estatuto da crônica como produto híbrido entre o jornalismo e a literatura, chegando a uma tipologia do gênero; 2) descrever os traços fundamentais da poética do Paulo Mendes Campos cronista.

No que se refere à primeira questão, entende-se que a crônica brasileira contemporânea é um produto da modernidade, um tipo de produção textual que só pode ser compreendido plenamente no interior do processo de desenvolvimento da imprensa e dos meios de comunicação de massa em geral. Embora esteja etimologicamente vinculada ao antigo sentido de crônica histórica, que relatava fatos segundo uma ordem cronológica, a crônica de que trata o presente trabalho é aquele tipo de texto originado do folhetim publicado nos jornais brasileiros do século XIX e que experimentou grande desenvolvimento após a década de 1930, chegando a um período de ampla difusão entre os anos 1950 e 1970.

Do ponto de vista da teoria literária, uma das principais incorporações para o entendimento da crônica é o seu caráter de gênero de fronteira. A crônica é ambígua por natureza, pois pode incorporar gêneros literários e não-literários em sua composição e manifestar-se de diferentes formas textuais. Para Afrânio Coutinho (1971, p. 107-108), a crônica brasileira aproxima-se daquilo que, na tradição inglesa, se conhece como ensaio informal ou familiar. Entretanto, a dimensão que assumiu o gênero no Brasil é bem mais ampla: há crônicas em verso, outras que são poemas em prosa, algumas que se aproximam de reportagens, de cartas etc. O que caracteriza a crônica é a dificuldade de definição.

Se, como escreve Ezra Pound (1986, p. 33), “literatura é novidade que PERMANECE novidade”, essa é uma pista para o entendimento da crônica em sua acepção mais especificamente literária. Ela pode ter como ponto de partida, em sua publicação original, um fato da atualidade. Pode referir-se a uma notícia, um tema ou uma discussão presente na sociedade no momento em que é escrita. Mas sua permanência, para além desse momento inicial, dependerá de sua possibilidade de leituras futuras como objeto estético.

Crônicas escritas há décadas, por autores como Paulo Mendes Campos, Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino, Nelson Rodrigues ou Manuel Bandeira mantêm o frescor e interessam ao leitor de hoje – não como objeto histórico ou curiosidade de época – por essa característica de literariedade que ultrapassa a publicação inicial em jornal ou revista.

Nessa perspectiva, a de estudo da crônica como objeto literário, a tipologia descrita por Afrânio Coutinho parece adequada a dar conta da maioria dos casos de crônicas. Foi com base principalmente nessa tipologia – crônica narrativa, crônica metafísica, crônica poema-em-prosa, crônica-comentário e crônica-informação – que foram estudadas as produções de Paulo Mendes Campos neste trabalho. A esses tipos, agregou-se o de crônica satírico-humorística, apontado por Luiz Beltrão, para abarcar também uma dimensão importante da obra de Campos, a do humor.

A análise das crônicas de Paulo Mendes Campos permitiu identificar a diversidade que caracteriza a sua produção cronística. Seus escritos nessa área abrangem todos os campos descritos na tipologia citada e conseguem manter um diálogo entre baixa e alta cultura, escrevendo naquele que é o tom característico da crônica – leve, coloquial, ligeiro – e ao mesmo tempo apresentando uma prosa sofisticada. O cronista escreve sobre temas profundos como quem conversa com o amigo no bar da esquina. Uma das singularidades da crônica, da qual Campos é um dos mais importantes executores, é essa aparência de descompromisso em que, simultaneamente, discutem-se questões centrais para o homem contemporâneo.

Em relação ao segundo grande objetivo da pesquisa, a caracterização da poética de Paulo Mendes Campos, a partir do estudo das dez crônicas definidas como *corpus* principal e de inúmeras outras que são citadas em apoio à análise, o trabalho permitiu estabelecer alguns pontos centrais.

O primeiro foi chamar a atenção para a existência de alguns termos que se repetem na obra do cronista e que, por essa reiteração, configuram-se como tendo sentidos particulares, não necessariamente idênticos aos sentidos usuais. Destacou-se aqui que as palavras *sol*, *domingo* e *azul* representam, no universo do narrador que Paulo Mendes Campos instaura na crônica, a felicidade e a vida idealizada que o eu lírico busca. Essa permanente procura encontra nos três termos os símbolos do que o narrador almeja, como se pode verificar nos exemplos citados.

Em segundo lugar, de maneira vinculada a esse ponto inicial, a busca do eu lírico corresponde a uma tentativa de equilibrar os elementos da natureza e da cultura humana. O narrador procura abarcar, em sua expressão, ambos os polos, e colocá-los em harmonia. Por

isso, o domingo de sol deve ser vivido pelo eu lírico em toda a sua plenitude, na praia, por exemplo, sob o céu azul, mas também numa relação profunda com a família, os amigos, o futebol e, de forma reflexiva, com o livro, símbolo de conhecimento e de prazer estético (vide a crônica “Receita de domingo”).

O narrador da crônica busca esse equilíbrio por meio do que foi chamado aqui de uma afetividade que une as pessoas. Uma afetividade que se expressa de várias formas: no amor romântico e erótico, no amor pelos filhos, na amizade ou, mais amplamente, na emoção ou júbilo experimentados diante de algo belo, seja um pôr de sol ou um poema.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. “Lírica e sociedade”. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 193-208. (Os Pensadores).
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. 8. ed. 17. reimpr. Coimbra: Almedina, 2009.
- ARRIGUCCI JR., Davi. “Fragmentos sobre a crônica”. In: _____. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. 1. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 51-65.
- ASSIS, Machado de. *O espelho*. Organização, introdução e notas de João Roberto Faria. Campinas: Editora da Unicamp, 2009a.
- ASSIS, Machado de. *História de quinze dias*. Organização, introdução e notas de Leonardo Affonso de Miranda Pereira. Campinas: Editora da Unicamp, 2009b.
- AUGUSTO, Sérgio; JAGUAR (Orgs.). *O melhor do Pasquim*. Volume I. 3. reimpr. Rio de Janeiro: Desiderata, 2006.
- BACIU, Stefan. *Manuel Bandeira de corpo inteiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.
- BAKHTIN, Mikhail. “Os gêneros do discurso”. In: _____. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306.
- BARRETO, Francismar Ramírez. *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*. 2007. 154 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Departamento de Teoria Literária e Literatura da Universidade de Brasília, Brasília, 2007.
- BELTRÃO, Luiz. *Jornalismo opinativo*. Porto Alegre: Sulina, 1980.
- BENDER, Flora Christina; LAURITO, Ilka Brunhilde. *Crônica: história, teoria e prática*. São Paulo: Scipione, 1993. (Coleção Margens do Texto).
- BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986a. p. 120-136.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986b. p. 197-221.
- BETELLA, Gabriela Kvacek. *Narradores de Machado de Assis*. São Paulo: Edusp; São Paulo: Nankin, 2007.

BIEDERMANN, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*. Trad. Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BRETON, André; TROTSKI, Leon (et al.). *Por uma arte revolucionária independente*. Org. Valentim Facioli. Trad. Carmen Sylvia Guedes et al. São Paulo: Paz e Terra; São Paulo: Cemap, 1985.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977a.

CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977b.

CAMPOS, Paulo Mendes. *O domingo azul do mar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

CAMPOS, Paulo Mendes. *O cego de Ipanema*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1960.

CAMPOS, Paulo Mendes. *O cego de Ipanema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961.

CAMPOS, Paulo Mendes. *Homenzinho na ventania*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1962.

CAMPOS, Paulo Mendes. *O colunista do morro*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965.

CAMPOS, Paulo Mendes. *Hora do recreio*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1967.

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

CAMPOS, Paulo Mendes. *Os bares morrem numa quarta-feira*. São Paulo: Ática, 1980.

CAMPOS, Paulo Mendes. "Uma vida de menino". In: _____. *A arte de ser neta*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2003. p. 44-45.

CANCLINI, Néstor García. *A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte*. Trad. Gloria Rodríguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

CANCLINI, Néstor García. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. 2. ed. Trad. Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília Queiroz Moraes Pinto. São Paulo: Cultrix, 1984.

CANDIDO, Antonio. "A vida ao rés-do-chão". In: _____ (et al.). *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Setor de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa (Org.). Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 13-22.

CASTRO, Ruy. *Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHARTIER, Roger. *Cultura escrita, literatura e história: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit*. Trad. Ernani Rosa. Porto Alegre: Artmed, 2001.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 21. ed. rev. e aum. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

COELHO, Marcelo. "Notícias sobre a crônica". In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (Orgs.). *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*. 2. ed. São Paulo: Escrituras, 2005. p. 155-162.

CONY, Carlos Heitor. "Mila". *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 4 jun. 1995. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/6/04/opiniaio/5.html>>. Acesso em: 19 maio 2012.

CONY, Carlos Heitor. "A crônica como gênero e como antijornalismo". *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 16 out. 1998. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq16109815.htm>>. Acesso em: 19 maio 2012.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. 2. ed. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COSERIU, Eugenio. *O homem e a sua linguagem*. Trad. Carlos Alberto da Fonseca e Mário Ferreira. Rio de Janeiro: Presença; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1982.

