

CENTRO DE ENSINO SUPERIOR DE JUIZ DE FORA
RODRIGO FONSECA BARBOSA

**TEM CONVERSA DE VIZINHA NO MEIO DA
REDAÇÃO: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A
CRÔNICA E O PROCESSO CRIATIVO DOS
CRONISTAS**

**Juiz de Fora
2015**

RODRIGO FONSECA BARBOSA

**TEM CONVERSA DE VIZINHA NO MEIO DA REDAÇÃO:
UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A CRÔNICA E O PROCESSO CRIATIVO
DOS CRONISTAS**

Dissertação apresentada ao Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.
Área de Concentração: Literatura Brasileira.
Linha de Pesquisa: Tradição e Ruptura.

Orientador: Prof. Dr. William Valentine Redmond

Juiz de Fora
2015

Barbosa, Rodrigo Fonseca

Tem conversa de vizinha no meio da redação: uma
investigação sobre a crônica e o processo criativo dos cronistas./
Rodrigo Fonseca Barbosa – 2015.
113 f.

Dissertação (Mestrado em Letras)-Centro de Ensino Superior,
Juiz de Fora, 2015.

1. Crônica. 2. Cronistas. I. Centro de Ensino Superior.
II.Título.

CDD 82.0

FOLHA DE APROVAÇÃO

BARBOSA, Rodrigo Fonseca. **Tem conversa de vizinha no meio da redação: uma investigação sobre a crônica e o processo criativo dos cronistas.** Dissertação apresentada ao Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, realizada no 1º semestre de 2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. William Valentine Redmond – CES / JF
Orientador

Profa. Dra. Maria de Lourdes Abreu de Oliveira – CES / JF

Profa. Dra. Teresa Cristina da Costa Neves – UFJF / JF

Examinado em: ____/____/____.

Para Marcinha, companheira amada em mais esta,
entre tantas aventuras.
Para Luísa, Daniel, Lúgia e Beatriz, meus
personagens mais queridos.
Para o pequeno Antônio, que apareceu bem no meio
desta crônica.

Para Leila e José Carlos, que colocaram, na crônica
da minha vida, a paixão pela literatura e pelo
jornalismo e que foram parceiros incansáveis nesta
investigação.

AGRADECIMENTOS

Ao professor William Valentine Redmond, orientador-cúmplice desta investigação abusada.

À professora Moema Rodrigues Brandão Mendes, dublê de professora, coordenadora do Mestrado e anjo da guarda.

Ao professor Henrique Duque de Miranda Chaves Filho, cuja generosidade me proporcionou esta bela aventura.

À professora Marise Pimentel Mendes, minha grande parceira e competente retaguarda nas obrigatórias ausências.

Aos meus colegas da Diretoria de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, pelo estímulo e compreensão.

À equipe de professores do Mestrado e aos colegas desta jornada, pelas lições (de literatura e de vida), pelo companheirismo e pelos sonhos compartilhados.

Às secretárias do Curso Gerlene, Maria Elisa e Vânia e à bibliotecária Vânia, pela atenção e apoio.

À professora Teresa Cristina da Costa Neves, companheira na paixão pelo jornalismo, pela literatura e pela crônica.

Ao CES e seu Reitor Carlos Henrique Oliveira e Silva Paixão, pela competência na dura missão de defender este Curso de Mestrado tão importante para a cidade e região.

Aos colegas da Administração Superior da UFJF, em especial seu Reitor Júlio Maria Fonseca Chebli e seu Vice-Reitor Marcos Víncio Chein Feres, pelo estímulo e pelo carinho.

A crônica é como que a conversa íntima, indolente, desleixada, do jornal com os que o lêem: conta mil coisas, sem sistema, sem nexos, espalha-se livremente pela natureza, pela vida, pela literatura, pela cidade; [...] Olha para tudo, umas vezes melancolicamente, como faz a Lua, outras vezes alegre e robustamente, como faz o Sol; [...] ela conta tudo o que pode interessar pelo espírito, pela beleza, pela mocidade; ela não tem opiniões, não sabe do resto do jornal; está nas suas colunas contando, rindo, pairando; não tem a voz grossa da política, nem a voz indolente do poeta, nem a voz doutoral do crítico; tem uma pequena voz serena, leve e clara, com que conta aos seus amigos tudo o que andou ouvindo, perguntando, esmiuçando. A crônica é como estes rapazes que não têm morada sua e que vivem no quarto dos amigos, que entram com um cheiro de Primavera, alegres, folgazões, dançando, que nos abraçam, que nos empurram, que nos falam de tudo, que se apropriam do nosso papel, do nosso colarinho, da nossa navalha de barba, que nos maçam, que nos fatigam... e que, quando se vão embora, nos deixam cheios de saudades.

Eça de Queirós

RESUMO

BARBOSA, Rodrigo Fonseca. **Tem conversa de vizinha no meio da redação: uma investigação sobre a crônica e o processo criativo dos cronistas**. 2015. 113 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

A pesquisa desenvolve uma investigação sobre condições presentes no trabalho criativo de autores de crônicas literárias para veículos de comunicação periódicos e busca identificar recursos narrativos utilizados pelos cronistas para fazer face a estas condições, como a restrição de tamanho do texto, a pressão do prazo de entrega e uma relação mais direta com os leitores. A pesquisa discute estas características e seus impactos para os cronistas, através de depoimentos dos próprios autores de crônicas e da análise de críticos como Afrânio Coutinho, Gustavo Corção, Alceu Amoroso Lima, Jorge de Sá e Julio Cortázar. São apontados três caminhos, em relação à forma e ao conteúdo, escolhidos pelo cronista: o diálogo com o leitor, a presença da cidade como tema e o autor como personagem. Para analisar estes recursos narrativos, o trabalho recorre a textos teóricos e exemplos literários. Em relação à conversa com o leitor, referências da crítica sociológica e da estética da recepção. Sobre a cidade como tema, textos de Charles Baudelaire, João Luiz Lafetá, Sérgio Paulo Rouanet. Para o cronista que fala de si, reflexões de Michel Foucault, Pierre Bourdier, Roland Barthes. Buscando representar e discutir o que representam estas escolhas, são referenciadas crônicas de Machado de Assis, José de Alencar, Olavo Bilac, João do Rio, Rachel de Queiroz, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Clarice Lispector, Nelson Rodrigues, Vinicius de Moraes, Fernando Sabino, Antônio Maria, José Carlos Oliveira, Stanislaw Ponte Preta, Otto Lara Resende, Carlos Heitor Cony, João Ubaldo Ribeiro, Chico Buarque, Arnaldo Jabor, Arnaldo Bloch, Arthur Dapieve, José Miguel Wisnik, João Paulo Cuenca. Para efetuar esta análise, a pesquisa busca também compreender aspectos do desenvolvimento da crônica como gênero literário ao longo da história, discutir o papel da crônica no sentido de preservar a memória coletiva de um determinado grupo social e avaliar as relações entre literatura e jornalismo, apoiando-se em referências teóricas de Antonio Candido, Vanessa Pereira, Marlyse Meyer, Davi Arriguci Jr. e Wellington Pereira (sobre o desenvolvimento do gênero), de Maurice Halbwachs e Pierre Nora (sobre a memória) e de escritores e críticos como Candido e Barthes (sobre o relacionamento entre jornalismo e literatura).

Palavras-chave: Crônica. Cronista. Processo criativo. Recursos narrativos.

ABSTRACT

BARBOSA, Rodrigo Fonseca. **Tem conversa de vizinha no meio da redação: uma investigação sobre a crônica e o processo criativo dos cronistas**. 2015. 113 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

The research develops an investigation about the conditions of the creative work of authors of literary chronicles for regular media and tries to identify the narrative resources used by the chroniclers to keep to such conditions as text size restriction, deadline pressure and a more direct relation with the readers. This study discusses these features and their impact on the chroniclers, through testimonials of chronicler authors and the analysis of critics such as Afrânio Coutinho, Gustavo Corção, Alceu Amoroso Lima, Jorge de Sá e Julio Cortázar. Three paths followed by the chroniclers related to the shape and content are pointed out: the dialogue with the reader, the presence of the city as the subject and the author as a character. To analyze these narrative resources, the dissertation draws on theoretical texts and literary examples. Those regarding the dialogue with the reader, use references to the sociological criticism and reader-response criticism. Those regarding the presence of the city as the subject, examine texts from Charles Baudelaire, João Luiz Lafetá, Sérgio Paulo Rouanet. And those in which the chroniclers write about themselves, reflect using thoughts from Michel Foucault, Pierre Bourdier, Roland Barthes are presented. Seeking to represent and discuss what these choices mean the following authors and their chronicles are studied: Machado de Assis, José de Alencar, Olavo Bilac, João do Rio, Rachel de Queiroz, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Clarice Lispector, Néelson Rodrigues, Vinicius de Moraes, Fernando Sabino, Antônio Maria, José Carlos Oliveira, Stanislaw Ponte Preta, Otto Lara Resende, Carlos Heitor Cony, João Ubaldo Ribeiro, Chico Buarque, Arnaldo Jabor, Arnaldo Bloch, Arthur Dapieve, José Miguel Wisnik and João Paulo Cuenca. To perform this analysis the research seeks also to understand the aspects of the development of the chronicle as a literary genre throughout its history, to discuss the role of the chronicle towards preserving the collective memory of a particular social group and to evaluate the relationship between literature and journalism, basing itself on theoretical references to Antonio Candido, Vanessa Pereira, Marlyse Meyer, Davi Arriguci Jr and Wellington Pereira (about the development of genre), Maurice Halbwachs and Pierre Nora (about the memory) and of writers and critics such as Candido and Barthes (about the relationship between journalism and literature).

Keywords: Chronic. Chronicler. Creative process. Narrative resources.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	CRÔNICA: PERCURSOS	14
2.1	UM COLIBRI VOA NO TEMPO.....	14
2.2	A GUARDIÃ DA MEMÓRIA.....	27
2.3	ENTRE O ESCRITOR E O JORNALISTA.....	33
3	CRONISTA: ESCOLHAS	44
3.1	DIALOGAR COM O CARO LEITOR.....	54
3.2	FLANAR AO RÉS-DO-CHÃO.....	66
3.3	ESCANCARAR O PRÓPRIO UMBIGO.....	82
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
	REFERÊNCIAS	104

INTRODUÇÃO

Investigar características da crônica literária brasileira a partir da identificação de condições específicas que atuam sobre o processo criativo do cronista é o desafio a que esta pesquisa se propõe. A hipótese que a orienta é a de que existem aspectos peculiares à produção de crônicas que se relacionam ao meio original onde elas são publicadas (veículos de comunicação periódicos, como jornais e revistas) e de que estes aspectos reforçam a escolha de opções temáticas e de estilo que marcam o repertório deste gênero no país.

Esta investigação parte, portanto, da caracterização de tais aspectos, decorrentes do fato de que os autores de crônicas são escritores contratados pelas empresas que produzem os periódicos. Inseridos no modo de produção dos veículos, os cronistas constroem seu processo criativo condicionados por circunstâncias objetivas tais como: a restrição de tamanho do texto, em função do espaço limitado destinado à crônica na página do jornal; a pressão de um prazo de entrega determinado pelo dia e horário de impressão; e uma relação mais intensa e imediata com os leitores. Tais condições motivariam escolhas, de temática, linguagem e estilo narrativo, que contribuiriam para referenciar o gênero.

Para empreender esta verificação e realizar a análise proposta, foi estabelecido um roteiro que na primeira seção (intitulada “Crônica: percursos”) examina a trajetória da crônica, em seu desenvolvimento ao longo da história. Perceber de que maneira este gênero construiu seu formato seria uma forma de melhor entender as tais condições e características investigadas. Neste sentido, a partir da origem etimológica do termo e de seu caminho desde o século XIV, a tentativa será compreender, inicialmente, as transformações por que passou e suas razões. A relação da crônica com o tempo está na raiz da palavra, e o tempo histórico pode trazer relevantes contribuições para reconhecer como e porque ela vai sendo redimensionada.

Dos cronistas medievais aos contemporâneos há uma significativa reconfiguração deste tipo de narrativa, mas encontrar aspectos relacionados à acepção original da palavra crônica pode iluminar os desafios que vieram

depois. Assim, a pesquisa vai atrás de características do texto dos primeiros cronistas, no século XIV, para depois encontrar o “historiador”, função que sucede a do cronista. O trajeto segue com o surgimento dos jornais e, em suas páginas, do folhetim. E vê, no século XIX, o “nascimento” da crônica (na definição que é objeto desta pesquisa) como uma evolução do folhetim. Na sequência, acompanha a trajetória do gênero no Brasil, passando pelo século XX até hoje e pelos cronistas que construíram o nosso acervo. Para auxiliar na compreensão deste caminho são referenciados autores como Antonio Candido, Vanessa Pereira, Marlyse Meyer, Davi Arriguci Jr., Wellington Pereira, entre outros, na subseção 2.1, “Um colibri voa no tempo”.

A investigação sobre os percursos da crônica, a partir da provocação instalada por sua origem relacionada ao relato da história, vai analisar, em seguida, a contribuição do cronista para preservar a memória do grupo social a que pertence. Fazer a distinção entre história e memória coletiva pode apontar pistas para inserir a crônica como produção de palavra escrita que guarda a memória. E as escolhas do cronista em relação à linguagem e à temática (tema central da pesquisa) como reforço deste papel. O apoio teórico neste trecho (“A guardiã da memória”, subseção 2.2) vai contar, especialmente, com Maurice Halbwachs e Pierre Nora.

Ainda na busca de mapear os percursos da crônica, a pesquisa vai dedicar um olhar específico sobre o espaço que ela ocupa: a página do jornal. A descoberta deste veículo pelos escritores, sua relação profissional com ele, as convergências e separações entre os textos jornalísticos e literários, o jornalista e o escritor como atividade e como função: são alguns dos temas a se debater. As opiniões de escritores sobre os jornais e de autores que refletiram sobre o relacionamento entre jornalismo e literatura; as reflexões de Antonio Candido e, especialmente, de Roland Barthes formam a base para este debate, desenvolvido na subseção 2.3, “Entre o escritor e o jornalista”.