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

COSTA, Iná Camargo. "O marxismo neokantiano do primeiro Bakhtin". In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2. ed. revista. Campinas: Editora da Unicamp, 2008. p. 277-286.

COUTINHO, Afrânio. "Ensaio e crônica". In: _____ (Org.). *A literatura no Brasil*. Vol. VI. 2. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1971. p. 105-128.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. (Coleção Vera Cruz, v. 218).

DIAFÉRIA, Lourenço. "A crônica: algumas considerações em cima do cotidiano". In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *Literatura brasileira: crônica, teatro e crítica*. 2ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. Vol. I. São Paulo: Norte Editora, 1986. p. 17-22.

DIAS, Ângela Maria. "Memória da cidade disponível: foi um Rio que passou em nossas vidas. A crônica dos anos 60". In: REZENDE, Beatriz (Org.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio; CCBB, 1995. p. 57-75.

DIMAS, Antonio. “Ambiguidade da crônica: literatura ou jornalismo?”. *Littera*. Revista para professor de português e de literaturas de língua portuguesa. Rio de Janeiro, ano IV, n. 12, p. 46-51, set./dez. 1974.

DIMAS, Antonio. “A crônica de Carlos Drummond de Andrade”. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*. Secretaria Municipal de Cultura. São Paulo, v. 42, n. 2, p. 7-15, abr./jun. 1981.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FACIOLI, Valentim. “A crônica”. In: BOSI, Alfredo (et al.). *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. p. 86-87. (Coleção Escritores Brasileiros: Antologia & Estudos).

FISCHER, Luís Augusto. “Prefácio”. In: SCLIAR, Moacyr. *Moacyr Scliar*. São Paulo: Global, 2004. p. 7-18. (Coleção Melhores Crônicas).

FISCHER, Luís Augusto. *Inteligência com dor*: Nelson Rodrigues ensaísta. Porto Alegre: Arquipélago, 2009.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “Página de livro página de jornal”. *D.O. Leitura*. Imprensa Oficial do Estado. São Paulo, ano 20, n. 5, p. 11-19, maio 2002.

GARGUREVICH, Juan. *Géneros periodísticos*. Quito: Editorial Belén/Ciespal, 1982.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GINZBURG, Jaime. “Cegueira e literatura”. *Aletria*. Belo Horizonte, v. 10/11, p. 53-64, 2003-2004.

GONÇALVES, José Esmeraldo; BARROS, J.A. *Aconteceu na Manchete*: as histórias que ninguém contou. Rio de Janeiro: Desiderata, 2008.

GUIRAUD, Pierre. *La stylistique*. Septième édition. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.

GUIRAUD, Pierre. *A estilística*. Trad. Miguel Maillat. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1978.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAKOBSON, Roman. “Notas marginais sobre a prosa do poeta Pasternak”. In: _____. *Poética em ação*. Trad. Natan Norbert Zins. São Paulo: Perspectiva; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990. p. 41-55.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. 18. ed. Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

LACOMBE, Américo Jacobina. “Literatura e jornalismo”. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. Vol. VI. 2. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1971. p. 57-104.

LAGE, Nilson. *Linguagem jornalística*. São Paulo: Ática, 1985.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. 3. ed. 3. impr. São Paulo: Ática, 2009.

LIMA, Alceu Amoroso. *O jornalismo como gênero literário*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2003.

LOTMAN, Iuri M. *La semiosfera*. Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996. 3 v.

MACHADO, Irene A. “Os gêneros e o corpo do acabamento estético”. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2. ed. revista. Campinas: Editora da Unicamp, 2008. p. 131-148.

MARQUES DE MELO, José. *Jornalismo opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro*. 3. ed. rev. e ampl. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

MARQUES DE MELO, José. “A crônica”. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (Orgs.). *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*. 2. ed. São Paulo: Escrituras, 2005. p. 139-154.

MARTÍN VIVALDI, Gonzalo. *Géneros periodísticos*. 2. ed., corregida y aumentada. Madrid: Paraninfo, 1979.

MARTINS, Luís. “Cem crônicas escolhidas”. In: _____. *Homens e livros*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura / Comissão de Literatura, 1962. p. 83-86.

MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. 3. ed. Trad. Maria Helena Barreiro Alves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã: crítica da novíssima filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas, 1845-1846*. Trad. Marcelo Backes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. Trad. José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MENDONÇA, José Márcio. “Adeus cronistas”. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 14 mar. 1972. In: BRAIT, Elisabeth et al. *Aulas de redação*. São Paulo: Atual, 1980. p. 111-120.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MONTEIRO, José Lemos. *A estilística*. São Paulo: Ática, 1991.

MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. 5^e éd. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

NORMAND, Henry. *Dictionnaire des symboles universels*: basés sur le principe de la clef de la connaissance. Paris: Éditions Dervy, 2005-2007. 2 v.

PAES, José Paulo. “Crônica”. In: _____; MOISÉS, Massaud (Orgs.). *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*. 3. ed., revista e ampliada por Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix, 1987. p. 129-131.

PAZ, Octavio. “Verso e prosa”. In: _____. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 11-36.

PEREIRA, Wellington. *Crônica: arte do útil ou do fútil?* Ensaio sobre a crônica no jornalismo impresso. João Pessoa: Ideia, 1994.

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado de argumentação*: a nova retórica. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PINHEIRO, Flávio. “Apresentação”. In: CAMPOS, Paulo Mendes. *O amor acaba*: crônicas líricas e existenciais. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 9-13.

PINHEIRO, Flávio. “Apresentação”. In: CAMPOS, Paulo Mendes. *O gol é necessário*: crônicas esportivas. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 7-11.

PORTELLA, Eduardo. “Visão prospectiva da literatura no Brasil”. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. Vol. VI. 2. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1971. p. 224-232.

PORTELLA, Eduardo. “A cidade e a letra”. In: _____. *Dimensões I*: o livro e a perspectiva, crítica literária. 4. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978. p. 81-87.

PORTELLA, Eduardo. “A crônica brasileira da modernidade”. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *Literatura brasileira: crônica, teatro e crítica*. 2ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. Vol. I. São Paulo: Norte Editora, 1986. p. 7-13.

POUND, Ezra. *A arte da poesia*: ensaios escolhidos. Trad. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix; São Paulo: Edusp, 1976.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 5.ed. São Paulo: Cultrix, 1986.

PRADO, Decio de Almeida. “Tentativa de crônica sobre Rubem Braga”. In: _____. *Seres, coisas, lugares*: do teatro ao futebol. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 83-90.

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

RESENDE, Beatriz. “Introdução: O Rio de Janeiro e a crônica”. In: _____ (Org.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio; CCBB, 1995a. p. 9-13.

RESENDE, Beatriz. “Rio de Janeiro, cidade da crônica”. In: _____ (Org.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio; CCBB, 1995b. p. 33-55.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. “Jornalismo, literatura e política: a modernização da imprensa carioca nos anos 1950”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 31, p. 147-160, 2003.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Imprensa e história no Rio de Janeiro dos anos 1950*. Rio de Janeiro: E-papers, 2007.

RIBEIRO, José Alcides. *Transdisciplinaridade: Literatura Brasileira e Jornalismo/Correio Mercantil*. Botucatu-SP: Fernando Bilah, 2006.

RODRIGUES, Rosângela Hammes. “Os gêneros do discurso na perspectiva dialógica da linguagem: a abordagem de Bakhtin”. In: MEURER, José Luiz et al (Orgs.). *Gêneros: teorias, métodos, debates*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005. p. 152-183.

RÓNAI, Paulo. “Um gênero brasileiro: a crônica”. In: PRETO-RODAS, Richard; HOWER, Alfred; PERRONE, Charles (Orgs.). *Crônicas brasileiras: nova fase*. Second edition revised. Gainesville: University Press of Florida, 1994. p. 213-216.

RONCARI, Luiz. “A estampa da rotativa na crônica literária”. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*. Secretaria Municipal de Cultura. São Paulo, v. 46, n. 1-4, p. 9-16, jan./dez. 1985.

RONCARI, Luiz. “Sermão, folhetim e crônica: três gêneros fora do lugar”. *Ciência Hoje*. São Paulo, v. 11, n. 65, p. 40-48, ago. 1990.

ROSENFELD, Anatol. “A teoria dos gêneros”. In: _____. *O teatro épico*. 4. ed., 2. reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 13-36.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. 6. ed. 4. impressão. São Paulo: Ática, 2002.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. “Teoria da crônica”. In: _____. *A sedução da palavra*. Brasília: Letraviva, 2000. p. 201-205.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. “Um cronista singular”. In: CAMPOS, Paulo Mendes. *Quatro histórias de ladrão: e mais 26 histórias*. São Paulo: Ediouro, 2002. p. 7-9.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. “Introdução”. In: _____ (Org.). *As cem melhores crônicas brasileiras*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. p. 15-23.

TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

TEZZA, Cristovão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TEZZA, Cristovão. “A construção das vozes no romance”. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2. ed. revista. Campinas: Editora da Unicamp, 2008. p. 209-217.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TROTSKI, Leon. *Literatura e revolução*. Trad. Luiz Alberto Moniz Bandeira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

VALÉRY, Paul. “Primeira aula do Curso de Poética”. In: _____. *Variedades*. 3. reimpr. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 179-192.

WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais*. 2. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WITTE, Bernd. “Por que o moderno envelhece tão rápido? Concepção da modernidade em Walter Benjamin”. *Revista USP*. São Paulo, n. 15, p. 103-110, set./out./nov. 1992.

ANEXO – Transcrição de dez crônicas de Paulo Mendes Campos

1 Ser brotinho

Ser brotinho não é viver em um píncaro azulado: é muito mais! Ser brotinho é sorrir bastante dos homens e rir interminavelmente das mulheres, rir como se o ridículo, visível ou invisível, provocasse uma tosse de riso irresistível.

Ser brotinho é não usar pintura alguma, às vezes, e ficar de cara lambida, os cabelos desarrumados como se ventasse forte, o corpo todo apagado dentro de um vestido tão de propósito sem graça, mas lançando fogo pelos olhos. Ser brotinho é lançar fogo pelos olhos.

É viver a tarde inteira, em uma atitude esquemática, a contemplar o teto, só para poder contar depois que ficou a tarde inteira olhando para cima, sem pensar em nada. É passar um dia todo descalça no apartamento da amiga comendo comida de lata e cortar o dedo. Ser brotinho é ainda possuir vitrola própria e perambular pelas ruas do bairro com um ar sonso-vagaroso, abraçada a uma porção de elepês coloridos. É dizer a palavra feia precisamente no instante em que essa palavra se faz imprescindível e tão inteligente e natural. É também falar *legal* e *bárbaro* com um timbre tão por cima das vãs agitações humanas, uma inflexão tão certa de que tudo neste mundo passa depressa e não tem a menor importância.

Ser brotinho é poder usar óculos como se fosse enfeite, como um adjetivo para o rosto e para o espírito. É esvaziar o sentido das coisas que transbordam de sentido, mas é também dar sentido de repente ao vácuo absoluto. É aguardar com paciência e frieza o momento exato de vingar-se da má amiga. É ter a bolsa cheia de pedacinhos de papel, recados que os anacolutos tornam misteriosos, anotações criptográficas sobre o tributo da natureza feminina, uma cédula de dois cruzeiros com uma sentença hermética escrita a batom, toda uma biografia esparsa que pode ser atirada de súbito ao vento que passa. Ser brotinho é a inclinação do momento.

É telefonar muito, estendida no chão. É querer ser rapaz de vez em quando só para vaguear sozinha de madrugada pelas ruas da cidade. Achar muito bonito um homem muito feio; achar tão simpática uma senhora tão antipática. É fumar quase um maço de cigarros na sacada do apartamento, pensando coisas brancas, pretas, vermelhas, amarelas.

Ser brotinho é comparar o amigo do pai a um pincel de barba, e a gente vai ver está certo: o amigo do pai parece um pincel de barba. É sentir uma vontade doida de tomar banho de mar de noite e sem roupa, completamente. É ficar eufórica à vista de uma cascata. Falar

inglês sem saber verbos irregulares. É ter comprado na feira um vestidinho gozado e bacanêrrimo.

É ainda ser brotinho chegar em casa ensopada de chuva, úmida camélia, e dizer para a mãe que veio andando devagar para molhar-se mais. É ter saído um dia com uma rosa vermelha na mão, e todo mundo pensou com piedade que ela era uma louca varrida. É ir sempre ao cinema mas com um jeito de quem não espera mais nada desta vida. É ter uma vez bebido dois gins, quatro uísques, cinco taças de champanha e uma de cinzano sem sentir nada, mas ter outra vez bebido só um cálice de vinho do Porto e ter dado um vexame modelo grande. É o dom de falar sobre futebol e política como se o presente fosse passado, e vice-versa.

Ser brotinho é atravessar de ponta a ponta o salão da festa com uma indiferença mortal pelas mulheres presentes e ausentes. Ter estudado *ballet* e desistido, apesar de tantos telefonemas de Madame Saint-Quentin. Ter trazido para casa um gatinho magro que miava de fome e ter aberto uma lata de salmão para o coitado. Mas o bichinho comeu o salmão e morreu. É ficar pasmada no escuro da varanda sem contar para ninguém a miserável traição. Amanhecer chorando, anoitecer dançando. É manter o ritmo na melodia dissonante. Usar o mais caro perfume de blusa grossa e *blue-jeans*. Ter horror de gente morta, ladrão dentro de casa, fantasmas e baratas. Ter compaixão de um só mendigo entre todos os outros mendigos da Terra. Permanecer apaixonada a eternidade de um mês por um violinista estrangeiro de quinta ordem. Eventualmente, ser brotinho é como se não fosse, sentindo-se quase a cair do galho, de tão amadurecida em todo o seu ser. É fazer marcação cerrada sobre a presunção incomensurável dos homens. Tomar uma pose, ora de soneto moderno, ora de minueto, sem que se dissipe a unidade essencial. É policiar parentes, amigos, mestres e mestras com um ar songamonga de quem nada vê, nada ouve, nada fala.

Ser brotinho é adorar. Adorar o impossível. Ser brotinho é detestar. Detestar o possível. É acordar ao meio-dia com uma cara horrível, comer somente e lentamente uma fruta meio verde, e ficar de pijama telefonando até a hora do jantar, e não jantar, e ir devorar um sanduíche americano na esquina, tão estranha é a vida sobre a Terra.

2 Carta a um amigo

Meu caro Otto: sei que você está de malas prontas, depois de dois anos e meio na Europa, para retornar ao Brasil, e assim eu não poderia deixar de adverti-lo nesta carta. As

coisas aqui em nosso país mudaram muito e de repente; o fito desta é poupar-lhe um choque que até poderia desandar em uma espécie de neurose de situação.

Eu não sei bem o que houve mas o fato é que deu um negócio coletivo que torna as pessoas sempre insatisfeitas com aquilo que faziam habitualmente. Deu uma louca impressionante. Antes de mais nada, nem lhe passe pela cabeça perguntar a um marido pela mulher ou a uma mulher pelo marido. Houve uma troca geral. Sobre isso ficamos conversados, mas se prepare também para outras diversas surpresas, de que lhe dou apenas alguns exemplos. Os velhos tomam novocaína furiosamente, enquanto os moços tomam coca-cola e cocaína. Velhotas irremissíveis trafegam de lambreta pelas avenidas da Zona Sul, enquanto os mais lindos brotinhos andam de óculos e estudam nas Faculdades de Filosofia. Ministros aprendem violão e escrevem em colunas sociais, diretores de graves órgãos da imprensa praticam ganzá ou reco-reco, ao passo que os colunistas sociais tratam dos problemas de saúde pública. Não há vedeta do Teatro Recreio que não dê, pelo menos uma vez por mês, uma entrevista sobre música clássica e literatura inglesa. A música popular está a cargo dos melhores poetas do Brasil. Os milionários não soltam mais um vintém, mas em compensação os prontos fazem grandes farras. Investigadores de Polícia, ganhando dez mil mensais, gastam cento e cinquenta mil, mas não há de ser nada, pois, por outro lado, sujeitos que estão se enchendo de dinheiro não pagam mais nem fogo na roupa. Grã-finos, que eram capazes até de andar mal vestidos só para saírem nos jornais, hoje pedem pelo amor de Deus que os deixem em paz. Há muitos intelectuais que tocam bateria e há bateristas que não dormem sem ler um pouco de Heidegger ou Burckhardt. O Exército, de que tanto se falava mal, hoje guarda a dignidade brasileira, não deixando que os entreguistas metam a mão no petróleo. Os violinistas agora cantam, os cantores fazem corretagens, o Escurinho faz o gol, o Quarentinha está jogando o fino, o Botafogo contratou para armar o time um crioulo que tocava gongo muito bem. Em matéria de modas, não há nada mais impossível. Regra geral, as mulheres estão cada vez mais masculinizadas, enquanto as camisarias para homens exibem nas vitrinas aquelas roupas coloridíssimas que a Esther Williams usava nos filmes antigos da Metro. Deputados famosos por sua violência panfletária hoje escrevem sobre rosas. Os aviões nem sempre voam, as lotações voam sempre, outro dia apareceu uma vaca na minha rua.

Antônio Maria hoje é um magro e Vinicius de Moraes, o nosso bom Vinicius, um gordo. Esporte da moda é o boxe, apreciado sobretudo pelas damas. Os mais espalhafatosos doutrinadores das práticas democráticas são conhecidos nazistas do Estado Novo. Os humoristas ficaram sérios de súbito, enquanto homens probos dormiram gravemente e acordaram palhaços. Gente rica não tem mais filho, por causa da inflação, mas as favelas

estão cheias de crianças. A Polícia instalou por conta própria a pena de morte, fuzilando sem mais aquela ladrões e malandros.

Está mesmo tudo virado de perna pro ar e é de todo conveniente que você vá se acostumando. Os velhos acabaram com essa coisa de morrer, mas o enfarte come solto entre a gente moça. Há juízes que vivem no Jóquei e há cavalos que vivem no Palácio da Justiça. Quando alguém quer mostrar que uma coisa é boa ou bonita, diz que essa coisa é bárbara. Galanteio hoje se chama curra. O vinho nacional é bom, você poderia tomar algumas marcas sem perigo de dor de cabeça. Em matéria de televisão não lhe digo nada, você verá com os seus próprios olhos: piorou ainda mais. Há padres sem batina, mulas sem cabeça e generais de pijama. Há cães que têm medo de gato e gatos com medo de ratos e ratos (isso há demais e pertencem todos ao nosso *set* social) sem medo de ninguém. O parto agora (dizem elas) é uma delícia. Macaco velho já mete a mão em cumbuca. Mania também nova é estudar dicção: há pessoas que dizem as maiores besteiras do mundo com uma dicção linda. Mulher matando marido diminuiu bastante, ainda bem. Candidatos à Presidência da República há dois: um de São Paulo, que nasceu em Mato Grosso, e um aqui do Rio, que nasceu em Minas Gerais. Outro dia, um médico, amigo meu, foi nomeado na Prefeitura para uma vaga de “bailarino letra *i*”. Em Niterói me disseram que há ópio. O cardeal não quer que o Brasil reate relações comerciais com os países socialistas. Vício novo é homem público aparecer na televisão para ser xingado de todas as maneiras. Gostam. Você conhece o pintor Raimundo Nogueira, não é? Pois outro dia ele foi visto recusando um bife com fritas, alegando que tinha acabado de almoçar; confesso que foi só um instantinho, imediatamente pensou melhor e comeu o bife.

Fico por aqui, de braços abertos, à sua espera. Agora, tem uma coisa: se você por acaso chegar num dia de sábado, vai me desculpar, meu velho, mas eu não posso ir ao cais, porque estarei jogando futebol. Ponta de lança.

3 De repente

E de repente, caminhando nesse dia de novembro, atribulado de deveres, no ano trigésimo quinto de minha história confusa e malbaratada, quando todas as amarguras já bebi, nem de todo sábio, nem de todo bobo, não tendo outro propósito no espírito senão o de abrir bem os olhos, pegar os objetos, ouvir, provar os vinhos turvos, respirar este aroma vegetal de outras tardes antigas, receber, enfim, a dádiva dos sentidos e cumpri-la, aquecendo-me ao sol, molhando-me na chuva, banhando-me no mar, de repente, em meu caminho, cruzando por um cego embriagado e crianças de uniforme, imaginando com remorso que a gente desperdiça

tempo demais a trabalhar sem amor, de repente, sem qualquer disposição para o jornalismo, grave e sereno às quatro horas da tarde, empenhado em não deixar o dia partir inutilmente, dedicando-me com toda a honestidade a enamorar-me do mundo, pelo menos deste momento irresistível, de repente ocorreu-me de novo o milagre, e doeu-me – coisa espantosa – uma saudade magnífica de Paris na primavera, os plátanos agitando as ramas no ar silente, os bancos à beira do rio, onde li e reli que sob a ponte Mirabeau corre o Sena, e a alegria sempre vinha após a pena, e era uma saudade mais de mim a vadiar pelas ruas e os bosques, indo e vindo pelo cais da margem esquerda, remexendo livros empoeirados, admirando a cor e o imponderável, brincando com as pontes todas o eterno jogo da poesia, afeiçoando-me até morrer pela ilha de São Luís, as torres góticas encastoadas em luz de ouro, e outras cores, outras ramagens, ruas que faziam por si mesmas, e o meu destino, os vinhos tintos do crepúsculo, as brisas eufóricas, uma saudade, disse eu, sem jeito, feérica, Rue Gît-Le-Couer, Rue de Hautefeuille, Rue de la Harpe, uma saudade que me dispersava, fatalizando-me suavemente, inclinando-me às águas quiméricas do tempo, como me perco no olhar de quem amo.

4 Receita de domingo

Ter na véspera o cuidado de escancarar a janela. Despertar com a primeira luz cantando e ver dentro da moldura da janela a mocidade do universo, límpido incêndio a debruar de vermelho quase frio as nuvens espessas. A brisa alta, que se levanta, agitar docemente as grinaldas das janelas fronteiras. Uma gaivota madrugadora cruzar o retângulo. Um galo desenhar na hora a parábola de seu canto. Então, dormir de novo, devagar, como se dessa vez fosse para retornar à terra só ao som da trombeta do arcanjo.

Café e jornais devem estar à nossa espera no momento preciso no qual violentamos a ausência do sono e voltamos à tona. Esse milagre doméstico tem de ser. Da área subir uma dissonância festiva de instrumentos de percussão – caçarolas, panelas, frigideiras, cristais – anunciando que a química e a ternura do almoço mais farto e saboroso não foram esquecidas. Jorre a água do tanque e, perto deste, a galinha que vai entrar na faca saia de seu mutismo e cacareje como em domingos de antigamente. Também o canário belga do vizinho descobrir deslumbrado que faz domingo.

Enquanto tomamos café, lembrar que é dia de um grande jogo de futebol. Vestir um *short*, zanzar pela casa, lutar no chão com o caçula, receber dele um soco que nos deixe

doloridos e orgulhosos. A mulher precisa dizer, fingindo-se muito zangada, que estamos a fazer uma bagunça terrível e somos mais crianças do que as crianças.

Só depois de chatear suficientemente a todos, sair em bando familiar em direção à praia, naturalmente com a barraca mais desbotada e desmilinguida de toda a redondeza.

Se a Aeronáutica não se dispuser esta manhã a divertir a infância com os seus mergulhos acrobáticos, torna-se indispensável a passagem de sócios da Hípica, em corcéis ainda mais *kar* do que os próprios cavaleiros.

Comprar para a meninada tudo que o médico e o regime doméstico desaconselham: sorvetes mil, uvas cristalizadas, pirulitos, algodão doce, refrigerantes, balões em forma de pinguim, macaquinhos de pano, papaventos. Fingir-se de distraído no momento em que o terrível caçula, armado, aproximar-se da barraca onde dorme o imenso alemão para desferir nas costas gordas do tedesco uma vigorosa paulada. A pedagogia recomenda não contrariar demais as crianças.

No instante em que a meninada já comece a “encher”, a mulher deve resolver ir cuidar do almoço e deixar-nos sós. Notar, portanto, que as moças estão em flor, e o nosso envelhecimento não é uma regra geral. Depois, fechar os olhos, torrar no sol até que a pele adquira uma vida própria, esperar que os insetos da areia nos despertem do meio-sono.

A caminho de casa, é de bom alvitre encontrar, também de calção, um amigo motorizado, que a gente não via há muito tempo. Com ele ir às ostras na Barra da Tijuca, beber chope ou vinho branco.

O banho, o espaçado almoço, o sol transpassando o dia. Desistir à última hora de ver o futebol, pois o nosso time não está em jogo. Ir à casa de um amigo, recusar o uísque que este nos oferece, dizer bobagens, brigar com os filhos dele em várias partidas de pingue-pongue.

Novamente em casa, conversar com a família. Contar uma história meio macabra aos meninos. Enquanto estes são postos em sossego, abrir um livro. Sentir que a noite desceu e as luzes distantes melancolizam. Se a solidão assaltar-nos, subjugar-la; se o sentimento de insegurança chegar, usar o telefone; se for a saudade, abrigá-la com reservas; se for a poesia, possuí-la; se for o corvo arranhando o caixilho da janela, gritar-lhe alto e bom som: *never more*.

Noite pesada. À luz da lâmpada, viajamos. O livro precisa dizer-nos que o mundo está errado, que o mundo devia, mas não é composto de domingos. Então, como uma espada, surgir da nossa felicidade burguesa e particular uma dor viril e irritada, de lado a lado. Para que os dias da semana entrante não nos repartam em uma existência de egoísmos.

5 O carioca e a roupa

Entre meus conterrâneos, os econômicos mineiros, é um motivo de orgulho, de ampla e sorridente satisfação, confessar que uma gravata custou muito mais barato do que parece. No Rio é exatamente o contrário, o sentimento de exaltação interior nasce quando se pode dar para a gravata um preço alto que surpreenda o interlocutor.

Não conheço outra cidade em que a roupa tenha tanta importância como aqui no Rio. O carioca é duma ironia corrosiva, terrivelmente desmoralizadora para homens, instituições e ideias graves, uma ironia também especialmente inimiga de qualquer pose ou afetação. Excetua-se a roupa; a roupa é sagrada. Um Charles Chaplin, uma Eleanor Roosevelt, um Mikoyan, um Oppenheimer, um Salk, um Alexander, um Schweitzer, um Picasso, um Casperson, um T. S. Eliot, um outro nome qualquer entre os expoentes contemporâneos em seus ramos de arte, ciência ou ofício, nenhum deles conseguiria manter por muito tempo aqui no Rio a aura de respeito que os cerca onde estejam. Sobretudo se cuidassem pouco de sua encadernação, de sua roupa. Muito possivelmente ganhariam um apelido, veriam os seus cacoetes imitados nas ruas e nos palcos mambembes, e passariam a ser conhecidos do povo através de um defeito mesquinho, e não pela soma de suas qualidades. Qualquer estrangeiro famoso, caso venha morar nesta cidade, pode agradecer aos céus se não for rotulado de *chato*. O carioca decidiu-se por uma grande simplificação da natureza humana, classificando a humanidade em *chatos* e *bons sujeitos*; com a nuance única de admitir que certos tipos, embora *chatos*, são no fundo uns *bons sujeitos*.