A seção seguinte do roteiro desenhado é a que, a partir das descobertas do percurso inicial, enfrenta o desafio central da pesquisa (seção 3, “Cronista: Escolhas”). As condições objetivas “de temperatura e pressão” a que se submete o cronista por escrever para ser publicado em um periódico serão examinadas. Em primeiro lugar, o espaço restrito, finito. Em segundo lugar, a pressão do prazo de entrega do texto, o regime de urgência que envolve o

cronista. Reflexões de Julio Cortázar sobre o conto, referindo-se ao texto conciso, podem ser úteis e ainda mais contundentes se aplicadas à crônica. Afrânio Coutinho, Gustavo Corção, Alceu Amoroso Lima, Jorge de Sá são referências que também contribuem com estas discussões, ao lado de cronistas como Luiz Fernando Veríssimo, Rubem Braga, Fernando Sabino, Cristovão Tezza, entre outros.

Confirmado o cenário (e verificadas as tantas histórias que envolvem o percurso da crônica), será momento de encontrar algumas escolhas temáticas e estilísticas que o cronista faz para dar conta de sua tarefa. Serão destacados três traços recorrentes, encontrados no repertório da crônica literária brasileira: o diálogo com o leitor, a presença da cidade como tema e o autor como personagem, narrando na primeira pessoa (tratados nas subções 3.1, “Dialogar com o caro leitor”; 3.2, “Flanar ao rés-do-chão; 3.3 “Escancarar o próprio umbigo”).

Para cada uma destas três escolhas narrativas, a pesquisa vai buscar apoio teórico e exemplos literários. Para ouvir a conversa com o leitor, referências da crítica sociológica e da estética da recepção. Para falar da cidade, textos de Charles Baudelaire, João Luiz Lafetá, Sérgio Paulo Rouanet. Para o cronista que fala de si, Michel Foucault, Pierre Bourdier, Roland Barthes. E, para melhor representar e discutir o que representam estas escolhas, crônicas de Machado de Assis, José de Alencar, Olavo Bilac, João do Rio, Rachel de Queiroz, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Clarice Lispector, Néelson Rodrigues, Vinicius de Moraes, Fernando Sabino, Antônio Maria, José Carlos Oliveira, Stanislaw Ponte Preta, Otto Lara Resende, Carlos Heitor Cony, João Ubaldo Ribeiro, Chico Buarque, Arnaldo Jabor, Arnaldo Bloch, Arthur Dapieve, José Miguel Wisnik, João Paulo Cuenca...

Estas três opções conduzem o cronista a procurar formas de narrar adequadas a elas. Em seu texto, o autor “bate-papo” com o leitor, caminha pelas ruas da cidade e coloca-se dentro da história. Com o objetivo de melhor entender esta estratégia - e exemplificá-la na apresentação do trabalho - as subseções que tratarão destas escolhas serão narradas utilizando os mesmos recursos do cronista: falar diretamente a quem lê, descrever um passeio pela cidade e escrever na primeira pessoa. O objetivo é o de que o texto acadêmico,

em sua construção, contribua para reforçar o conteúdo teórico que ele desenvolve.

Este trabalho foi desenvolvido de acordo com a linha de pesquisa “Literatura Brasileira: tradição e ruptura”, do Programa de Mestrado em Letras, do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora.

2 CRÔNICA: PERCURSOS

O ponto-de-partida da caminhada que será empreendida por este trabalho é uma busca de reunir elementos que caracterizem a crônica, reconhecendo-a como um gênero literário específico (e superando preconceitos, como será visto na seção 3), verificando seu desenvolvimento intenso no cenário cultural brasileiro e identificando a sua evolução ao longo da história, na relação com o meio que a abriga originalmente (o jornal) e com a memória de seu tempo.

Entre as tantas possibilidades de trilhas a escolher para tentar chegar a estes destinos, os roteiros apresentados destacam reflexões teóricas e textos literários que convergem para o desafio central de investigar o quanto circunstâncias do processo criativo do cronista contribuem para desenhar formas narrativas e conteúdos temáticos comuns a este gênero.

2.1 UM COLIBRI VOA NO TEMPO

O tempo é um elemento de referência na crônica. Etimologicamente, o termo vem do latim *chronicus*, derivado do vocábulo grego *khronicos*, que, para os helenos, designava o “tempo cronológico”, aquele que se pode medir. *Khronos*, na mitologia clássica, era o deus do tempo. Assim, a primeira definição da palavra crônica que se pode encontrar nos dicionários de língua portuguesa é “narração histórica, feita por ordem cronológica”, como no **Novo Dicionário da Língua Portuguesa** (FERREIRA, 1975, p. 404).

No campo da construção do significado do termo, um primeiro caminho a seguir, portanto, é o que, na linha de sua origem etimológica e de sua definição mais imediata, caracteriza um tipo de produção escrita, de caráter documental, que tinha por objetivo narrar episódios históricos. O relato cronológico definia a crônica:

A primeira noção básica sobre o exercício do cronista está ligada diretamente às relações que as formas narrativas mantinham com o tempo, visto em etapas sucessivas de ações dos indivíduos e depois caracterizado por uma enunciação de eventos presos a ciclos históricos. (PEREIRA, 2004, p. 16).

São várias as referências que relacionam este tipo de texto aos produzidos por narradores, entre os séculos XIV e XVIII, como Fernão Lopes e Pero Vaz de Caminha, em sua tarefa de registrar episódios históricos. Nomeado “guarda-mor” da Torre do Tombo, por D. Duarte, rei de Portugal, em 1418, Lopes assume a responsabilidade pelas escrituras e documentos lá arquivados e por fazer o registro das realizações do Reino e dos acontecimentos da corte. Coube a Lopes, que também exerceu a função de tabelião-geral do Reino português, a tarefa de produzir a narrativa histórica oficial de seu tempo, mas é curioso observar que, embora desenvolvida a partir do ponto-de-vista do Poder, a crônica de Lopes divide seu olhar entre os protagonistas individuais (os reis D. João I, D. João, D. Fernando e D. Pedro) e os protagonistas coletivos. O povo português é personagem vivo de sua crônica (aqui reproduzida do original, no português arcaico):

As gentes que esto ouviam saíam aa rua veer que cousa era; e, começando de falar uus com os outros, alvoracavom-se nas voontades e começavom de tomar armas, cada uu como melhor e mais asinha podia. [...] - Acorramos ao Mestre, amigos! Acorramos ao Mestre, ca filho é de elRei D. Pedro! Nom cabiam pelas ruas principais e atravessavam lugares escusos, desejando cada uu de seer o primeiro; e, perguntando uus aos outros quem matava o Mestre, nom minguava quem responder que o matava o conde Joam Fernández, per mandado da Rainha [...]. (LOPES, 2014).

Em seu artigo “Fernão Lopes e José Saramago: Viagem – Paisagem – Linguagem – Causa de Ver”, publicado em **A crônica: o gênero, suas transformações e sua fixação no Brasil**, organizado por Antonio Candido, Jorge Fernandes da Silveira (1992, p. 27) destaca outro aspecto relevante neste percurso de Lopes: “A matéria não-ficcional, portanto, transforma-se em ficção, se aceite o princípio de que a História – pela interpretação, pelo subjetivismo, pela comunicação, pela ideologia – é também uma ficcionalização do real”.

Assim, o historiador-cronista, além de dar voz ao popular, utiliza recursos de estilo que humanizam e colorem a narrativa, como a visualidade e o ritmo, aproximando-a da ficção:

E as moças, sem nenhum medo, apanhando pedra pelas herdades, cantavam altas vozes, dizendo: Esta é Lisboa prezada, mirá-la e leixá-la. Se quiserdes carneiro, qual deram ao Andeiro; se quiserdes cabrito, qual deram ao Bispo. (LOPES, 2014).

Os elementos de registro temporal, de vínculo ao real e sua transformação em ficção são significativos a um narrador como Lopes e lançam dados para situar e distinguir o cronista, o historiador e o jornalista (como será visto mais à frente). Neste momento, vale destacar que, ao mesmo tempo em que é identificado como o “cronista-mor” do Reino, por incumbência de D. Duarte - “A quantos esta carta virem, fazemos saber que nós temos dado cárrago a Fernão Lopes, o nosso escrivam, de poer em carónica as estórias dos Reis que antigamente em Portugal foram” – (PEREIRA, 2014), Fernão Lopes também é qualificado como “pai da História portuguesa”.

“A metamorfose do cronista em historiador” já é percebida em Fernão Lopes por Luís Costa Lima, em **Sociedade e discurso ficcional** (LIMA, 1986, p. 31). Ao que acrescenta Silveira (1992, p. 27): “[...] o cronista (aquele que compila e historia os fatos) se vê ultrapassado pelo historiador (aquele que interpreta o fato, através do exame subjetivo)”.

Progressivamente, o cronista naquele sentido original dá lugar ao historiador à medida em que o vocábulo crônica é substituído pela palavra história, que designa a atividade científica que documenta, narra e interpreta os eventos de que participa o homem, e que começou a ser sistematizada metodologicamente no século XIX, quando foi elevada a esta condição de ciência. O historiador se distinguiria do cronista pela busca de interpretar os fatos históricos. A distinção é feita por Walter Benjamin (1989, p. 209), ao definir que “[...] o historiador escreve os fatos, buscando-lhes uma explicação, enquanto o cronista, que o precedeu, se limitava a narrá-los”. Estas diferenciações, entretanto, podem adquirir novas significações se examinarmos as linhas que separam a história da “memória coletiva” e o papel dos narradores nestes dois campos. Tal questão será abordada na próxima subseção (2.2) deste trabalho.

A nova narrativa histórica, com o aperfeiçoamento científico e metodológico do trabalho historiográfico, associa-se a alguns outros fatores para conduzir a crônica a uma nova caracterização, fundando o gênero que é estudado aqui. Entre eles, vale mencionar o aperfeiçoamento do processo de produção gráfica, que levou ao desenvolvimento da imprensa (e, no Brasil, ao surgimento dos primeiros jornais, no início do século XIX, com a vinda da família real e, com ela, a chegada ao país dos primeiros equipamentos de

impressão) e às transformações econômicas, que moldam a formação dos centros urbanos e criam novas perspectivas de públicos para o consumo de periódicos. Ambas as questões serão tratadas mais à frente, quando será discutida a relação entre jornalismo e literatura (subseção 2.3) e as cidades como temática dos cronistas modernos (subseção 3.2).

A feição jornalístico-literária da crônica começa a se definir com a ocupação nos jornais de um espaço que era chamado de “folhetim”. Do francês *feuilleton*(série), o termo “[...] designa um lugar preciso no jornal: o *rez-de-chaussé* – rés-do-chão, rodapé, geralmente de primeira página. Tem uma finalidade precisa: é um espaço vazio destinado ao entretenimento”, relata Marlyse Meyer (1992, p. 96), no artigo “Voláteis e versáteis. De variedade e folhetins se fez a crônica”, publicado em **A crônica: o gênero, suas transformações e sua fixação no Brasil**. Segundo a autora, já em seu surgimento, ao ser oferecido como “[...] chamariz aos leitores afugentados pela modorra cinza a que obrigava a forte censura napoleônica”, que controlava a imprensa com mão de ferro, o *feuilleton* reunia características que constituiriam “[...] a matéria e o modo da crônica à brasileira”:

Aquele espaço vale-tudo suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e 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, 1992, p. 96).

E também é um campo que abriga a ficção: “[...] é o espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestres ou noviços no gênero” (MEYER, 1992, p. 96-97).

O sucesso deste espaço junto ao público, pelo que representa de liberdade, diversidade temática e interesse comum, eleva o *feuilleton* a lugares de destaque não apenas nos jornais diários, mas também nas revistas e *magazines* que vão surgir e se valorizar, impulsionadas pelas inovações técnicas que aperfeiçoam a qualidade gráfica das publicações e barateiam sua produção.

Neste mesmo espaço e aproximando-se ainda mais do literário, outra importante estratégia editorial vai entrar em cena: o romance-folhetim, ou o *feuilleton tout court*, narrativas ficcionais publicadas em capítulos, nos periódicos, por um determinado autor. “No começo da década de 40 a receita

está no ponto, é o filé mignon do jornal, grande isca para atrair e segurar os indispensáveis assinantes” (MEYER, 1992, p. 98). Desprezado pelos críticos conservadores da época (Sainte-Beuve cria a expressão “literatura industrial”), o romance-folhetim conquista grande prestígio junto ao público, de tal forma que “[...] praticamente todos os romances passam a ser publicados nos jornais ou revistas, *em folhetim*, ou seja, em fatias seriadas” (MEYER, 1992, p. 99, grifo da autora). Alexandre Dumas, na França, é um exemplo de autor que se tornou popular através deste formato (**O Conde de Monte Cristo** a obra mais conhecida), que chegou ao Brasil e influenciou autores nacionais no gênero, como José de Alencar, Lima Barreto, Raul Pompéia e Joaquim Manuel de Macedo (**O Guarani**, **Triste fim de Policarpo Quaresma**, **O Ateneu** e **A Moreninha**, destes escritores, respectivamente, são clássicos da literatura brasileira que foram apresentados ao público, inicialmente, como folhetim).

A chegada do folhetim ao Brasil é encarada com desconfiança e bom humor por Machado de Assis. Aos 20 anos, ele descreve o gênero:

O folhetinista é originário da França, onde nasceu, e onde vive a seu gosto, como em cama no inverno. De lá espalhou-se pelo mundo, [...] O folhetim, disse eu em outra parte, e debaixo de outro pseudônimo, nasceu do jornal, o folhetinista por consequência do jornalista. Esta íntima afinidade é que desenha as saliências fisionômicas na moderna criação. O folhetinista é a fusão agradável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. Estes dois elementos, arredados como pólos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal. [...] O folhetinista, na sociedade, ocupa o lugar de colibri na esfera vegetal: salta, esvoaça, brinca, tremula, paira e esponeja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Todo o mundo lhe pertence; até mesmo a política. (ASSIS, 1997, p. 959).

A “afinidade” entre o folhetinista e o jornalista é a que proporciona que um influencie o outro. O jornalista e sua “[...] luz séria e vigorosa, a reflexão calma, a observação profunda”; o folhetinista e o que “[...] toca ao devaneio, à leviandade” (ASSIS, 1997, p. 959). É curioso observar como Machado já aponta características que vão fazer a distinção entre jornalistas e escritores (e cronistas), distinção esta que será melhor explorada na seção 2.3 deste trabalho.

Mas Machado (1997, p. 959) apresenta um problema: originário da França, o folhetinista é “[...] uma das plantas européias que dificilmente se tem aclimatado entre nós”. Este jovem Machado, depois de afirmar que “[...]”

escrever folhetim e ficar brasileiro é na verdade difícil”, faz a proposta que ele próprio adotaria, como folhetinista, depois como cronista: imprimir características brasileiras ao formato.

Entretanto, como todas as dificuldades se aplanam, ele [o folhetim] bem podia tomar mais cor local, mais feição americana. Faria assim menos mal à independência do espírito nacional, tão preso a essas imitações, a esses arremedos, a esse suicídio de originalidade e iniciativa. (ASSIS, 1997, p. 960).

Seja no “folhetim-de-variedades” (“aquele espaço vale-tudo”, onde se fala de assuntos diversos, se faz crítica política, literária, teatral, se discutem temas do momento), seja no romance-folhetim, escritores e jovens candidatos a escritores brasileiros desenvolveram suas experiências narrativas nas páginas de jornal, traduzindo ou absorvendo sim a lição dos franceses, mas imprimindo a tal cor local, defendida por Machado, ele próprio assumindo seu papel de colibri (que, diga-se de passagem, é um gênero de beija-flor que ocorre nas Américas Central e do Sul).

Seria este voo o que faz a transição do folhetim para a crônica, vocábulo que agora retorna em nova acepção? Para Antônio Cândido (1992, p. 15), esta transformação se deu gradativamente:

Aos poucos o “folhetim” foi encurtando e ganhando certa gratuidade, certo ar de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância. Depois, entrou francamente pelo tom ligeiro e encolheu de tamanho, até chegar ao que é hoje. 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 afastou da lógica argumentativa ou da crítica política, para penetrar poesia adentro.

O trajeto do voo que leva o colibri do folhetim para a crônica é sutil. A seção que José de Alencar escrevia semanalmente para o **Correio Mercantil**, de 1854 a 1855, tinha um título que trazia esta mesma ideia de percurso livre sobre as questões do dia: “Ao correr da pena”. E a pena de Alencar corria sobre temas da política, da arte, da sociedade. Ele, inclusive, em 1854, vai usar a mesma imagem que o jovem Machado retomou, cinco anos depois, ao tentar definir este ofício como “[...] uma espécie de colibri a esvoaçar em ziguezague, e a sugar, como o mel das flores, a graça, o sal e o espírito que deve necessariamente descobrir no fato o mais comezinho” (ALENCAR, 1977, p. 50).

O pouso do cronista-colibri escolhe o terreno da liberdade, onde não há compromisso com um “estilo solene e grave”, como bem observa Arriguci Jr. na leitura de Machado de Assis. Ao se descobrir “[...] um triste escriba de coisas miúdas”, ele “[...] se afina pelo tom menor que será, daí para frente, o da crônica brasileira” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 58-59). Quando escolhe voltar-se para as “[...] miudezas do cotidiano”, o cronista se liberta de referências e o colibri alça voo.

É esta também a percepção de Wellington Pereira (2004) que, ao descrever o caminho do folhetim para a crônica no Brasil (em **Crônica: a arte do útil e do fútil**), vê no rompimento de algumas amarras a chave para entender esta transformação: Enquanto a crônica “[...] marca uma evolução estético-semântica, através das diversas linguagens que o cronista incorpora ao seu texto” (PEREIRA, 2004, p. 49), o folhetim permanece marcado pela referencialidade do texto jornalístico ou pelo grau de literariedade, quando assume as características do romance. O cronista ultrapassa o folhetinista e voa para além dos limites dos fatos ou das condicionantes do romance.

Machado – ele, novamente – era um admirador da prosa do cronista Fernão Lopes. Talvez tenha percebido nela algumas pistas para seu ofício de cronista, conforme analisa Arrigucci Jr (1987, p. 54):

[...] à medida que a crítica avança no conhecimento de sua obra, vai-se vendo o quanto havia de penetração histórica numa simples crônica do velho bruxo, escrita com pena de ponta fina e malignamente irônica como tantas de suas melhores páginas de ficcionista.

E é precisamente esta ironia que Machado (2007, p. 27-28) aplica à sua descrição sobre “**o nascimento da crônica**”, numa crônica que tem este título:

Não posso dizer positivamente em que ano nasceu a crônica, mas há toda a probabilidade de crer que foi coetânea das duas primeiras 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 coisa mais fácil, natural e possível do mundo. Eis a origem da crônica.

Uma conversa entre vizinhas, que começa despretensiosamente à porta de casa após o jantar e, maliciosamente, deriva para assuntos do cotidiano: assim é a crônica, gênero que vai ganhar sua cara refletindo os “[...] sucessos

do dia” (matéria-prima de seus vizinhos de páginas, as notícias e reportagens), através do olhar curioso do seu autor e traduzido em linguagem que vai buscar elementos para reler este cotidiano e apresentá-lo de forma atraente ao leitor.

A crônica nasce assim, no Brasil da segunda metade do século XIX, e “se estabelece” entre os leitores brasileiros. Os colibris de Machado e Alencar apontam caminhos, e são muitos os escritores brasileiros que se arriscam no mesmo voo. Autores como França Jr., Lima Barreto, Joaquim Manoel de Macedo e Olavo Bilac ocupam suas posições nas páginas dos jornais. Estão Tateando, buscando caminhos, experimentando assuntos e formas narrativas:

Na maioria dos autores dos primeiros tempos, a crônica tem um ar de aprendizado de uma matéria literária nova e complicada, pelo grau de heterogeneidade e discrepância de seus componentes, exigindo também novos meios lingüísticos de penetração e organização artística: é que nela afloravam em meio ao material do passado, herança persistente da sociedade tradicional, as novidades burguesas trazidas pelo processo de modernização do país, de que o jornal era um dos instrumentos. O próprio cronista estava assim metido num processo histórico cuja dimensão geral era extremamente complexa e difícil de aprender. (ARRIGUCI JR., 1987, p. 57).

Conforme Joaquim Ferreira dos Santos (2007, p. 16), “[...] na virada para o século XX, o gênero, sem pigarrear, sem subir à tribuna, ganhou cara própria. Passou a refletir, com estilo, refinamento literário aparentemente despretensioso, o que ia pelos costumes sociais”. A crônica moderna se desenvolve a partir de um diálogo vigoroso com a transformação dos jornais e do jornalismo, como será examinado mais à frente. Mas, em que pesem as intensas mudanças experimentadas pelos veículos de comunicação, as bases lançadas por Machado e testadas por seus sucessores se mantêm, garantindo a “[...] persistência da crônica” como “[...] um fenômeno interessante da literatura brasileira”, segundo Antonio Candido (2002, p. 205).

Este fenômeno, destaca ele, contém um aparente paradoxo. Filha do jornal e da era da máquina, a crônica “[...] não tem pretensões a durar”. O papel em que ela é impressa fica “velho”, pois as notícias envelhecem rapidamente, e seu destino, a cada dia, é a lata de lixo (ou embrulhar o peixe). Mas a crônica fica. A explicação pode estar na sua própria gênese:

Por se abrigar neste veículo transitório, o seu intuito não é o dos 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. [...] No caso da crônica, talvez como prêmio por ser tão despreziosa, insinuante e reveladora. E também porque ensina a conviver intimamente com a palavra. (CANDIDO, 1992, p. 14-15).

A crônica fica e consolida modelos narrativos (de estilo e temática) que são inaugurados já nestes primeiros tempos. William Valentine Redmond (2008, p. 21-22) considera, sobre a evolução do gênero, quanto às suas características, que

[...] pode-se afirmar que, historicamente, desde o século XIX, há poucas mudanças na estrutura da crônica, pois não há uma regra para a redação deste tipo de texto formalmente elaborado. Entre as primeiras crônicas de Machado de Assis e as mais recentes de Veríssimo, por exemplo, há elementos muito próximos que vão além da temática, apesar de todas as mudanças ocorridas na sociedade brasileira desde os seus primórdios.

E quais são estes elementos? Para Candido (1992, p. 22), “[...] uma linguagem lírica, irônica, casual, ora precisa, ora vaga, amparada por um diálogo rápido e certo, ou por uma espécie de monólogo comunicativo”. Ao que acrescenta Redmond (2008, p. 21-22):

Registra o circunstancial e o efêmero; o real é recriado com engenho e arte. Cultiva a função poética da linguagem, imprime leveza ao discurso, revela e valoriza, na visão do autor, a crítica de um momento histórico, atenuando o vínculo de temporalidade que eterniza o texto.

Os caminhos da crônica neste século e meio trabalharam e retrabalharam estes traços, inventaram e reinventaram formas de utilizá-los, brincaram de transformar esta mistura num jeitinho brasileiro de fazer literatura. De fato, segundo Candido (1992, p. 15), “[...] no Brasil ela tem uma boa história, e até se poderia dizer que sob vários aspectos ela é um gênero brasileiro pela naturalidade com que se aclimatou aqui e a originalidade com que aqui se desenvolveu”. No artigo **Crônica, um gênero brasileiro**, José Castello (2013) busca em traços culturais do Brasil uma resposta para o sucesso da crônica em solo nacional:

Terreno da liberdade, a crônica é também o gênero da mestiçagem. Haverá algo mais indicativo do que é o Brasil? País de amplas e desordenadas fronteiras, grande complexo de raças, crenças e culturas, nós também, brasileiros, vacilamos entre o ser e o não-ser. [...] Gênero fluido, traiçoeiro, mestiço, a crônica se torna, assim, o mais brasileiro dos gêneros. Um gênero sem gênero, para uma identidade

que, a cada pedido de identificação, fornece uma resposta diferente. Grandeza da diversidade e da diferença que são, no fim das contas, a matéria-prima da literatura.

De Machado a Veríssimo, de José de Alencar aos novíssimos Gregório Duvivier e Humberto Werneck (que se destacam nas páginas da **Folha de S. Paulo** e de **O Estado de S. Paulo**, respectivamente), a galeria dos autores que marcaram uma etapa significativa de sua trajetória literária através da crônica é extensa, o que pode ser verificado, como visto, já em sua primeira fase, na segunda metade do século XIX. No início do século XX, João do Rio e Lima Barreto retrataram as grandes transformações urbanas, culturais e de comportamento, que marcaram a modernização do Rio de Janeiro. João Paulo Barreto incorporou o “do Rio” ao nome artístico, como tradução de suas escolhas de autor, “[...] cronista *flâneur* que cruzou os bairros e morros cariocas atrás de personagens” (SANTOS, 2002, p. 18) e vasculhou os recantos da cidade em busca da “alma encantadora das ruas”, título que escolheu para uma de suas obras mais destacadas.

Os anos 1930 trazem uma espécie de amadurecimento do gênero. Para Candido (1992, p. 17), “[...] foi no decênio de 1930 que a crônica moderna se definiu e consolidou no Brasil como gênero bem nosso, cultivado por um número crescente de escritores e jornalistas, com os seus rotineiros e os seus mestres”. De fato, entre os anos 1930 e 1950, período de fortalecimento do papel da imprensa junto à opinião pública e de crescimento da tiragem dos jornais, quase todos os grandes nomes da literatura brasileira passearam pela crônica: poetas como Carlos Drummond de Andrade e Vinicius de Moraes, dramaturgos como Nelson Rodrigues, romancistas como Rachel de Queiroz, Mario de Andrade, Graciliano Ramos.

Vale destacar, neste período, que esta aproximação com o público leitor também foi marcada por um olhar mais amplo e diverso sobre a realidade brasileira, preocupação dos intelectuais modernistas brasileiros que é transmitida ao grande público consumidor de jornais. Os desafios e desequilíbrios da modernização do país; as contradições entre o desenvolvimento de setores da nossa economia e a persistência de grandes bolsões de pobreza; a herança colonial e patrimonialista, presente na memória e na cultura da Nação, convivendo com os acontecimentos e personagens dos

grandes centros urbanos: contando histórias, os cronistas narravam um período intenso e contraditório da história brasileira, como destaca Arrigucci Jr.

Provinciana e moderna a uma só vez, a crônica modernista revela uma tensão contínua entre tempos diversos e espaços heterogêneos, fundindo numa liga complexa componentes discrepantes, provenientes de formas de vida distintas, mas mescladas. (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 62).

A geração de 1940, que chega por esta trilha instigante, vai trazer cronistas que serão reconhecidos por esta atividade, como são os casos de Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos, mas que, como os modernistas de 1930, dividem a produção de crônicas com a de ficção e poesia. Estes mineiros, no entanto, chegaram um pouco depois da “estreia” na cena da crônica brasileira de um capixaba (que viveu anos importantes de sua vida em Minas) cuja obra se confundiria com a história da crônica no Brasil. Rubem Braga, “[...] embora poeta bissexto e contista eventual, escreve crônicas desde a década de 30 e foi decerto quem deu o maior grau de autonomia estética a este gênero, tornando-se, por isso, um modelo de cronista” (ARRIGUCCI JR, 1987, p. 55). Recolhendo as pistas lançadas por Machado e companhia, ele

[...] 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, o contador de *causos* do interior) e da bagagem do cronista moderno, associado à imprensa e experimentado na labuta das grandes cidades do nosso tempo. (ARRIGUCCI JR, 1987, p. 55).

Candido (1992, p. 17) enxerga, numa espécie de conspiração mineira, que ao referir-se a Braga, associa-o a Drummond na construção de uma “fórmula” que marca a crônica brasileira nesta que, para muitos, é sua “época de ouro”:

Tanto em Drummond quanto nele observamos um traço que não é raro na configuração da moderna crônica brasileira: no estilo, a confluência da tradição, digamos clássica, com a prosa modernista. Esta fórmula foi bem manipulada em Minas (onde Rubem Braga viveu alguns anos decisivos da sua vida); e dela se beneficiaram os que surgiram nos anos 40 e 50, como Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos. É como se (imaginemos) a linguagem seca e límpida de Manuel Bandeira, coloquial e corretíssima, se misturasse ao ritmo falado de Mário de Andrade, com uma pitada do arcaísmo programado pelos mineiros.

À sua maneira, com seu estilo próprio, cada um dos cronistas desta fase foi contribuindo para formar o painel de “diversidade e diferença”, a que se refere Castello: Rubem Braga e seu lirismo, Paulo Mendes Campos e sua prosa poética, Nélson Rodrigues e suas pequenas tragédias suburbanas (a coluna “A vida como ela é” é um dos fatores de sucesso e vendagem do jornal **Última Hora**, nos anos 1950), Stanislaw Ponte Preta e seu humor carioca, Millôr Fernandes e sua ironia-filosófica.