Sob este aspecto, São Paulo, com a sua compostura, com o seu culto a toda pessoa que emerge do anonimato, é o antídoto do Rio. Para o estrangeiro, a Capital paulista é um respiradouro: depois da passagem pelo Rio, onde não o levaram muito a sério, o chamado ilustre visitante vai contemplar, refletida no olhar respeitoso do paulistano, a verdadeira dimensão de sua glória.

E assim sempre foi, assim continua sendo, assim vai ser: o carioca tem o gosto e o dom de igualar os homens, de refugar as sofisticações, de considerar apenas em cada pessoa, independente de qualquer outro valor, a sua capacidade de convívio. O resto o povo destrói facilmente com duas ou três maldades de espírito.

Menos a roupa. A roupa, o problema de vestir-se, o preço e a aparência das peças de seu vestuário, transformam o sorriso zombeteiro do carioca numa expressão soturna e sofredora. É o seu ponto fraco, uma zona que resiste à sua ironia e pode torná-lo infeliz.

Diante dum carioca típico, alegre, divertido, com respostas humorísticas para tudo, experimentem, no momento exato de sua *rigolade*, colocar em dúvida a qualidade de sua roupa ou de sua elegância. Atingido por uma dolorosa pedrada, ele perderá instantaneamente o rebolado.

Sempre me chamou a atenção no Rio a simplicidade com que as pessoas falam de suas dificuldades financeiras, de seus sacrifícios de orçamento, de suas turras, por falta de pagamento, com os fornecedores. Esta admirável franqueza desaparece por completo quando se trata de roupa. Neste capítulo, o carioca mente, exagera o preço de seus ternos e de suas camisas, mesmo porque as brigas com os fornecedores e os sacrifícios orçamentários são em grande parte devidos às verbas que se desviam para alfaiates e camisarias.

O proletário francês veste-se mal e come bem; o proletário alemão prefere vestir-se burguesmente e comer mal. É com este que se parece o proletário carioca. E as outras classes o acolhem mais complacentemente se ele passa fome mas se apresenta bem vestido. A roupa vem assim compensar uma fome que não é de pão. Estamos diante de um preconceito complexo, inextirpável do meio social do Rio, terra que inventou e venera a lista dos dez mais, que realiza quase semanalmente um concurso de elegância, terra lucrativa para os comerciantes de tecidos e de roupa feita.

Deu-se comigo outro dia uma experiência engraçada: fui ao centro da cidade de blusa, coisa que me aconteceu várias vezes, mas só então acrescida de um pormenor que introduziu um caráter inédito à situação: levava debaixo do braço uma pasta de papéis, feita de *nylon*.

Sim, pela primeira vez fui à cidade de blusa e pasta. Qualquer um desses fatores quase nada significa isoladamente; reunidos, alteraram radicalmente o tratamento que me deram todas as pessoas desconhecidas.

Quando tomei um táxi, vi que o motorista torceu a cara, mas não percebi o que se passava, pois experimentei semelhante má vontade em outras circunstâncias. Reparei também certa estranheza do motorista quando lhe dei de gorjeta o troco, mas permaneci opaco ao fenômeno social que se realizava. Em um restaurante comum, sentei-me para almoçar. O garçom, que até então eu não vira mais gordo, tratou-me com uma intimidade surpreendente e, em vez de elogiar os pratos pelos quais eu indagava, entrou a diminuí-los: “*aqui a gororoba é uma coisa só; serve para encher o bandulho*”. Não sou de raciocínio rápido mas, em súbita iluminação, percebi, com todo o prazer da novidade, que eu estava vestido de mensageiro: pasta e blusa. Ao longo da tarde, fui compreendendo que, até hoje, não tinha a menor ideia do que é ser um mensageiro. Pois eu lhes conto. Um mensageiro é, antes de tudo, um triste. Tratado com familiaridade agressiva pelos epítetos de *amigo*, *chapa* e *garotão*, o

que há de afetivo nestes nomes é apenas um disfarce, pois atrás deles o tom de voz é de comando. “Quer deixar o papai trabalhar, garotão”, disse-me o faxineiro de um Banco, cutucando-me os pés com a ponta da vassoura.

Entendi muitas outras coisas humildes: o mensageiro não tem direito a réplica; é barrado em elevadores de lotação ainda não atingida; posto a esperar sem oferecimento de cadeira; atendido com um máximo de lentidão; olhado de cima para baixo; batem-lhe com vigor no ombro para pedir passagem; ninguém lhe diz “obrigado” ou “por favor”; prestam-lhe informações com relutância; as mulheres bonitas sentem-se ofendidas com o olhar de homenagem do mensageiro; os vendedores lhe dizem “não tem” com um deleite sádico.

Foi uma incursão involuntária à natureza de uma sociedade dividida em castas. *Preso à minha classe e a algumas roupas*, dizia o poeta, *vou de branco pela rua cinzenta*. No fim da tarde, eu já procedia como um mensageiro, só me aproximando dos outros com precaução e humildade, recolhendo de meu rosto qualquer veleidade de um sorriso inútil, jamais correspondido. Dentro de mim uma vontade de sofrer. Por todos os mensageiros do mundo, meus irmãos. Por todos os meus irmãos para os quais a humilhação de cada dia é certa como a própria morte. Porque o pior de tudo é que as pessoas não sorriam. O pior é que ninguém sorria para os mensageiros.

6 Sobrevoando Ipanema

Era uma quinta-feira de maio e a gaivota vinha das Tijucas, em voo quase rasante sobre a falésia da Avenida Niemeyer, longas asas armadas na corrente aérea que virava do Sul, lenta, levando o seu corpo leve e descarnado, seu esqueleto pontiagudo, geometricamente estruturado para reduzir ao mínimo a resistência do ar e da água. À esquerda, rochas morenas e suadas, um pouco mais acima os automóveis coloridos, mais alto as escarpas de pedras pardas, à direita o azul, embaixo as espumas leitosas. Para sobrepassar o morro que se alteava, ela pegou uma corrente que ascendia, seguiu estática em linha reta, transpôs uma piscina verde, entrou pelo Leblon em voo silencioso no exato momento em que um frade vermelho raspava a botina pelo chão para fazer uma curva na sua lambreta. Ela distendeu um pouco mais as asas, como se fosse um lenço de linho panejando no céu, naquele equilíbrio supremo que alvoroçou o espírito de Da Vinci. Sob um caramanchão do Jardim de Alá, um demente sentia-se perseguido, escondendo o rosto com as mãos. A gaivota, já almoçada, gratuita e vadia, fez uma parábola perfeita e foi olhar o garoto que pipilava euforicamente sobre a água turva do canal, ao lado de outro, que tinha um caniço e uma lata de azeitonas, onde se

remexiam dois imponderáveis mamarreiros. Um pé de vento deu um chute na árvore, atirando uma flor amarela sobre a cabeça de um escandinavo estendido em um banco de pedra, os braços abertos como um crucificado; o estrangeiro, que se extasiava de sol, sorriu comprometido com a delicadeza do momento e ajeitou a flor em sua lapela, para escândalo de duas babás pretas que iam passando com os seus uniformes brancos.

A gaivota adentrou-se um pouco mais para os lados do Bar Vinte, a tempo de surpreender um fiscal da Light, com uma cabeleira bíblica muito mais espaçosa que o seu quepe, a mastigar vagarento uma sardinha engordurada. Inpletindo outra vez para a direita, ziguezagueou por alguns segundos na turbulência de uma viração mais ativa, reequilibrou-se sobre a Rua Prudente de Moraes, reparou nos ciprestes erguidos como espinhelas gigantescas, no lustro verde das folhas das amendoeiras, nos coqueiros desgrenhados. Pela janela de um edifício, viu um piano com um veleiro e um homem rotundo a praticar uma sonatina de Schmoll. Voando e revoando, ora se inclinava para um lado, ora para outro, quando o retinir branco de uma ambulância estilhaçou o ar. Nesse mesmo instante, escanhoad e feliz, um marechal deixava a barbearia e cruzava, com pasmo e inelutável desgosto, por um moço de bengala branca, de andar extraordinariamente apressado, embora fosse cego e estivesse bastante bêbedo. Além do mais, o cego cantarolava um samba e mascava chicles. Mas a gaivota e o marechal, sabendo ambos à saciedade que o mundo inaugura a toda hora uma porção de segredos, e a vida é curta para decifrá-los, continuaram em suas rotas.

A gaivota deu bom dia a um casal de pombos, perdeu um pouco de altura, e aí me viu à janela, a oferecer uma folha de couve ao meu canário; mas fingiu que não me viu. Foi é olhar os gansos frenéticos sob o abacateiro do quintal aqui próximo. Uma jovem se deslocava para a praia, tão esbelta, tão serena, tão irresistível, tão harmonizada aos acordes da paisagem, tão bem estruturada no espaço, tão matinal e marinha, tão suave, tão intangível e hierática, tão feérica na sua beleza castanha, que só não voou e virou gaivota porque não quis.

Adiante, homens de calças arregaçadas e bustos nus destruíam a golpes de marreta uma casa ainda nova, e onde um flamboyant aguardava paciente a eclosão das flores. A gaivota tomou a direção da praia, evitou em linha oblíqua um helicóptero que brincava de espantar os cardumes, e para refrescar o corpo entrou em voo vertical sobre a linha de espuma, aproveitando-se do mergulho para pregar também um susto em um filhote de papaterra. Depois, foi roçando a cauda pelo mar, enquanto decolava, bateu as asas com energia, espacejou-se depressa, ganhou *momentum*, e se foi de novo plainando com orgulho de pássaro de rapina através da manhã azuladíssima. Ao lado de uma senhora de coxas opulentas, havia

um senhor espapaçado, soltando fumaça pela boca e pelo nariz, com sobrancelhas espessas e arqueadas como um escuro cormorão que viesse voando à contraluz.

Um menino magro, que levantava barragens contra o mar, viu a gaivota e chamou: “Vem aqui *gaviota...*” Ela, no entanto, descaiu para as bandas das ilhas, onde duas traineiras resfolgavam em busca de peixe. O mestre do barco consultou o seu relógio de pulso e era meio-dia. A minha doida gaivota retornou no sentido da terra, cruzou por cima da areia, retificou o voo na altura do asfalto, colocando-se paralela à crista dos primeiros edifícios. Os pequenos escolares saltavam dos ônibus com sua merendeiras, os operários em construção civil embrulhavam as latas de comida e voltavam ao trabalho, um rapaz de máscara submarina exibia no Arpoador um peixe de prata que gesticulava na claridade. Um automóvel quase atropelou um mendigo barbudo e sujo, mas de *blue-jeans*. A gaivota contornou as pedras, lançou um olhar a Copacabana e, navegando célere por cima dos edifícios, atingiu a Lagoa Rodrigo de Freitas, sobrevoou uma favela cheia de crioulinhos barrigudos, impulsionou-se com mais vigor, foi voando, voando, silhueta silenciosa no espaço, perdeu-se no mar alto.

Sem dúvida, o mundo é enigmático. Mas, em sua viagem, ela absorvera alguma coisa mais simples do que a água e mais pura do que o peixe de cada dia, alguma coisa que está na cor e não é a cor, está na forma dos objetos e não é a forma, está no oceano, na luz solar, no vento, nas árvores, no marechal, na sombra que se desloca, mas que não é a sombra, o marechal, o vento, a luz solar, o oceano. Alguma coisa infinitamente sensível e unânime, que se esvai ao ser tocada, alguma coisa indefinidamente acima da compreensão das gaivotas.

7 Recife

Recife é versátil, só comparável a Salvador, improvisada sobre a variedade dos acidentes geográficos, abarcando as suas ilhas com uma graça espontânea, posto avançado sobre o mar, pois a sensação do continente se dilui nas formas assimétricas que sempre perseguem as águas fluviais e marítimas. Mas ao contrário da Bahia, que é rapaz, Recife é feminina.

Não esperava por tanta amplitude, tantas praças, largos e jardins arejando a sua topografia, e nem por tantas árvores, menos nas ruas do que nas residências, com os seus pequenos pomares perfumados, adoçando a paisagem com os vermelhos e amarelos dos cajus, as mangas gordas, lisinhas e coradas, os sapotis de um moreno carregado. O brasileiro não liga para a natureza, diz-se; essa generalidade não vale para o pernambucano, que tem o instinto e o gosto da flora profusa. Contudo, contou-me ilustre médico que só a devastação de

cajueiros em seu Estado deve andar aí pelos quinhentos mil. Este é o outro lado, o antônimo da exuberância nordestina, a miséria que faz um pobre cortar uma árvore para fazer lenha, importando-lhe apenas a sobrevivência no momento. Não se pode pedir educação social a uma gente à qual ainda não foi concedido um certo número elementar de benefícios coletivos. Tudo se gasta e corrompe no seio dessas populações abandonadas. Até o instinto de conservação, que é ainda por onde elas mais se assemelham aos homens civilizados deste século, degenera, às vezes em um sentimento de patética indiferença, outras em um impulso infeliz de violência.

Há um cheiro indisfarçável de miséria por detrás das grandes realizações do homem nordestino. A insatisfação vai crescendo soturnamente, e já não existem otimistas que neguem esse desgosto, inocentes que o suavizem, demagogos que dele esperem beneficiar-se indefinidamente.

O marmeleiro tem marmelos, o cristão tem o sinal da cruz, Pequim tem telhados de porcelana, Wall Street tem seu dinheiro, o cachorro tem o seu latido, o macho tem a sua arrogância. Recife tem uma brisa. Que beleza de brisa! Foi Mário de Andrade quem falou nas *auras pernambucanas*, descobrindo assim que a brisa de lá é um arpejo na vogal A. Aaaaaa, diz o vento recifense, com doçura, ao contrário dos ventos que se desatam nas minhas montanhas, uivando em U. Pode-se experimentar: a palavra *aura* não funciona com as virações de outros Estados: auras mineiras, auras gaúchas, auras goianas... Mas *auras pernambucanas* é bonito, insubstituível.

Dentro dos recintos fechados da cidade, sentimos falta de uma coisa, uma insatisfação arranhando o corpo e a alma: é a brisa, a brisa ritmada que fez o poeta Joaquim Cardozo falar em *pobres ventos sem trabalho, expulsos dos moinhos, dos navios*. Mas trabalham ainda para os homens que só conhecem as energias eólica e muscular, os jangadeiros semeados ao longo do sopro marítimo, triângulos brancos sobre campo de verde mar, a fome transformada em resultado plástico e tradição turística.

Não se entende o Planalto Central sem o azul prestigioso do céu, não se entende o Sul sem as florações luminosas do crepúsculo, não se entende o Norte sem a primazia dos caudais mediterrâneos. Não entenderá emocionalmente o Nordeste quem não adivinhar o que significa para seu povo este vento fresco e limpo a tocar a terra quente. O sol furioso e a brisa delicada engendraram o antagonismo nordestino.

Falo abstrações porque muitas vezes não sei compreender de outro modo. Mais forte que a minha vontade de organizar o pensamento. Spencer escreveu que na língua asteca uma mesma palavra – *echecall* – significa *sombra, alma e vento*. São três conteúdos emocionais de

uma só perplexidade intocável, uma presença incorpórea e fluente de três abstrações que abismam o pensamento em seu inelutável destino. Recife!

Além da brisa, a praia de Boa Viagem tem os seus coqueiros abraçando a paisagem, habitações amplas beirando o mar (verde), e a casa de Antiógenes Chaves, sempre aberta aos amigos e aos políticos pernambucanos que se desentendem de maneira um pouco mais perigosa.

Alguém poderia imaginar a municipalidade de Roma permitindo que se construíssem arranha-céus nas áreas que restam da cidade antiga? Em Boa Viagem se comete um desvario parecido. Não se trata de ruínas ilustres mas de um patrimônio social que seria preciso preservar e transmitir intato às gerações. Pois essa mensagem de vida, de beleza e graça está sendo devastada pela ganância imobiliária, repetindo-se na praia pernambucana a estupidez grosseira que arrasou Copacabana em vinte anos. Os primeiros edifícios de apartamentos saltam com despudor agressivo da orla marítima. O crime vai sendo praticado sem que os habitantes de Recife acreditem que se possa fazer ainda alguma coisa para evitá-lo. A andar nesse passo, o Brasil acabará aleijado, natural e exuberante nas áreas que o homem não atingiu, e confinado e imprevidente nas concentrações humanas. Tanta imprevidência, tanta falta de respeito pelos que ainda não se fizeram adultos, é de dar muita pena e muita raiva. Estragar Boa Viagem é envenenar as águas de uma fonte pura.

Da varanda do meu quarto de hotel, digo adeus à cidade. Anoiteceu. Devoro caju com uma certa ansiedade de despedida. Na ilha do bairro do Recife, ao lado de uma igreja colonial, que irrompe sem pausa do asfalto, dança a gente do povo, o saxofone da orquestra arredondando gordas bolas de som no silêncio. Os ônibus cruzam pelas pontes Maurício de Nassau e do Agra. Do alto desta sacada, com a boca travada de cica, faço um discurso (mudo) de adeus e agradecimento. E só os apitos grossos dos navios me entendem e vão as minhas últimas palavras.

8 O cego de Ipanema

Há bastante tempo que não o vejo e me pergunto se terá morrido ou adoecido. É um homem moço e branco. Caminha depressa e ritmado, a cabeça balançando no alto, como um instrumento, a captar os ruídos, os perigos, as ameaças da terra. Os cegos, habitantes de um mundo esquemático, sabem aonde ir, desconhecendo as nossas incertezas e perplexidades. Sua bengala bate na calçada com um barulho seco e compassado, investigando o mundo geométrico. A cidade é um vasto diagrama, de que ele conhece as distâncias, as curvas, os

ângulos. Sua vida é uma série de operações matemáticas, enquanto a nossa costuma ser uma improvisação constante, uma tonteira, um desvario. Sua sobrevivência é um cálculo.