Um período de intensa produção e publicação de crônicas, que apresenta ao país autores como estes, em veículos de grande circulação nacional. Mendes Campos e Sabino dividiam espaços na revista **Manchete**, Drummond podia ser encontrado no Caderno B do **Jornal do Brasil**, Braga estava no **Correio da Manhã**. Ao lado deles, outros craques chegavam, conquistando reconhecimento crítico e popularidade pela qualidade e intensidade de seus trabalhos no gênero. Entre eles, Clarice Lispector, Carlos Heitor Cony, José Carlos Oliveira, Antônio Maria, Mário Quintana. Como analisa Joaquim Ferreira dos Santos (2002, p. 20), “[...] era uma turma de respeito ensinando o brasileiro a ler e, pela falsa simplicidade da coisa, a tentar escrever. [...] Ela [a crônica] é a primeiríssima paixão pelas letras, através dos jornais, de um povo com pouco acesso aos livros”.

As transformações nos sistemas de comunicação, com a chegada da televisão no início da década de 1950 e da internet nos anos 1990, vão reorientar o papel dos periódicos impressos sem, no entanto, abalar o espaço de destaque destinado às crônicas. Surgem novos e importantes autores, como Luiz Fernando Veríssimo, João Ubaldo Ribeiro e Mário Prata. O gênero mostra sua força e mantém seu dinamismo e vivacidade no final do século XX e início do século XXI. Praticamente todos os jornais brasileiros de circulação nacional ou regional dedicam espaço generoso à publicação de crônicas. Um exemplo é o jornal **O Globo**, que abriga em suas páginas mais de uma dezena de cronistas: além de Veríssimo, Zuenir Ventura, Joaquim Ferreira dos Santos, Arnaldo Jabor, Fernando Gabeira, Arnaldo Bloch, Artur Dapieve, Martha Medeiros, Hermano Vianna, José Miguel Wisnik, Cora Rônai, Artur Xexéo, Adriana Calcanhoto, Toni Belloto chegam semanalmente (ou quinzenalmente) aos leitores que assinam o jornal ou o compram nas bancas. Em outros veículos, destacam-se autores como Xico Sá, Antônio Prata, João Paulo

Cuenca, Humberto Werneck, Tutty Vasques (codinome do jornalista Alfredo Ribeiro), entre tantos.

É possível perceber que também a internet contribui para a permanência da crônica: “Hoje, quase todos os jornais e revistas possuem seus cronistas e até mesmo o mundo virtual da internet ensaia os seus — sinal de sua vitalidade” (RUFFATO, 2013). Autores criam e mantêm seus blogs para publicação periódica de crônicas; portais de notícias reservam espaço destacado para a produção de seus cronistas, muitas vezes exclusiva para a web; sites voltados para a crônica são criados. Neste sentido, uma experiência a ser destacada é o site **Vida Breve**, criado em 2009, pelos escritores Luís Henrique Pellanda e Rogério Pereira, que publica a cada dia da semana uma nova crônica, sempre acompanhada de uma ilustração exclusiva. As duplas (cronista e ilustrador) são fixas, cada um com seu dia da semana. Em dezembro de 2014, os cronistas diários do site eram Fabrício Carpinejar, Humberto Werneck, José Castello, Marcelo Moutinho, Mário Araújo, Mariana Ianelli, Rogério Pereira, e os ilustradores, Carolina Vigna, Eduardo Nasi, Fábio Abreu, Hallina Beltrão, Tiago Silva, Theo Szczepanski e Alfredo Aquino. O site se define desta forma:

O conceito do **Vida Breve** é ser uma dose diária de literatura na tela do computador. A velha e boa crônica, a tradição do impresso, agora na internet. Todos os dias, uma novidade. Textos sem pretensão de conto e ilustrações sem pinta de exposição. Um exercício para quem publica, um respiro para quem lê. (VIDA BREVE, 2014).

A “tradição do impresso” se renova, mas, assim como no jornal, o site apresenta sua dose cotidiana de literatura, uma novidade diária que busca ser este “respiro” para o leitor. No novo meio, os cronistas exercitam (com espaço definido e prazo de entrega acordado) características criadas e aperfeiçoadas pela crônica nestes 150 anos de história: a narrativa curta, a linguagem coloquial, a temática ligada à instantaneidade dos acontecimentos, o olhar subjetivo do autor.

Os caminhos da crônica do século XXI, com as amplas possibilidades autorais apresentadas pela internet (cada pessoa pode criar seu blog ou site para publicar seus próprios textos e difundir os de outros), poderiam ser saudados com o mesmo entusiasmo com que Machado, Alencar e Bilac

comemoraram a chegada dos jornais? Cartas para a redação (ou emails para o site...). O fato é que a história da crônica literária brasileira prossegue agitada – e que o que está acontecendo com ela e com os cronistas hoje pode ser um bom tema para uma outra investigação.

2.2 A GUARDIÃ DA MEMÓRIA

Antes de procurar novos olhares sobre a história da crônica e sua consolidação como rica experiência narrativa de escritores brasileiros, torna-se interessante retornar à discussão iniciada na abordagem sobre o cronista-historiador em Fernão Lopes e buscar, na distinção entre história e memória coletiva, elementos que melhor configurem os diferentes papéis do historiador e dos que contribuem para a preservação da memória de determinados grupos sociais, entre os quais podem estar os cronistas.

Ao separar “memória coletiva” e “história”, Halbwachs (1990, p. 80) examina o uso da expressão “memória histórica” e afirma que adotá-la não é uma boa escolha, pois associa “[...] dois termos que se opõem em mais de um ponto”. Ele explica: “[...] a história começa somente no ponto onde acaba a tradição, momento em que se apaga ou se decompõe a memória social”. A história surge para fixar por escrito, através de uma narrativa e de uma metodologia de registro e análise que lhe são próprias, lembranças de acontecimentos distantes no tempo, que já não têm mais o suporte de um grupo que os vivenciou.

Para o autor, a memória coletiva se distingue da história em alguns aspectos relevantes: ela é “[...] uma corrente de pensamento contínuo”, que retém apenas o que ainda vive na consciência de um determinado grupo social. Portanto, “[...] ela não ultrapassa os limites deste grupo” (HALBWACHS, 1990, p. 82). Já a história divide a sequência do tempo em períodos. Ela se coloca “fora dos grupos” (ao contrário da memória, que só existiria dentro deles) e obedece a “[...] uma necessidade didática de esquematização” (HALBWACHS, 1990, p. 82). À distância, a história enxerga momentos de ruptura, criando a ilusão de uma separação entre um período e outro. Ela, a história, considera cada período como um todo, ignorando as linhas (e as pessoas) que se entrecruzam no avanço do tempo. Uma imagem interessante utilizada por

Halbwachs é a da sociedade que se assemelha a um tecido de algodão ou de seda, que é resultante de um entrecruzamento de todas as suas fibras, os seus fios. Enquanto a história tenta ver o tecido, o todo, a memória vive entre as fibras e fios.

Já no desenvolvimento da memória coletiva, “[...] não há linhas de separação nitidamente traçadas, como na história, mas somente limites irregulares e incertos” (HALBWACHS, 1990, p. 84). A memória coletiva não opõe presente e passado e estende-se até o ponto em que chega a memória dos grupos que a compõem. Ela se transforma sempre, pois o grupo vai mudando, mas é difícil registrar o seu desaparecimento ou abandono da consciência do grupo, “[...] porque basta que se conserve numa parte limitada do corpo social para que possamos encontrá-la sempre ali” (HALBWACHS, 1990, p. 82).

Pierre Nora (1993, p. 9), ao também destacar a oposição entre memória e história - que estão “[...] longe de serem sinônimos” – acrescenta outras caracterizações para a memória:

A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla, desacelerada, coletiva, plural e individualizada. [...] A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. [...] A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo.

Outra distinção importante entre história e memória coletiva – e que ainda se aproxima mais do objeto de investigação deste trabalho - é que a história é escrita por um narrador e para um espectador que não fazem parte dos grupos que observam – e vivenciam – os fatos. Ao contrário, as narrativas da memória são construídas com base na lembrança de um passado (ou um quase-presente que acabou de passar) que está “vivo” e são organizadas por um narrador que vivencia e compartilha os eventos narrados.

Assim, a **Carta de Caminha**, que é apontada por autores como a primeira crônica escrita em terras brasileiras, está muito mais próxima do tipo de narrativa que constrói uma memória coletiva do que da narrativa historiográfica. Deste ponto-de-vista, os textos de Fernão Lopes, “de dentro de seu tempo” (além de próximos do povo e de seus acontecimentos), também

podem ser lidos mais no campo do registro de uma memória do que de uma investigação histórica.

E, neste campo, também é fundamental destacar o papel dos narradores populares, que resgatam as experiências dos grupos sociais a que pertencem através de narrativas que vão constituir uma tradição oral. Os trovadores e menestréis não são classificados entre os cronistas da fase “pré-história” (antes do surgimento de uma “ciência da história”), mas, também eles cumpriram importante papel de “guardiões” da memória coletiva.

A palavra escrita e a evolução de suas formas de registro e transmissão, especialmente após a invenção da prensa, vão se constituir em elemento-chave para que a memória coletiva não se perca, ainda que com o desaparecimento do grupo social. Como verifica Halbwachs (1990, p. 80-81):

Quando a memória de uma sequência de acontecimentos não tem mais por suporte um grupo, aquele mesmo em que esteve engajada ou que dela suportou as consequências, que lhe assistiu ou dela recebeu um relato vivo dos primeiros atores e espectadores, quando ela se dispersa por entre alguns espíritos individuais, perdidos em novas sociedades para as quais esses fatos não interessam mais porque lhes são decididamente exteriores, então o único meio de salvar tais lembranças é fixá-las por escrito em uma narrativa seguida, uma vez que as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem.

Não por acaso, com a consolidação da imprensa, no século XIX, no mesmo período em que a história se estabelece como ciência e passa a fazer a narrativa dos períodos históricos, a crônica original (de Pero Vaz Caminha, de Fernão Lopes, dos cronistas das cortes e dos “cronistas” populares) adquire novo sentido, liberta-se do “compromisso historiográfico”, invade as páginas dos jornais e vai “contar histórias”, histórias do seu tempo, de “dentro dos acontecimentos”, sem distanciamento, “[...] enraizada no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto” (Cf. NORA, 1993, p. 9), cuidando do detalhe – e guardando a memória coletiva.

A crônica, que a turma de Machado e seus seguidores inventa nos jornais do Brasil, vai cumprir importante papel de tradução de seu tempo e de fixação da nossa memória coletiva para além dele. A escolha dos temas e da forma de narrá-los, o diálogo com as notícias (companheiras das páginas de jornal) e o uso de alguns recursos narrativos como a incorporação da

linguagem do grupo social e o registro autobiográfico fortalecem e legitimam este papel.

Ocupando as páginas dos jornais (e dividindo com as reportagens, notícias, fotografias etc. a atenção dos leitores), a crônica, além de buscar no dia-a-dia a matéria-prima de sua temática, vai trazer para seu texto uma dicção própria que se serve essencialmente da linguagem simples e direta, da fala do brasileiro. Ao referir-se a tantos diferentes tipos de autores que escrevem crônicas, Davi Arriguicci Jr. (1987, p. 62) destaca:

Se alguma coisa em comum possuem escritores tão diferentes entre si é, no plano expressivo, a decisiva incorporação da fala coloquial brasileira, que se ajustava perfeitamente à observação dos fatos da vida cotidiana, espaço preferido da crônica, por tudo isto cada vez mais comunicativa e próxima do leitor.

As gírias, a oralidade, as “palavras da moda”, os “estrangeirismos” são utilizados pelos cronistas sem nenhuma cerimônia. Há mesmo uma recusa de uma linguagem erudita ou rebuscada, sem que isto signifique perda da qualidade do texto. Com extrema liberdade - “[...] a grande novidade da crônica que se firmou ao longo do século XX no Brasil é exatamente esta: sua radical liberdade”, CASTELLO, 2013) - o cronista absorve a linguagem de seu tempo e reflete o grupo social a que pertence.

O papel da crônica como guardiã da memória coletiva será reforçado por um fator relacionado à sua inserção no mercado editorial brasileiro. A qualidade dos textos dos cronistas que escrevem nos jornais e revistas do país e sua relativa popularidade (pela visibilidade adquirida nos periódicos e pelo sucesso em outros campos, como o teatro, o romance, a poesia) levam as editoras à publicação de livros com coletâneas de crônicas de determinado autor ou de autores variados. Nesta transposição do jornal para o livro, o escritor encontra “[...] uma casa sólida e mais duradoura”, conforme percebe Jorge de Sá (2008, p. 19), ao analisar livros que reúnem crônicas de Rubem Braga. Ao preparar estes livros

[...] ele procura principalmente selecionar seus melhores textos, atribuindo-lhes uma sequência cronológica e temática capaz de mostrar ao leitor um painel que se fragmentara nas páginas jornalísticas, ou cuja unicidade não fora percebida por nós.

Ao fazer esta seleção (“[...] como se a própria vida estivesse sendo passada a limpo”), o autor agrupa as crônicas “[...] que conservam o seu poder de provocar a nossa reflexão” (SÁ, 2008, p. 19) e olha para além dos limites imediatos do jornal. “No momento em que a crônica passa do jornal para o livro, temos a sensação de que ela superou a transitoriedade e se tornou eterna” (SÁ, 2008, p. 85). Reunidos em livro, os textos dos cronistas formam painéis que partem do retrato daquele momento, daquele grupo social, e os lançam para o reconhecimento de novas sociedades, em novos tempos históricos.

Paulo Mendes Campos mergulha na essência de uma geração, ao descrever as características de uma jovem do final dos anos 1950, início dos anos 1960, e nos permite conhecer, décadas depois, traços de comportamento e pensamento dos “brotinhos” de seu tempo. O cronista define o que é **Ser Brotinho** (título da crônica), e seu texto salta da página do jornal para o livro e fica como referência fundamental daquele grupo social e daquela época.

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, [...] 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. [...] 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. (CAMPOS, 2002, p. 91-93).