Ele parava ali na esquina, inclinava a cabeça para o lado, de onde vêm ônibus monstruosos, automóveis traiçoeiros, animais violentos da selva de asfalto. Se da rua chegasse apenas o vago e inquieto ruído a que chamamos silêncio, ele a atravessava como um bicho assustado, sumia dentro da toca, que é um botequim sombrio. Às vezes, ao cruzar a rua, um automóvel encostado à calçada impedia-lhe a passagem. Ao chocar-se com o obstáculo, seu corpo estremecia; ele disfarçava, como se tivesse apenas tropeçado, e permanecia por alguns momentos em plena rua, como se a frustração o obrigasse a desafiar a morte.

Mora em uma garagem, deixou crescer uma barba espessa e preta, só anda de tamancos. De profissão, por estranho que seja, faz chaves e conserta fechaduras, chaves perfeitas, chaves que só os cegos podem fazer. Vive (ou vivia) da garagem para o botequim, onde bebe, conversa e escuta rádio. Os trabalhadores que almoçam lá o tratam afavelmente, os porteiros conversam longamente com ele. Amigos meus que o viram a caminhar com agilidade e segurança não quiseram acreditar que ele fosse completamente cego. Outra vez, quando ele passava, uma pessoa a meu lado fez um comentário que parecia esquisito e, entretanto, apenas nascia da simplicidade com que devemos reconhecer a evidência:

– Já reparou como ele é elegante?

Seu rosto alçado, seu passo firme a disfarçar um temor quase imperceptível, seus olhos vazios de qualquer expressão familiar, suas roupas rotas, compunham uma figura misteriosamente elegante, de uma elegância abstrata e hostil, uma elegância que as nossas limitações e hábitos mentais jamais conseguirão exprimir.

Às vezes, revolta-se perigosamente contra o seu fado. Há alguns anos, saíra do boteco e se postara em atitude estranha atrás de um carro encostado ao meio-fio. Esperei um pouco na esquina. Parecia estar à espreita de alguma coisa, uma espreita sem olhos, um pressentimento animal. A rua estava quieta, só um carro vinha descendo quase silenciosamente. O cego se contraía à medida que o automóvel se aproximava. Quando o carro chegou à altura do ponto em que se encontrava, ele saltou agilmente à sua frente. O motorista brecou a um palmo de seu corpo, enquanto o cego vibrava a bengala contra o motor, gritando: “Está pensando que você é o dono da rua?”

Outra vez, eu o vi em um momento particular de mansidão e ternura. Um rapaz que limpava um Cadillac sobre o passeio deixou que ele apalpassse todo o carro. Suas mãos percorreram os para-lamas, o painel, os faróis, os frisos. Seu rosto se iluminava, deslumbrado,

como se seus olhos vissem pela primeira vez uma grande cachoeira, o mar de encontro aos rochedos, uma tempestade, uma bela mulher.

E não me esqueço também de um domingo, quando ele saía do boteco. Sol morno e pesado. Meu irmão cego estava completamente bêbado. Encostava-se à parede em um equilíbrio improvável. Ao contrário de outros homens que se embriagam aos domingos, e cujo rosto fica irônico ou feroz, ele mantinha uma expressão ostensiva de seriedade. A solidão de um cego rodeava a cena e a comentava. Era uma agonia magnífica. O cego de Ipanema representava naquele momento todas as alegorias da noite escura da alma, que é a nossa vida sobre a Terra. A poesia se servia dele para manifestar-se aos que passavam. Todos os cálculos do cego se desfaziam na turbulência do álcool. Com esforço, despregava-se da parede, mas então já não encontrava o mundo. Tornava-se um homem trêmulo e desamparado como qualquer um de nós. A agressividade que lhe empresta segurança desaparecera. A cegueira não mais o iluminava com o seu sol opaco e furioso. Naquele instante ele era só um pobre cego. Seu corpo gingava para um lado, para o outro, a bengala espetava o chão, evitando a queda. Voltava assustado à certeza da parede, para recomençar momentos depois a tentativa desesperadora de desprender-se da embriaguez e da Terra, que é um globo cego girando no caos.

9 Salvo pelo Flamengo

Desde garotinho que não sou Flamengo, mas tenho pelo clube da Gávea uma dívida séria, que torno pública neste escrito. Em 1956, passei uma semana em Estocolmo, hospedado em um hotel chamado Aston. Era primavera, pelo menos teoricamente, havia um congresso internacional na cidade, os hotéis estavam lotados, criando contratempos para turistas do interior ou estrangeiros. A recepção do Aston, por exemplo, vivia sempre cheia de gente implorando por um quarto ou discutindo a respeito de uma reserva feita por telegrama ou telefone.

Estava há dois ou três dias na cidade, quando me pediram para receber um brasileiro e encaminhá-lo ao hotel, onde lhe fora reservado de fato um apartamento. Era uma hora da madrugada quando entramos no hotel e me encaminhei até o empregado do balcão, dando-lhe o nome do meu amigo e lembrando-lhe a reserva. O funcionário, homem de uns sessenta anos e de uma honesta cara escandinava, tomou uma atitude estranha e difusa, que a princípio me surpreendeu e ia acabando por me indignar: ele não confirmava a existência da reserva, nem deixava de confirmar. Como começasse a protestar, vi que seu rosto tomava uma expressão

aflita; eu entendendo cada vez menos. Quando passei a exigir o apartamento com alguma energia, o homem, trêmulo, nervoso, pediu-me desculpas e trouxe afinal a ficha de identificação. Foi aí que vi levantar-se da penumbra de uma saleta contígua o gigante.

Se o leitor conhece um homem forte, mas muito forte mesmo, imagine uma pessoa duas vezes mais forte, e terá uma vaga ideia desse gigante que veio andando até nós, botando ódio pelos olhos e espetacularmente bêbado. O monstro passou por mim com desprezo e, agarrando o empregado pela gola do uniforme, entrou a sacudi-lo e insultá-lo em sueco. Às vezes, éramos arrolados nessa invectiva, pois o gigante nos apontava enquanto dizia coisas.

O empregado, demonstrando possuir um bom instinto de conservação, deixava-se sacolejar à vontade. Rosnando assustadoramente, o ciclope foi sentar-se de novo na saleta, onde só então dei pela presença de outro sujeito, também bêbado, mas sinistramente silencioso.

É hoje, pensei. Sair do meu Brasilzinho tão bom, fazer uma viagem imensa, para ser trucidado sem explicação por um bêbado. O fato de ser na Suécia, onde arbitrários atos de violência não são comuns, ainda tornava mais absurdo, um absurdo existencialista, o meu triste fim.

Indaguei do empregado o que se passava. Ficou mudo. Insisti na pergunta, e ele, sussurrando desamparadamente, explicou-me que o gigante estava a pensar: primeiro, que não conseguira vaga no hotel por ser sueco e estar embriagado; segundo, que nós conseguíramos por ser americanos, norte-americanos. Ora, se meu amigo de fato era meio ruivo, seu jeitão era mineiro; quanto a mim, se fosse americano, só poderia ser filho de portugueses. Por outro lado, o meu inglês amarrado não deixava a menor dúvida sobre a questão de ser ou não ser americano. Só mesmo um sueco bêbado em uma madrugada de neve e vento iria supor que fôssemos americanos. Mas agora era o próprio gigante que bradava para nós com sarcasmo e ira:

– American! American!

Fiquei um pouco mais esperançoso, acreditando que ele falasse inglês, e disse-lhe, exagerando minha alegria e meu orgulho por isso, que não éramos americanos coisa nenhuma, éramos brasileiros.

Não entendeu ou talvez pensou que estivéssemos covardemente a renegar a nossa pátria, voltando a vociferar, em um esforço linguístico que contraía todos os músculos de seu rosto:

– American! Dollar! No like!

As palavras em si significavam pouco, mas a maneira de exprimi-las era de uma eloquência que teria destruído Catilina muito mais depressa que os discursos de Cícero. Durante alguns minutos mantivemos os dois uma polêmica oratória nestes termos:

– American!

– No, brazilian!

– American!

– Brazilian!

Essa versátil discussão ia levar-me ao abismo, quando de súbito me pareceu que a palavra “brazilian” havia penetrado por fim em sua testa granítica. Descontraindo os músculos, o gigante me perguntou:

– Brazil?! No american? Brazil?

Não tinha certeza se ele estava me gozando, mas sua expressão era tão estranhamente deslumbrada e infantil, que afirmei cheio de entusiasmo:

– Yes, Brazil!

Ele se levantou, cambaleou, aproximou-se, apontou meu amigo:

– Brazil?

– Brazil, Brazil.

Veio chegando, sorrindo, em pleno estado de graça, e gritou com alma, como se saudasse o nascimento de um mundo novo:

– Flamengo!! Flamengo!!

Imediatamente, o gigante entrou em transe e começou a fazer problemáticas firulas com uma bola imaginária, mas dando a entender cabalmente o quanto ele admirava (admirava é pouco: o quanto ele amava) o malabarismo dos nossos jogadores. O gigante se desencantara, virando menino. A certa altura, depois de fazer um passe de letra, parou e confessou-me com um orgulho caloroso:

– I Flamengo! I Rubens!