É interessante observar que o texto cumpre o papel de traduzir este perfil de mulher e este tempo porque vai muito além da descrição pura e simples e mergulha no universo do “brotinho”, destacando manias, revelando símbolos do período (a “vitrola”, os “elepês coloridos”, o “sanduíche americano”), as gírias (“falar *legal* e *bárbaro*). E faz isto com estilo, associando ironia, humor, poesia e graça, num texto que flutua como ela, o “brotinho” que ele vê e nos apresenta, para além do seu tempo.

Algumas décadas antes, João do Rio retratava a cena em que ele, o cronista, conversava com um amigo, o “Pessimista”, numa confeitaria, e juntos observam as “Modern Girls” (título da crônica). Através do diálogo entre elas (“A mais velha das meninas devia ter 14 anos. A outra teria 12 no máximo.”), João do Rio descrevia o comportamento destas garotas modernas do Rio nos anos 20:

- Que toma?
- Um chope.
- A outra exclamou logo:
- Eu não, tomo uísque, *whisky and caxambu*.
- *All right*.
- E a mamã?
- Eu, minha filha, tomaria um groselha. O senhor tem?
- Esta mamã com os xaropes! (RIO, 2002, p. 30)

E as apresentava ao Pessimista assustado:

As meninas, que aliás sempre se fizeram mais depressa mulheres que os meninos homens, seguem a vertigem. E o mal das civilizações, com o vício, o cansaço, o esgotamento, dá como resultado as crianças pervertidas. Pervertidas em todas as classes; nos pobres por miséria e fome; nos burgueses por ambição de luxo; nos ricos por vício e degeneração. Certo, há muitíssimas raparigas puras. Mas estas, que se transformaram com o Rio, estas que há 10 anos tomariam sorvete de olhos baixos e acanhadas, estas são as *modern girls*. (RIO, 2002, p. 31).

Os estrangeirismos, o comportamento ousado para a época, o “*whisky and caxambu*” no lugar do sorvete, em contraponto com o espanto do Pessimista, traduziam a visão crítica do autor sobre os “tempos modernos”, refletindo a memória de uma das mais significativas fases de transformação nos hábitos e costumes da capital da República.

Para contar a história do sujeito que cantava sozinho no ônibus (e para refletir sobre o que ele representou para a vida do cronista e talvez de seus companheiros de viagem), Drummond registra a novidade da tecnologia e a canção do momento. Assim, na crônica **No lotação**, o leitor é transposto para aquela viagem entre Copacabana e o Centro do Rio e para a década de 1960:

Com o advento dos rádios transistores, o esporte, os fuxicos internacionais e a música popular passaram a ser nossos companheiros de viagem no ônibus e no lotação. Por isso não estranhei ao ouvir, em surdina, “areia da praia branquinha, branquinha, o vento levou o amor que eu tinha” (DRUMMOND, 1973, p. 1110).

A escolha por falar de fatos atuais; por contar as histórias das pessoas que o cercam; por ter como referência a cidade em que habita; a opção pela

narrativa que se estrutura como uma conversa com o leitor (o que será destacado na subseção 3.1 deste trabalho), com uso de uma linguagem que flerta com a oralidade e foge da pretensão e do rebuscado; a frequente utilização da narrativa em primeira pessoa, em que o narrador é personagem importante da trama (assunto da subseção 3.3): todas estas são opções do cronista, que valorizam a sua contribuição para construir o retrato de sua época. A memória, que está impregnada pelo gesto, pela imagem, pelo cheiro, pelo detalhe, é conservada na narrativa do cronista e transcende o grupo social que a fez nascer.

Por estes caminhos de forma e conteúdo, a crônica brasileira mergulha de cabeça no seu tempo, liberta do compromisso de um relato histórico. Por certo, existem condições formais que a limitam (os objetivos editoriais e comerciais do veículo de comunicação que a publica, por exemplo), mas ela tem espaço privilegiado e estímulo para contar – e, assim, preservar – a memória coletiva do grupo social que a publica e a lê.

Arrigucci Jr. (1987, p. 53) observa, sobre a crônica, que

[...] a uma só vez, ela parece penetrar agudamente na substância íntima de seu tempo e esquivar-se da corrosão dos anos, como se nela se pudesse sempre renovar, aos olhos de um leitor atual, um teor de verdade íntima, humana e histórica, impresso na massa passageira dos fatos esfarelado-se na direção do passado.

Esquiva-se da corrosão, pois transcende o imediato ao retratar os assuntos com poesia, humor, ironia, com a liberdade literária que não é concedida à narrativa histórica ou jornalística. E que, por isto mesmo, faz com que ela transponha o limite efêmero da página do jornal para permanecer no livro.

2.3 ENTRE O ESCRITOR E O JORNALISTA

Para cumprir seu papel de, através da escrita, guardar a memória, os autores encontraram um generoso espaço nas páginas dos jornais. Os escritores começaram a frequentar as redações dos jornais brasileiros assim que a imprensa deu seus primeiros passos no país, no início do século XIX. O que os levou até lá? Que espaço ocupam nas páginas impressas? O que os distingue dos jornalistas? Um olhar mais detalhado sobre esta relação pode apontar outros ângulos para reconhecer o desenvolvimento da crônica.

Esta história, no Brasil, começa no ano de 1808, quando D. João VI e a família real desembarcam nestas terras para fugir de Napoleão. A chegada da corte traz os primeiros prelos, máquinas de impressão inexistentes no país até então. Somente neste momento da história, quase 400 anos depois da invenção da prensa por Gutenberg, torna-se possível imprimir no país. Esta condição técnica vai possibilitar o surgimento da imprensa no Brasil – e, certamente, é uma das razões para que a data de nascimento do romance brasileiro também se localize no século XIX. Em 10 de setembro de 1808, começa a circular a **Gazeta do Rio de Janeiro**, primeiro jornal impresso no país. Trinta e cinco anos depois, em 1843, é publicado aquele que é considerado o primeiro romance nacional: **O Filho do Pescador**, de Teixeira e Sousa.

Aos poucos, os jornais vão surgindo e conquistando espaço entre os letrados (que, destaque-se, representavam uma parcela pequena da população). Mas, naquele momento, o jornalismo engatinhava, os jornais ainda não haviam descoberto as suas possibilidades comerciais, o Brasil era um país agrário, o número de analfabetos era de cerca de 84% da população (em 1890), conforme destaca Antonio Candido (2006, p. 143). Para preencher suas páginas, os jornais convocam cidadãos que, de alguma forma, desenvolveram o talento da escrita: advogados, professores, funcionários públicos. Entre eles, naturalmente, estariam os literatos, numa combinação perfeita de interesses: os jornais buscando bons textos; os que escrevem encontrando oportunidade e espaço para escrever. Uma combinação que vai atravessar a história e se manter viva até o século XXI.

Como já mencionado, praticamente todos os escritores relevantes da primeira fase da literatura brasileira escreveram regularmente em jornal: José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Machado de Assis, Olavo Bilac, entre muitos outros. Uma boa trilha para entender porque isto aconteceu e o que eles buscavam é conhecer suas opiniões sobre este novíssimo veículo de comunicação: o jornal. Um jovem Machado de Assis, aos 19 anos, respondia, em dois artigos no **Correio Brasiliense**, em janeiro de 1858, às palpitantes questões sobre o novo veículo de comunicação: “O jornal matará o livro? O livro absorverá o jornal? O jornal devorará o livro?”:

O jornal, abalando o Globo, fazendo uma revolução na ordem social, tem ainda a vantagem de dar uma posição ao homem de Letras; porque ele diz ao talento: "Trabalha! vive pela idéia e cumpre a lei da criação!" Seria melhor a existência parasita dos tempos passados, em que a consciência sangrava quando o talento comprava uma refeição por um soneto? Não! graças a Deus! Esse mau uso caiu com o dogma junto do absolutismo. O jornal é a liberdade, é o povo, é a consciência, é a esperança, é o trabalho, é a civilização. Tudo se liberta. Só o talento ficaria servo? (ASSIS, 1997, 948).

O jornal já encantava o escritor e era percebido como oportunidade de trabalho e dignidade para o "homem de Letras". E também como alternativa às possibilidades limitadas do livro, pois "[...] se as edições dos livros eram parcas, e lentamente esgotadas, a revista, o jornal, a tribuna, o recitativo, a cópia volante, conduziam as suas idéias ao público de homens livres, dispostos a vibrar na grande emoção do tempo" (CÂNDIDO, 2006, p. 83). Naquele mesmo artigo, um Machado (1997, p. 947) entusiasmado com o novo veículo afirmava que "[...] o jornal era a reação do espírito humano sobre as fórmulas existentes do mundo social, do mundo literário e do mundo econômico". E justificava, percebendo no jornal "[...] vantagens que não existem no livro", entre as quais ser "[...] uma forma de literatura que se apresenta aos talentos como uma tribuna universal", que poderia trazer "[...] o nivelamento das classes sociais" e uma "[...] democracia prática pela inteligência" (ASSIS, 1997, p. 947).

Olavo Bilac é ainda mais radical. Em entrevista concedida a João do Rio, que foi publicada por este no livro **O Momento Literário**, o poeta refere-se à contribuição dos jornais para a literatura no Brasil, respondendo, de forma taxativa:

[...] o jornalismo é para todo escritor brasileiro um grande bem. É mesmo o único meio do escritor se fazer ler. O meio de ação nos falharia absolutamente se não fosse o jornal - porque o livro ainda não é coisa que se compre no Brasil, como uma necessidade. (RIO, 1904, p.6).

O trabalho nas redações de jornais, além de atraente alternativa para o escritor ser lido, oferecia (como oferece até hoje) a chance de uma remuneração que o permitisse sobreviver de seu ofício, como assinala Joaquim Ferreira dos Santos (2005, p. 18), referindo-se aos autores da geração de Machado e Alencar: "[...] uma turma de literatos que se valia da profissionalização da imprensa no Rio - Bilac, Lima Barreto, Euclides da Cunha, Benjamin Costallat - e vivia com o ganho da publicação de suas

palavrinhas nos jornais”. Esta condição, no entender de Luiz Fernando Ruffato, seria vista com desconfiança por alguns críticos e até contribuiria para um certo desdém em relação à crônica, principal forma de narrativa literária nos jornais brasileiros:

Penso que certa resistência em compreender a crônica como gênero literário específico assenta-se basicamente num preconceito e num estereótipo. O preconceito advém de sua dupla origem plebéia: nascida nas páginas dos jornais, veículo utilitário e descartável, é cultivada em troca de uma remuneração em dinheiro. Nada mais abominável para aqueles que imaginam um ofício aristocrático para as letras. (RUFFATO, 2013).

O preconceito a que se refere Ruffato de fato rondava o escritor como um espectro. João, o amigo de Epifânio (vulgo Augusto, o andarilho de Rubem Fonseca (1994, p. 493), no conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”), advertia que “[...] o verdadeiro escritor não devia viver do que escrevia, era obscuro, não se podia servir à arte e a Mammon ao mesmo tempo”.

O crescimento dos jornais e a conquista de público acentuavam este dilema, pela oportunidade que geravam. A evolução técnica dos meios de impressão (mais velocidade e qualidade de impressão, tiragens maiores, a descoberta da fotografia, a possibilidade do uso da cor) tornava o jornal mais atraente e mais popular. Aos artistas apresentava-se uma nova alternativa, e, conforme percebeu Benjamin, o escritor era obrigado a reconhecer o mercado como instância objetiva (ABREU, 2013, p. 6-7). A modernidade levou os artistas a se defrontarem com a natureza mercantil de sua força de trabalho.

Álvares de Azevedo (2014) reage a esta questão: “Se não faltasse o tempo a meus trabalhos/Eu mostraria quanto o povo mente/Quando diz que — a poesia enjeita, odeia/As moedinhas doiradas — É mentira!”. Atrás das moedinhas doiradas (e também de público, por que não?), o escritor agarra esta oportunidade e não mais a larga. Luís Martins (1976, p. 9), ao escrever sobre os cronistas em **O Estado de S. Paulo**, busca explicação para a “[...] persistência da crônica”, já abordada por Antonio Candido, e aposta nesta motivação:

Ela é de natureza econômica, e tem fundamento no fato corriqueiro e conhecido de que o escritor, no Brasil (salvo duas ou três escassas exceções), não pode viver apenas escrevendo livros, como em outros países: então, recorre ao jornal.

Para justificar, ele comete uma “indiscrição”, transcrevendo trecho de uma carta dirigida a ele por Carlos Drummond de Andrade, que escreveu:

Compreendo plenamente o seu desejo ansioso de chegar à aposentadoria como libertação de tarefas chatas. Não se iluda, porém, julgando que os aposentados estão isentos de chateação. Tenho dois supostos ócios "com dignidade" (a de funcionário e a de jornalista) e vivo sonhando uma aposentadoria de todas as aposentadorias, quenão seja a morte, mas uma vida calma e segura. Como parece que isso não existe, continuo cronicando impavidamente até o fim da existência, se os meus patrões o permitirem: é preciso pagar o condomínio, a Light, o Imposto de Renda, a própria vida, esse artigo caríssimo. (MARTINS, 1976, P. 9).

À parte esta longa e antiga discussão sobre a “nobreza” da arte literária em contraponto às necessidades prosaicas da existência, o fato é que os escritores descobriram nos jornais, desde o início, a oferta de público-leitor e de salário – e estas são boas razões para entender porque eles lá se estabeleceram.

Mas, a história segue seu caminho. As transformações econômicas, técnicas e urbanas que inauguram o século XX vão se refletir expressivamente nos jornais e construir novos rumos. As empresas jornalísticas se fortalecem, com o crescimento do público e o potencial de receita que advém da possibilidade de venda de propaganda comercial, através de anúncios. A notícia é um produto à venda e, para tal, deve trazer o frescor da novidade, a surpresa do inusitado, o impacto dos grandes acontecimentos. Vai ser alardeada pelas manchetes e deve ser simples e direta, para que todos a entendam.

Enquanto os jornais se adequam aos novos tempos, o país se industrializa e caminha no rumo da urbanização: “o Rio civiliza-se”; “São Paulo não pode parar”. Cai o número de analfabetos. A modernização traz os novos meios de comunicação: o cinema, o rádio nos anos 20, mais tarde a televisão, nos anos 50. Um novo público se constitui. Os escritores, conforme Antonio Candido (2006, p. 142, grifo nosso), estão diante de um novo dilema:

Mas este novo público, à medida que crescia, ia sendo rapidamente conquistado pelo grande desenvolvimento dos novos meios de comunicação. [...] Com efeito, as formas escritas de expressão entravam em relativa crise, ante a concorrência de meios expressivos novos, ou novamente reequipados, para nós – como o rádio, o cinema, o teatro atual, as histórias em quadrinhos. [...]

O grupo de escritores, aumentado e mais claramente diferenciado do conjunto das atividades intelectuais, reage ou reagirá de maneira diversa em face deste estado de coisas: ou fornecerá ao público o “retalho da vida”, próximo à *reportagem jornalística* e radiofônica, que permitirá então concorrer com os outros meios comunicativos e assegurar a função de escritor; ou se retrairá, procurando assegurá-la por meio de um exagero da sua dignidade, da sua singularidade, e visando ao público restrito dos conhecedores.

O “retalho da vida” fornecido pelo jornalismo tem a marca da incorporação de critérios noticiosos e técnicas narrativas importadas do modelo americano: a busca da verdade essencial através da objetividade na abordagem dos fatos e de uma suposta “neutralidade” do jornalista diante da notícia; a valoração dos assuntos segundo critérios próprios de noticiabilidade; um texto direto, enxuto, quase telegráfico, reunindo as informações principais num parágrafo de abertura - o “lead” - “[...] sintético, vivo, leve, com que se inicia a notícia, na tentativa de prender a atenção do leitor” (ERBOLATO, 1991, p. 67) e seguido das demais informações, organizadas no texto em ordem hierárquica decrescente, de acordo com sua importância, formato conhecido como “pirâmide invertida” (BARBOSA, 2001, p. 568). Este modelo, implantado de forma pioneira pelo jornalista Pompeu de Souza no jornal **Diário Carioca**, nos anos 40, disseminou-se rapidamente pelas redações dos jornais brasileiros e em muito contribuiu para separar o texto “informativo” (notícias e reportagens) do “opinativo” (artigos, editoriais, crítica), que inclui o “literário” (crônicas, ensaios) nas páginas do jornal.

Os jornais passaram a usar recursos gráficos para fazer a distinção entre estes diferentes tipos de textos. Fios, “boxes”, tipologia diferente são aplicados para tentar mostrar ao leitor: aqui é notícia; aqui é opinião. Os autores de textos opinativos, entre eles o cronista, conservam sua autonomia autoral na escolha e abordagem dos temas, mas amplia-se a preocupação com o “gosto” do público.

Jornalistas e cronistas escrevem para um novo público, de um novo jeito, em outro contexto (social, comercial e político). A informação disseminada e sua nova linguagem são parte do quadro identificado por Marshall Berman (1986, p. 92), citando Marx: “[...] o constante revolucionar da produção, a ininterrupta perturbação de todas as relações sociais, a interminável incerteza e agitação distinguem a época burguesa de todas as épocas anteriores”. A sociedade moderna, os novos sistemas de comunicação, as novidades

tecnológicas, a formação das metrópoles impõem novo ritmo à vida. Os jornais – e suas narrativas – absorvem e são absorvidos por este novo ritmo.

As outras formas de narrar também serão afetadas, conforme Walter Benjamin (1993, p. 196):

A arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. [...] Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras, quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação.

Escritores e jornalistas vão encarar este caldeirão de novidades como uma oportunidade e um desafio. A oportunidade da ruptura, o desafio da experimentação da linguagem. O diálogo do cronista com o “novo jornalista” da segunda metade do século XX é paradoxal, de aproximação e estranhamento. São dois tipos de discurso, que utilizam o mesmo meio para chegar ao público, que são afetados pelas transformações do ambiente histórico onde estão inseridos, que, cada vez mais, buscam novos recursos narrativos - mas que se distinguem

[...] pela própria metáfora com que os denominamos. Desse modo, se o jornalismo é o império dos fatos, a literatura é o jardim da imaginação. Na metáfora do império estão contidas as idéias de força, domínio e amplidão de territórios que contrastam com a fragilidade e a sacralidade da arte de cultivar as flores da linguagem no jardim da imaginação. (COSSON, 2002, p. 58)

Jornalistas e escritores (entre eles, os cronistas) se dividem a partir de sua visão sobre si e de seus pré-conceitos em relação ao outro. Os primeiros e seu pacto pretensioso com a opinião pública, através da tentativa de revelação da “verdade”. Os outros e sua busca ingloria da essência do homem, através da dimensão criativa e estética. Ou, como “simplifica” Manuel Ángel Vásquez Medel (2002, p.18, grifo do autor), “[...] a literatura se orienta para o *importante* e a informação jornalística para o *urgente*”.

É interessante observar este debate a partir do ponto-de-vista dos próprios escritores, como Fernando Pessoa (1998, p. 283), para quem o jornalismo pode ser visto como literatura, mas estaria no campo das “artes inferiores”. Ou de Clarice Lispector (1999, p. 421), ao advertir para os perigos do uso fácil e abundante das palavras pelo jornalista. Ou de Marcel Proust

(2006, p. 34), que, através do personagem Swan, distingue jornais e livros, afirmando:

[...] o que me parece mal nos jornais é que solicitem todos os dias nossa atenção para as coisas insignificantes, enquanto não lemos mais que três ou quatro vezes em toda nossa vida os livros que contêm coisas essenciais.

Dividindo a mesma redação com o jornalista (e, às vezes, a mesma máquina de escrever), o cronista pode se assustar com Jorge Luis Borges (2006, p. 119) e sua afirmação de que ser jornalista é o mais perigoso dos ofícios para um escritor, pois que o “[...] jornalismo se parece com a literatura o suficiente para contaminá-la”. Entretanto, é curioso observar que, assim como Pessoa, Clarice e Proust, o próprio Borges (2006, p. 119) se deixou contaminar pelo perigoso ofício – afinal todos estes foram escritores que trabalharam para jornais. “O jornalismo mancha a literatura, e o escritor deve evitá-lo. Não pude evitá-lo. Nenhum escritor de nossa época consegue evitá-lo de todo”, constata o escritor portenho.

Em “Dois Senhores”, Bernardo Ajzenberg (2002, p. 54-55) olha jornalistas e escritores, reflete e deseja:

Vida exterior, identidade pública, diferente de identidade em transmutação, vida interior.
 Num caso, é para os outros que se escreve. No outro é também para os outros que se escreve, mas no singular (o outro, eu, você). Não se sabe se/como efetivamente será, se chegará, como entrará.
 O jornalista fere no peito o escritor. O escritor repele o jornalista, por esmagá-lo, por obrigá-lo a renascer quase sempre de um mesmo patamar. Feliz daquele que, nesse embate, consegue servir, e bem, aos dois senhores.

A busca de um possível caminho de convergência pode passar justamente pelo cronista, o escritor que sobrevive no jornal. Artur da Távola (1985), ao tentar colocar a crônica em seu “lugar marcado”, num canto determinado pela diagramação, na página que foi escolhida para ela, acentua seu caráter híbrido. O espaço seria determinante para caracterizá-la:

A crônica é um hiato, uma interrupção da notícia, um suspiro da frase, um desabafo do parágrafo, um relax do estilo seco e direto da escrita do jornal, do qual se arroga ser o hiato literário, a literatura do jornal. O jornalismo da literatura. Literatura jornalística. Uma pausa de subjetividade, ao lado da objetividade da informação. (TÁVOLA, 1985, p. 54).

Além do espaço, o tempo, o ritmo da produção jornalística – e do leitor. O escritor de crônicas precisa ajustar-se ao modo de produção jornalística (como será abordado na seção 3) e, ao fazê-lo, recorre ao diálogo, à busca de uma sintaxe “[...] mais próxima da conversa entre dois amigos do que propriamente do texto escrito” (SÁ, 2008, p. 10). E, desta forma, embora utilize o registro coloquial, ilumina outras visões do assunto, o que o aproxima do literário:

À pressa de escrever, junta-se a de viver. Os acontecimentos são extremamente rápidos, e o cronista precisa de um ritmo ágil para poder acompanhá-los. [...] O cronista capta este instante brevíssimo *que também faz parte da condição humana* e lhe confere (ou lhe devolve) a dignidade de um núcleo estruturante de outros núcleos, transformando a simples *situação* no diálogo sobre a complexidade das nossas dores e alegrias. Somente neste sentido crítico é que nos interessa o lado circunstancial da vida. E da literatura também. (SÁ, 2008, p. 10-11).

O cronista, neste sentido, faz a ponte entre o jornalista e o escritor, numa aproximação aparentemente paradoxal, que pode remeter à figura do “escritor-escrevente”, proposta por Barthes. Em **Crítica e Verdade**, o teórico francês discute os “[...] homens que se apropriam da língua dos escritores com fins políticos” (BARTHES, 2007, p. 32), um novo grupo que surgiria a partir da Revolução Francesa, tornando-se “[...] detentor da linguagem pública”. São os “escreventes”. Enquanto os escritores realizam uma “[...] função, eles, homens transitivos, realizam uma atividade: eles colocam um fim (testemunhar, explicar, ensinar), para o qual a palavra é apenas um meio; para eles, a palavra suporta um fazer, ela não o constitui” (BARTHES, 2007, p. 35).

Já “[...] o escritor concebe a literatura como um fim” e sofre, pois o mundo devolve-a como “meio” (BARTHES, 2007, p. 33). Enquanto ele vive nessa “*decepção* infinita”, nesta contradição, neste mal-estar, o escrevente usa a palavra como um instrumento, o que, por consequência, permite a avaliação de Barthes (2007, p. 36) de que

[...] seu projeto de comunicação é *ingênuo*: ele não admite que sua mensagem se volte e se feche sobre si mesma, e que se possa ler nela, de um modo diacrítico, outra coisa além do que ela quer dizer: qual escrevente suportaria que se psicanalisasse sua escritura?

Não é, portanto, inadequado classificar os jornalistas na categoria dos “escreventes”, embora Barthes concentre sua análise em outros setores da intelectualidade, da “intelligentsia”. De fato, eles, os jornalistas, reúnem, em sua

atividade, a crença na palavra como instrumento e são ingênuos na medida de sua arrogância, que se alicerça no poder do império dos fatos. E, em mais estes pontos, distanciam-se dos escritores.

Entretanto, Barthes percebe uma aproximação e descreve o que seria “[...] uma contradição que, de fato, é raramente pura: cada um hoje se move mais ou menos abertamente entre as duas postulações, a do escritor e a do escrevente” (BARTHES, 2007, p. 38). Teriam, hoje,

[...] em si os dois papéis, encaixando-se mais ou menos bem num ou noutro: os escritores têm bruscamente comportamentos, impaciências de escreventes; os escreventes se alçam por vezes até o teatro da linguagem. Esta aproximação contraditória é a que faz nascer “um tipo bastardo”: o escritor-escrevente.

Caminhando no fio da navalha que tenta dividir “informação” e “opinião” nas páginas dos jornais; equilibrando-se numa corda bamba que balança, pendendo ora para o chão dos fatos ora para o céu da imaginação, o cronista bem pode vestir o figurino deste tipo-bastardo. Não sabe – talvez nem se importe em saber - definir o lugar que ocupa. Afinal, nem há tempo para dilemas de classificação: é preciso entregar logo a crônica de amanhã.

E ela será “[...] amiga da verdade e da poesia nas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas” (CANDIDO, 1992, p. 14). O escritor-escrevente, cronista como Fernando Sabino (2007, p. 188), está preocupado, pois “[...] gostaria de estar inspirado, de coroar com êxito mais um ano nesta busca do pitoresco ou do irrisório no cotidiano de cada um”. E assim ele escreve. Busca sua história na própria página do jornal, na “alma encantadora das ruas”, na família em torno do pedaço de bolo cantando parabéns para o menino no botequim, na borboleta amarela que esvoaça pelo centro da cidade, na anedota contada por um amigo, enfim, onde houver um assunto que mereça ser (bem) contado.

O cronista realiza uma “atividade” e cumpre uma “função”. Por isto,

À primeira vista, como parte de um veículo de um jornal, ela [a crônica] 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., 1987, p. 53, grifo nosso)

O caminho que se inicia lá atrás - com os desafios de narrar o tempo que se estende, de fazer os relatos das estórias dos reis medievais (e de seu povo), de traduzir e guardar a memória coletiva de um grupo social, de aproveitar os espaços que se abrem nos periódicos impressos, de atrair leitores (e assinantes) com fatos suculentos ou fatias de ficção, de conquistar e seduzir novos públicos, de procurar e experimentar formas de narrar – é um caminho que vai reconfigurando e revitalizando a crônica. Ao longo do percurso, questões se apresentam, inquietam e provocam. E cabe ao cronista fazer as suas escolhas para enfrentá-las e resolvê-las.

3 CRONISTA: ESCOLHAS

Um olhar sobre condições objetivas que influem no processo criativo do cronista pode trazer interessantes considerações e explicações sobre as características deste gênero – e este é um alvo da investigação desta pesquisa. O escritor de crônicas, ao inserir-se no processo de produção de jornais, submete-se a uma rotina que passa a fazer parte de sua criação. Assim como os jornalistas, ele trabalha com uma restrição objetiva de espaço para publicação (que delimita o tamanho de seu texto), sob pressão dos prazos definidos pelo processo industrial de impressão e distribuição dos jornais e revistas e “de olho na audiência”, pois o público-leitor vai dar respostas imediatas de seu interesse pelo cronista, aferidas pelas vendas dos periódicos e pela interação direta (“feed-back”) com os editores e os autores dos textos.

Apesar desta aproximação, ao contrário do jornalista, o escritor de crônicas não é “pautado”, ou seja, não escreve sobre assunto definido por seu editor. No processo de produção de notícias, as pautas são o ponto-de-partida do trabalho do repórter, definindo o tema que ele vai abordar, a angulação que ele deve seguir, as fontes que ele deve procurar, enfim, orientando o trabalho de apuração das informações que vai proporcionar a redação da reportagem. Todo este percurso segue regras definidas por um “Manual de Redação”, documento que todos os jornais organizam, buscando padronizar o trabalho do jornalista. A ele, não se submete o seu colega de página: o cronista.