Ele não era sueco, não era gigante, não era bêbado, não era um ex-campeão de hóquei (conforme soube depois), era Flamengo, era Rubens. Depois cutucou-me o peito, tomado de perigosa dúvida:

– You! Flamengo?

Que o Botafogo me perdoe, mas era um caso de vida ou de morte, e também gritei descaradamente:

– Flamengo! Yes! Flamengo! The greatest one!

10 Palavras pessoais

Dois embrulhos fatalizavam meu caminho: na mão esquerda, um pacote de frutas; na direita, um ramo de rosas – flores e frutas para uma jovem senhora que acabava de ser mãe de um varão.

Lua matutina é a que mais me surpreende. Andava uma assim no firmamento, cor de cobre pálido.

Vi em uma esquina que se armavam no ar os quatro pavimentos de um soneto: lua imersa em água azul, peixe redondo, os manequins boiando na piscina; na surpresa do primeiro terceto, um coração devassado; no último verso, o poeta diria que viver é tão inevitável quanto a morte. Continuei a caminhar; a poesia é desnecessária.

Pesavam-me os embrulhos. Não querendo as palavras do poema, fiquei liberto.

Quase à entrada da casa de saúde, estava um homem espapaçado ao sol.

– Sentiu-se mal de repente, contou um rapaz de tamancos.

– Colapso, emendou uma velha de óculos modernos.

Um homem morto, de cor parda, hirsuto, roupas encardidas e esfarrapadas. Solua no céu. Frutos e flores nas mãos.

– Está mortinho da silva, confirmou, com o prazer das coisas realizadas, a infalível velha de óculos desses momentos dramáticos.

Aliviei-me de um embrulho, colocando no peito escuro do morto o ramo de rosas. Olhei o grupo, olhei a velha, que me olhava sem entender aquele gesto fora do ritual urbano, fui-me embora. Os vivos não precisam de flores.

* * *

Quando o cego, em reunião na casa de um amigo, disse que gostaria de viver em um lugar cuja temperatura oscilasse entre quinze e vinte graus e onde o céu todos os dias fosse azul, ninguém sentiu vontade de sorrir. Nem cheguei a sentir um leve arrepio de tristeza. Ele falou com a voz clara e cheia de sentido. Nós todos entendemos, entendemos de repente um espaço emocional extraordinário, que desconhecíamos. Céu azul não conhece fronteira de sombra; o céu azul é indispensável antes de tudo aos cegos; o azul do céu não é uma cor, mas uma qualidade do mundo, uma luminosidade de todos os sentidos, uma fragrância, um ar mais delicado, um concerto de sons, uma transparência do universo.

Nos dias cinzentos, o mundo é opaco e áspero; as pessoas falam com um timbre mais rouco ou mais inquieto; os pássaros não cantam; a brisa é mais úmida; o ar, mais pesado.

O cego desejava que todos os dias fossem azuis; precisava dos dias azuis mais do que nós, os distraídos na multiplicidade do mundo, dispersados em tantas sensações supérfluas. Um poeta disse uma vez que Deus é azul. Não creio. Mas creio nos poetas. Creio nos cegos. Creio no azul.

* * *

Há um estado mental que me ocorre quando bebo apenas duas ou três doses e fico sozinho. As compressões exteriores que todas as almas recebem aparecem a mim com uma lucidez excessiva. Vejo e sinto que não vivi, até o momento, a minha vida. Minha alma, pressionada por mil compromissos e imposições, capitulando diante destes e destas, renegando ou adiando as suas verdadeiras aspirações, foi criando, aos trancos e barrancos, condições de existência falsas, mentirosas. Observo penalizado a minha traição à minha vida, minhas concessões degradantes, minha subordinação à grande hierarquia da mentira. Vejo também que toda criação verdadeiramente espiritual é de fato uma reivindicação, uma luta contra a nossa espessa sociedade, estruturada no preconceito e dinamizada pela má-fé. Contudo, sobra-me depois de tanto aviltamento uma réstia de luz, e eu me apego fervorosamente a essa luminosidade pobre que não me deixa morrer de todo uma esperança de verdade e beleza. É então que o céu azul sobre o mar, ou o gesto de uma rosa debruçada, ou ainda coisas aparentemente mais vulgares, a cara de um mendigo, uma garrafa sobre o mármore, elucidam para mim o contorno da linha e o colorido espetacular de uma vida que podia ter sido.

Esse estado de espírito repete para mim a moral que encontro na poesia de Rimbaud. Seus versos me dizem de uma revolta infinita contra a mentira e contra os homens que nos fazem mentir. *A verdadeira vida está ausente. Nous ne sommes pas au monde.*

* * *

De madrugada, como se a premunição do acontecimento me despertasse, olhei pela janela, e vi no anfiteatro marinho, onde se desenrolava a tempestade seca, o raio belo e pavoroso, um raio digno dos dias mitológicos. Abriram-se em luz violenta a noite e o mar. Como se fosse um germe do abismo, uma catarata de luz caótica, um imenso véu de noiva

pegando fogo, um tigre fosforescente precipitando-se do alto até as ondas, um polvo inimaginável arrebatando-se com estrépito. Foi o raio mais belo e mais aterrorizador de minha vida.

Depois, veio um silêncio que me deixou a alma quieta e tímida como a alma de certas crianças pensativas. Eu era uma porta golpeada pelo vento, uma asa de corvo na tempestade, uma coisa. Pensei na beleza da coragem de Ulisses em sua viagem exemplar. Em meu coração hermético como uma ampola de luz elétrica. Nos artistas que enfrentaram a natureza. E pensei também em minha filha, que só se apercebeu do raio em seu sonho contaminado de presságios: temas futuros de seus pensamentos incomunicáveis.

* * *

Nove horas no Jardim de Alá. Um homem, que acabara de comer o seu jantar, rapou um resto de macarrão do fundo da lata e o atirou sobre a calçada. Não se sabe de onde, da moita de capim, do desvão da ponte sobre o canal, surgiu um garotinho escuro, de uns seis anos de idade, esmulambado, que se debruçou sobre o resto de comida empoeirada, e começou a comer, sacudindo os fios de massa para limpá-los um pouco. Pode parecer exagero sentimental dizer que apareceu um cachorro. Mas estou apenas testemunhando este episódio: apareceu mesmo um cachorro vira-lata, igualmente magro, fungou sobre o menino e desapareceu.

Um rapaz passou a mão pela cabeça e suspirou, com sinceridade:

– Meu Deus do céu!

Uma senhora, que se dirigia a um automóvel, em companhia de um homem, ouviu a exclamação e disse:

– Qual, a gente não precisa se impressionar. Este menino está com fome coisa nenhuma! Aposto que isto é pura encenação!

O casal entrou no carro e partiu.

Que dizer? Vulgarmente, digo apenas que tenho pena. Pena do menino comido pela fome, pena daquela senhora comida pelo remorso, pela má consciência, mas fazendo força para engolir a piedade que lhe subia das entranhas de mulher como um acesso de vômito.

* * *

Há uma noite em que obscuras disposições interiores nos levam a apagar as lâmpadas de casa. Clamava na vitrola a clarineta negra de Bechet. Foi em uma noite assim que descobri um jorro de luz pálida a iluminar, a espaços iguais de tempo, o Cristo de Chagall na parede da sala. Era a ilha distante que transmitia o seu recado, era um mundo a sofrer em busca de unidade, a ilha, um farol, um faroleiro, os negros investigando uma linguagem musical para a desolação, era o Cristo de um judeu russo a sangrar sobre as isbas turvas de uma aldeia, era uma rosa plástica na treva, as estrelas rutilantes, o vento fluindo, a luz de intensidade enfraquecida vindo morrer onde moro e morro, as vagas rugindo na ressaca, as traineiras ofegantes percorrendo, era eu, encruzilhada de trocadilhos sentimentais, tímido depositário de tantos recados. *Pulvis et umbra sumus*.

Mas passei desde então a olhar a Ilha Rasa com intimidade, a procurar sobre o oceano os pensamentos profundos, habituei-me a desligar as lâmpadas e abrir a janela, para que se repetisse nas noites sem nevoeiro aquele vago murmúrio de luz em meu apartamento. Um farol e um homem na escuridão. Sinais obscuros de um mundo obscuro, duas letras herméticas na compacta futilidade urbana. E da minha opacidade triste diante da mensagem do facho luminoso nasceu um outro amor pela ilha. Outrora, eu a contemplava de outro ângulo, de outras ansiedades, embriagando-me devagarinho pelos bares da orla marítima. Hoje, duas certezas lúcidas que se defrontam.

Pouco falta para que se construa no prédio à esquerda de minha janela a sétima laje. Feito isso, não verei mais a ilha: a sua palpitação de luz irá chocar-se de encontro à parede. Nunca mais. E é por esse motivo que um pressentimento de morte me torna impraticável hoje às ideias coletivas do jornalismo. Adeus.

In: CAMPOS, Paulo Mendes. *O cego de Ipanema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961. p. 15-18, 19-22, 35-36, 41-44, 51-55, 57-61, 91-95, 159-162, 193-197, 207-213.