Em crônica publicada no jornal **O Globo**, em 6 de janeiro de 2014, Joaquim Ferreira dos Santos refere-se à data da publicação (Dia dos Santos Reis) e traduz esta diferença:

É o dia de desmontar a árvore de Natal e remontar com carinho a árvore da crônica, o vale-tudo desta última página onde os jornalistas mais malucos são confinados, trancados dentre os finos fios gráficos e autorizados a queimar o Manual de Redação. Soltem a franga, conclama o editor. Cuspam no olho da Senhora Objetividade, convoca o redator. [...] Ele [*o cronista*] é o encarregado de mudar de conversa, descobrir outras palavras e, como na música dos velhos baianos, abrir a porta e a janela para que todos vejam o sol nascer. Aqui é o espaço das desacontecências, onde as borboletas circulam entre os parágrafos e ninguém se deve levar muito a sério. Respira-se. Chamam de literatura de bermudas (SANTOS, 2014a, p. 8, grifo nosso).

Sim, o cronista está autorizado a queimar o Manual de Redação, falar de desacontecências, liberto da objetividade que escraviza o jornalista. Ele tem, portanto, um espaço de liberdade que não é concedido aos jornalistas. Mas, é um espaço limitado, “confinado”. “Os finos fios gráficos” que trancam o texto do cronista representam a primeira das condições para a construção de sua crônica. No passado, setenta linhas datilografadas em espaço dois; hoje, quatro mil caracteres. Mudam as tecnologias de produção de texto, da máquina de escrever para o computador, mas as regras permanecem: há um espaço limitado, definido, finito, na página do jornal ou da revista, destinado para aquela crônica. Há um planejamento gráfico prévio, que ele não pode transgredir. O escritor, portanto, se vê forçado a restringir a extensão da sua narrativa a este tamanho. Como consequência, seu texto deve ser “enxuto”, ou seja, despido de excessos e acessórios. Para Jorge de Sá (2008, p. 8), o limite de tamanho do texto

[...] uma vez que a página comporta várias matérias, o que impõe a cada uma delas um número restrito de laudas, obriga o redator a explorar da maneira mais econômica possível o pequeno espaço de que dispõe. É dessa economia que nasce sua riqueza estrutural.

Ao escrever sobre o conto, no artigo “Valise de Cronópio”, Julio Cortázar (2006, p. 151), na comparação com o romance, faz uma analogia com o cinema e a fotografia:

Assinala-se, por exemplo, que o romance se desenvolve no papel, e, portanto, no tempo da leitura, sem outros limites que o esgotamento da matéria romaneada; por sua vez, o conto parte da noção de limite, de tal modo que, na França, quando um conto ultrapassa as vinte páginas, toma já o nome de *nouvelle*. [...] Neste sentido, o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente esta limitação.

Este limite, que ainda é mais agudo na crônica (pois há pouquíssima margem para escrever mais e também menos que o espaço que lhe é destinado, pois que ele deve ser preenchido por inteiro), conduz as mãos de contistas e cronistas em direção ao “foco” (para usar outro termo ligado à imagem). Enquanto, sem esta limitação, o romancista acumula elementos parciais e tem o tempo como seu aliado para alcançar uma “[...] realidade mais

ampla e multiforme”, o contista (e o cronista) “[...] sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado” (CORTÁZAR, 2006, p. 152).

O que fazer, então? Conforme Cortázar (2006), o único recurso do contista “[...] é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário”. Não há horizontalidade possível para ele. O espaço delimita o tempo. No fino fio gráfico em que é trancada a crônica, “[...] o tempo e o espaço [...] têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal”. Ao ajustar seu foco, contistas e cronistas apuram sua mira para atingir o leitor. Cortázar relata uma imagem interessante neste sentido, usada por “[...] um escritor argentino, muito amigo do boxe”: “neste 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, 2006, p. 152, grifo nosso).

Se o tratamento do tema deve buscar a pressão e a intensidade capazes de nocautear o leitor, o espaço restrito (que condensa o tempo) também conduz fotógrafos e contistas à “[...] necessidade de escolher e limitar uma imagem ou acontecimento que sejam *significativos*” (CORTÁZAR, 2006, p. 151). Provocar o efeito que tonteia o leitor significa, portanto, pelo tratamento e pelo tema, atuar sobre ele abrindo sua inteligência e sensibilidade “[...] do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana” (CORTÁZAR, 2006, p. 154). Neste sentido, o contista argentino destaca que o tema de um bom conto “[...] é sempre *excepcional*”, para, em seguida, esclarecer: “[...] mas não quero dizer com isto que um tema deva ser extraordinário, fora do comum, misterioso ou insólito. Muito pelo contrário, pode tratar-se de uma história perfeitamente trivial e cotidiana” (CORTÁZAR, 2006, p. 154).

Neste ponto, a escolha da análise de Cortázar sobre o conto torna-se ainda mais apropriada também à crônica, afinal histórias triviais e cotidianas são matéria-prima essencial do cronista, este escutador de “conversas de vizinhas”. Conforme esta pesquisa busca investigar, a partir dos textos críticos e dos trechos de crônicas escolhidos, o cronista, “[...] muito próximo do evento miúdo do cotidiano”, faz o casamento do “[...] útil com o fútil” e torna extraordinários os assuntos que escolhe, ao imprimir ao gênero “[...] seu modo

de ser tão característico”, como interpreta Arrigucci Jr. (1987, p. 56), sobre Rubem Braga:

Nestes casos, a circunstância corriqueira e efêmera de que o cronista se serve como gancho fica reduzida ao mínimo possível, e a crônica parece que se enrola em si mesma e se solta, voando como bolha de sabão, esfera leve e translúcida, irisada apenas pela luz interior do sujeito que a anima com o mais profundo de sua experiência humana. Torna-se então um modo específico de apreender e exprimir certos valores como se fosse só ela a forma única e justa de dizê-los.

Se, como o conto, a crônica retira boa parte de sua riqueza estrutural da economia de espaço, assim como no gênero discutido por Cortázar ela encontra no pequeno e no individual os temas que se tornarão excepcionais pelo que contam da essência humana, da experiência humana. Naquele pequeno espaço de papel (ou da tela do computador), o cronista está livre das amarras do Manual de Redação ou dos compromissos com a objetividade jornalística, mas veste as bermudas de sua literatura só para despistar. Ainda que de calças curtas (ou menos compridas do que as que vestem romancistas - e mesmo contistas, como se verá a seguir), o cronista usa desta circunstância para transformá-la em artifício.

As suas setenta linhas datilografadas ou seus quatro mil caracteres são as luvas suficientes para levar o leitor à lona. Ele não pede mais ao editor. Em primeiro lugar, por condições objetivas: o espaço tem que ser preenchido sem atraso toda semana (ou dia ou quinzena, de acordo com o contrato), ele depende disto (“é preciso pagar o condomínio, a Light, o Imposto de Renda, a própria vida, esse artigo caríssimo”, não é Drummond?) e dá trabalho. Mas também porque naquele canto do ringue ele não precisa correr muito, não corre o risco de perder o rumo, de adiar o golpe, de enrolar o leitor. Nem sempre ele vai acertar (afinal tem combate quase todo dia), mas ninguém vai dominar aquele espaço mínimo, aquele “reduzido campo”, como ele.

Como foram usados conceitos de Cortázar sobre o conto para tratar do texto literário cuja característica é o limite de tamanho e para fazer a analogia com a crônica, torna-se necessário buscar a distinção entre os dois gêneros. A classificação mais difundida dos gêneros da literatura em prosa define as fronteiras a partir do tamanho. Desta forma, conforme Alceu Amoroso Lima (1958, p. 12), o conto seria

[...] uma obra *curta* de ficção em prosa. O tamanho, portanto, representa um dos sinais característicos de sua diferenciação. Podemos dizer que o elemento *quantitativo* é o mais objetivo de seus caracteres. O romance é uma narrativa *longa*. A novela é uma narrativa *média*. O conto é uma narrativa *curta*.

Este critério quantitativo, segundo o crítico, seria “o único realmente positivo” para fazer esta distinção, embora ele também se refira a uma diferenciação “analítica” próxima a que foi abordada através de Cortázar, qual seja a de que no conto prevalecem o “espírito sintético” (foco), a “profundidade” e a “intensidade”.

Dada a sua força no cenário da narrativa literária brasileira desde o século XIX, a crônica tem merecido alguma atenção da crítica, ainda que de forma tímida, como se fosse um gênero “menor” (não em extensão de texto, mas de *status* literário). Na abertura do artigo “A vida ao rés-do-chão”, publicado “À guisa de introdução” na abertura de **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**, organizado por ele, Antonio Candido (1992, p. 13) afirma:

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.

Em que pese esta relutância em incluir a crônica entre os gêneros literários “maiores”, não se pode deixar de observar que os mais destacados críticos do país (como Candido) superaram a tal “[...] resistência em compreender a crônica como gênero literário específico”, já mencionada por Ruffato (2013). Vale registrar a informação de que, se não recebeu o **Prêmio Nobel**, a crônica recebeu o **Jabuti**: este, que é um dos mais importantes prêmios literários do país, escolheu, como melhor livro do ano de 2013, **Diálogos Impossíveis**, uma coletânea de crônicas de Luís Fernando Veríssimo.

Em 1959, no clássico **Introdução à Literatura Brasileira**, Afrânio Coutinho (1959, p. 304) foi outro crítico relevante a conferir o status de gênero literário à crônica:

A crônica é um gênero literário que tem assumido no Brasil, mormente no século presente, além da personalidade de gênero, um desenvolvimento e uma categoria que fazem dela uma forma literária

de requintado valor estético. [...] Realmente, se algo existe em nossa literatura, que pode ser tomado como exemplo frisante da nossa diferenciação literária e linguística, é a crônica.

Depois de citar Tristão de Ataíde, que teria cunhado o termo “cronismo” para designar a atividade que produz o gênero, Coutinho (1959, p. 304) destaca a “natureza literária” da crônica, enfrentando o que parece ser uma das questões que levam à discussão sobre seu valor: “[...] o fato de ser divulgado em jornal não implica em desvalia literária do gênero”. O crítico observa outra característica, que define como “natureza ensaística da crônica”, destacando, no entanto, que, para compreendê-la, deve ser feita a distinção do “[...] ensaio formal, crítico, biográfico, histórico, filosófico, discursivo”. Este caminho híbrido da crônica também é observado, na mesma época, por Gustavo Corção (2009, p. 328), que, em artigo sobre o Machado de Assis cronista, percebe que o “gênero” crônica pode ser dividido em “duas espécies”:

[...] de um lado teríamos as crônicas que se submetem aos fatos, e que pretendem fornecer material contemporâneo à peneira dos historiadores; e de outro lado teríamos aquelas crônicas que se servem dos fatos para superá-los, ou que tomam os fatos do tempo como pretextos para as divagações que escapam à ordem dos tempos.

Entre as que se submetem aos fatos e as que se servem deles, se dividiriam as crônicas: as que carregam uma natureza literária e as que guardam uma natureza mais ensaística ou jornalística. Estaria nesta bifurcação – e na livre possibilidade de escolher quaisquer dos dois caminhos – uma das ambiguidades na definição do que seria crônica. O cronista pode escolher entre a ficção e a não-ficção. Pode optar por estar mais próximo do jornalismo e do império dos fatos, do ensaio e do texto de opinião ou da literatura e do jardim da imaginação. Ao lançar, em agosto de 2013, um livro classificado como de contos (**Os últimos quartetos de Beethoven**), que incluía também textos já publicados na imprensa, Luis Fernando Veríssimo (2013, p. 2) respondeu ao caderno “Prosa e Verso” de **O Globo**:

A velha questão sobre o que é exatamente crônica e quando ela deixa de ser crônica e vira conto pode ser resolvida, talvez simplisticamente, com uma regra: como crônica muitas vezes também é ficção, o que a diferencia de um conto é o tamanho. Passou de um certo tamanho, é conto. Deixa de ser um veleiro e se transforma num navio e, no caso do romance, num transatlântico. No livro há textos curtos e longos, alguns escritos para o livro e outros já publicados. Mas é tudo ficção. Assim, as crônicas, apesar do tamanho, foram promovidas a contos,

pela companhia. É claro que quando começo a escrever uma crônica para o jornal sei que tamanho ela vai ter, para caber no espaço. Só preciso decidir se ela vai ser ficção ou não.

O cronista se diferenciou do contista, portanto, por três fatores:

1. estava livre para escolher se seria ficção ou não-ficção;
2. escrevia para ser publicado em jornal (ou revista) e não em livro (o que até poderia acontecer depois, como consequência, mas não como ponto-de-partida);
3. por escrever para o veículo de comunicação impresso sabia exatamente a extensão que seu texto teria que cumprir - e, portanto, seu veleiro não poderia se transformar num navio (neste caso, se poderia dizer que, assim como o contista de Cortázar, o cronista também tem que “ganhar por *knock out*”, mas com uma diferença: é indispensável que seja no primeiro round).

Estas três características (transitar entre ficção ou não, ser publicada originalmente em um periódico e ter sua extensão curta “trancada” pelo espaço gráfico) podem ajudar nesta tentativa de estabelecer de forma mais precisa o espaço deste gênero literário que nasce num meio de comunicação, mas ultrapassa sua volatilidade. Todas estão relacionadas às condições em que são gestadas as crônicas. E todas contribuem para escolhas temáticas, estruturais e formais que serão feitas pelos cronistas para suas narrativas, conforme será examinado nesta seção.

Para além da questão do tamanho do texto, que o aproxima (mas o distingue, como vimos) do contista, o cronista convive com outro fator atormentá-lo e a condicionar sua escrita: o prazo de entrega do texto. O jargão das redações de jornal, vivendo sob a pressão diária dos horários de “fechamento” das edições, chama este limitador de “dead-line”. O texto tem que estar pronto antes da linha do tempo definida pelo processo industrial... ou então está morto. “A turma tinha um olho na imortalidade da Academia Brasileira de Letras e outro no relógio para cumprir o prazo dado pelo editor do jornal” (SANTOS, 2007, p. 18): Joaquim Ferreira dos Santos define assim mais este dilema do cronista. A escassez do tempo pressiona o autor. Perguntado sobre o que o inspira, em entrevista concedida à revista **Isto É**, Veríssimo (2013) responde: “[...] para quem escreve com regularidade, qualquer assunto

é assunto. Eu sempre digo que a minha musa inspiradora é o prazo de entrega”.

À pressão do tempo, o cronista responde com a angústia de quem não pode adiar “o serviço”. São escritores que têm “[...] bruscamente comportamentos, impaciências de escreventes”, como avaliou Barthes (2007, p. 38). E, para isto, utilizam-se de estratégias para não serem engolidos pelo prazo. O romancista Tony Bellotto (2013), ao ser convidado para assumir uma coluna quinzenal de crônica em **O Globo**, faz a distinção entre a experiência do romance e da crônica justamente por este fator: “Num romance, não penso em prazos. Ter que entregar um texto a cada duas semanas é outra coisa”, mas diz que considera esta “uma obrigação positiva, um exercício”. E relata que começou a anotar ideias para fugir do fantasma da falta de assunto que atormenta os cronistas e que estabeleceu, de forma disciplinada, um dia e uma hora para escrever.

O prazo de entrega se aproxima, e o assunto não chega. Sem as anotações de Bellotto, muitas vezes o cronista faz deste dilema, faz de sua “falta de assunto”... o seu assunto. Manuel Bandeira (1980, p. 85) dizia que Rubem Braga, “[...] na crônica é sempre bom, e quando não tem assunto então é que tripula melhor”.

Na crônica “Ao respeitável público”, o cronista capixaba explicita este dilema e queixa-se da obrigação de estar escrevendo todo dia, dirigindo-se diretamente aos leitores:

Chegou meu dia. Todo cronista tem seu dia em que, não tendo nada a escrever, fala da falta de assunto. Chegou meu dia. Que bela tarde para não escrever! [...] Eu tenho de suportar vocês diariamente, sem descanso e sem remédio. Vocês podem virar a página, podem fugir de mim quando entenderem. Eu tenho de estar aqui todo dia, exposto à curiosidade estúpida ou à indiferença humilhante de dezenas de milhares de pessoas (BRAGA, 1982, p. 22).

O cronista tem que estar lá na página “todo dia” com seu texto. Ele tenta se equilibrar entre o momento ideal para escrever (quando há assunto, disposição e inspiração) e o momento inadiável de escrever, pois o jornal tem que ser impresso. Em “A última crônica”, Fernando Sabino (2007, p. 188) descreve um dia seu de cronista atrás de assunto:

A caminho de casa, entro num botequim da Gávea para tomar um café junto ao balcão. Na realidade, estou adiando o momento de escrever. [...] Sem nada mais para contar, curvo a cabeça e tomo meu café, enquanto o verso do poeta se repete na lembrança: “assim eu queria meu último poema”. Não sou poeta e estou sem assunto. Lanço então um último olhar fora de mim, onde vivem os assuntos que merecem uma crônica.

O olhar de Sabino encontra, no botequim onde estava, seu assunto: uma família (um “casal de pretos” festejando com um pedaço de bolo o aniversário de sua filha de três anos). O cronista está salvo, e esta história chegará a tempo à página do jornal.

As fórmulas para enfrentar “o prazo de fechamento” e a falta de assunto são muitas. O escritor paranaense Cristovão Tezza, pouco tempo depois de iniciar seu ofício de cronista (começou a publicar no jornal **Gazeta do Povo**, de Curitiba, em 2008), encontrou o veterano Carlos Heitor Cony e relatou a “dica” que recebeu:

O melhor foi um jantar à noite com Carlos Heitor Cony, provavelmente o escritor com mais páginas rodadas na história do Brasil. Confessou que, numa época chegava a escrever oito crônicas por semana, e que às vezes lhe batia o desespero da falta de assunto. Claro que, cronista aprendiz, o tema me interessou profundamente. “E quando falta assunto?”, perguntei.
- Quando falta assunto, escrevo uma frase qualquer e sigo adiante (TEZZA, 2013, p. 26).

Mais do que o dilema diante da página (ou da tela) em branco, a pressão do prazo de entrega traduz literalmente a “interminável agitação” que Marx já identificava como traço da época burguesa. A relação com o tempo se transforma na sociedade à medida em que avançam as tecnologias de comunicação, como já foi discutido neste trabalho, e esta relação contamina o narrador contemporâneo, especialmente o cronista. A crônica absorve o ritmo da sociedade e dirige-se a um leitor que, como o cronista, também tem pressa:

Neste contexto, a crônica também assume essa transitoriedade, dirigindo-se inicialmente a leitores apressados, que lêem nos pequenos intervalos da luta diária, no transporte ou no raro momento de trégua que a televisão lhes permite. Sua elaboração também se prende a esta urgência: o cronista dispõe de pouco tempo para datilografar seu texto, criando-o, muitas vezes, na sala enfumaçada de uma redação (SÁ, 2008, p. 10).

A urgência é o ritmo. José Miguel Wisnik, cronista de **O Globo**, a coloca no centro de seu ofício e é o tema de um texto não por acaso publicado no dia 28 de dezembro, sua última crônica do ano, pertinho do dia que, no calendário,

decretaria o fim do tempo ocupado pelo ano de 2013. Nela, Wisnik avalia o quanto este ritmo define não apenas as formas narrativas contemporâneas, mas a própria maneira de pensar do narrador. Para ele, escrever em jornal, experiência iniciada em 2010, significou injetar na sua vida “[...] um regime de urgência com o qual não estava acostumado: escrever sobre assuntos livres, toda semana, no pique do momento, ao sabor dos fatos, e sempre na última hora” (WISNIK, 2013, p.2). Mas o cronista faz questão da pressão do tempo em seu afazer e a valoriza:

Não sou louco de escrever com antecedência. Só a pressão consegue me obrigar a essa violência. Por isso mesmo a coluna passou a ser para mim um regime de urgência semanal, obrigatório, que me fez bem. Hoje desfilo por aí sabendo o que penso, e só sei depois de escrever – e ler – o que eu mesmo escrevi (WISNIK, 2013, p. 2).

O regime de urgência (“obrigatório”, ressalte-se de passagem, recordando a discussão da tarefa como profissão remunerada, feita na subseção 2.3) faz com que o autor organize seu pensamento enquanto escreve e a só saber o que pensa depois de escrever (e ler o que escreveu). O prazo o leva a este exercício. A constatação de Wisnik conduz o cronista a uma reflexão de Walter Benjamin, que abre o livro **Rua de mão única**, reunião de pequenos textos do filósofo e crítico alemão. Ela está presente na abertura do livro, no texto com o título “Posto de Gasolina”, em que Benjamin refere-se a uma “linguagem de prontidão” como a única a estar “à altura do momento” (BENJAMIN, 1987, p. 11).

Para Benjamin (1987, p. 11), uma “[...] atuação literária significativa” terá mais “[...] influência em comunidades ativas” se “[...] cultivar as formas modestas”, como “[...] folhas volantes, brochuras, artigos de jornal e cartazes”. Estas formas de linguagem estariam bem mais próximas da realidade imposta pelas circunstâncias, em que “[...] a construção da vida [...] está muito mais no poder dos fatos do que de convicções”. Neste novo tempo, a “[...] verdadeira atividade literária não pode ter a pretensão de desenrolar-se dentro de molduras literárias – isto pelo contrário é a expressão usual de sua infertilidade”. Seriam, portando, bem mais férteis, por sua influência social, as tais “formas modestas” do que o “[...] pretensioso gesto universal do livro”.

Regime de urgência, linguagem de prontidão. O texto literário no ritmo do tempo. Tempo de narradores e leitores apressados. O prazo de entrega do

texto, assim como o espaço finito a ele destinado, coloca o cronista mais próximo das comunidades ativas. O texto surge no *timing* do leitor e tem o tamanho adequado à agitação de sua luta diária. E esta talvez seja mais uma razão para a valorização do gênero tanto por escritores e público como pelos veículos de comunicação, inclusive os novíssimos na internet.

Para enfrentar os desafios impostos por estas condições, o cronista precisa fazer escolhas temáticas e estilísticas que o ajudem a dar conta de sua tarefa. É possível perceber uma tentativa de aproximação com o leitor, através de recursos que buscam trazê-lo para bem perto do cronista. Também verifica-se uma forte presença da cidade que ele habita como tema de crônicas. E uma tendência a narrativas que colocam o próprio cronista como personagem de seu texto. É sobre estas escolhas e sua relação com o que foi investigado até aqui que esta pesquisa vai se debruçar, a partir deste ponto (e, para tal, como foi exposto na introdução, vai adotar as mesmas formas narrativas usadas pelos cronistas).

3.1 DIALOGAR COM O CARO LEITOR

Como o leitor destas páginas já deve ter percebido, o cronista estabelece com o público uma relação muito peculiar. Este sujeito que escreve crônicas (desde que Machado de Assis e José de Alencar saudaram o surgimento do jornal como um meio através do qual pudessem ser lidos) enxerga o espaço conquistado no veículo como uma bela oportunidade para conquistar uma audiência, que é bem mais difícil de ser fisgada através do livro. Ao mesmo tempo, exigente leitor, você tem o poder de dizer ao cronista e a seu editor se está gostando ou não, ou seja, no limite, pode até provocar a sua demissão. Pode também, querido leitor, contar suas histórias e mandar sugestões de temas (por cartas, mensagens eletrônicas ou até pessoalmente) e assim contar para os amigos que ajudou a escrever aquela crônica. Por isto, se há um fator que unifica o gênero crônica em sua diversidade, este é a busca de encantar o leitor, de conquistar você. Num meio tão cheio de vozes como o jornal e diante de um público disperso, a crônica tenta fazer do leitor um interlocutor próximo.

Pertinho de você, leitor: é onde quer estar o cronista. Ao escolher o título do livro que reúne suas crônicas, Mário de Andrade segue o conselho de Machado sobre a conversa das vizinhas. **Os filhos da Candinha**, nome da obra de Mário garimpado na linguagem popular, são “[...] os fofoqueiros, aqueles que sabem de tudo e comentam à sua maneira os acontecimentos; são, melhor dizendo, aqueles que trabalham com a invenção, a recriação, partindo da realidade, do fato verídico” (LOPEZ, 1992, p. 169).

Os cronistas querem papear como os vizinhos, fantasiar como os fofoqueiros, recriar a realidade e, assim, participar da vida do leitor. O sucesso desta empreitada é que pode garantir a presença da crônica e do literário no valioso espaço da página do jornal, que precisa do público para sua sobrevivência comercial. Estabelece-se, então, um ambiente em que as condições objetivas (conquistar o leitor para valorizar o veículo de comunicação e garantir o trabalho do escritor no jornal) estimulam uma criação que se torna original, pelo ambiente e circunstâncias que a envolvem, e conquista uma receptividade (um “sucesso”) significativa no universo das letras.

As reflexões da “crítica sociológica” e os estudos da “estética da recepção” colocam o público leitor em posição de relevância no campo da análise sobre o processo literário. As relações entre o autor e o público e entre o público e a obra recebem novos focos, que, em graus diferentes de angulação, iluminam a apreciação da trajetória de escritores e dos sentidos da sua escrita. E conduzem nossos olhares para além da estrutura fechada do texto e do mundo interior do escritor.

A seu modo (e com suas motivações peculiares), os cronistas antecipam e valorizam estes olhares. A eles, em meio ao barulho das redações e à agitação dos leitores, não serão estranhas discussões como as que são feitas por Antônio Cândido no capítulo “O Escritor e o Público”, do livro **Literatura e Sociedade**, em que investiga os fatores “externos” que também podem orientar a compreensão do universo de uma obra literária. Em que pese a significação das condições “internas” do artista, “[...] que costeiam as zonas indefiníveis da criação, além das quais, intacto e inabordável, persiste o mistério”, o crítico destaca que “[...] todo autor depende do público” (CANDIDO, 2006, p. 78).

Se a obra é mediadora entre o autor e o público, este é mediador entre o autor e a obra, na medida em que o autor só adquire plena

consciência da obra quando ela lhe é mostrada através da reação de terceiros. Isto quer dizer que o público é condição para o autor conhecer a si próprio, pois esta revelação da obra é a sua revelação. Sem o público, não haveria ponto de referência para o autor, cujo esforço se perderia caso não lhe correspondesse uma resposta, que é definição dele próprio. (CANDIDO, 2006, p. 78).

Para definir-se, o cronista ancora sua produção narrativa sistemática na resposta do público. Para ele, visceralmente exposto numa página de jornal (ao lado de fotos, anúncios, manchetes, escândalos, obituários, resultados esportivos, etc.), a reação cotidiana do leitor é parte da composição da sua obra. A cada semana (ou dia ou quinzena), o cronista apresenta-se ao leitor. Naquele dia certo, o leitor espera por ele. Com você, leitor, pode instaurar-se uma relação de cumplicidade e, se o escritor for bem sucedido, de fidelidade. Mas outros leitores, aleatórios, também vão passar pelo espaço do cronista. Todos vão responder comprando o jornal, lendo o jornal, comentando o jornal. De uns, o cronista se tornará companheiro. Com outros, terá encontros ocasionais. Mas todos serão “pontos de referência” para seu ofício, para a crônica seguinte.

Nos Estados Unidos, a “estética da recepção” (*rezeptionaesthetik*), linha crítica que nasceu na Alemanha, recebeu o nome de “recepção crítica do leitor” (*reader-response criticism*). A forma como o público, individual e coletivamente, recebe o texto é o eixo central da análise literária, neste campo, como afirma João Ferreira, tendo como referência o **E-Dicionário de Termos Literários**, de Carlos Ceia.

A obra literária só será efetiva quando for recriada e concretizada pelo ato de leitura. Pertence portanto ao leitor legitimar o texto através da própria leitura. A obra e o autor passam para segunda linha. Há em cada obra um horizonte de expectativas criadas pelo leitor (FERREIRA, 2007).

O escritor-da-página-de-jornal reconhece claramente esta linguagem. Assim como em qualquer outra experiência literária, ele espera ver seu texto legitimado por alguma instância (o leitor, o crítico, a memória coletiva). Mas, para ele, especialmente, a resposta crítica do leitor é renovada a cada nova crônica. Referindo-se ao pensamento de Stanley Fish, referência do “reader-response criticism”, Carlos Ceia (2013) enxerga a literatura como “[...] o produto de um modo de ler, de um acordo comunitário acerca daquilo que deverá contar como literatura”. O cronista, ao dialogar (explicitamente) com o leitor e

suas expectativas, está sempre repactuando seu acordo comunitário com as “comunidades ativas” de Benjamin – alimentando e sendo alimentado por ele.

Observe, leitor curioso, como, ao avaliar sua recente experiência como cronista, o escritor Cristovão TEZZA (2013, p. 27-28) destaca que a relação com o público, que se estabeleceu a partir de então, mudou o enfoque de seu trabalho. Ele credita à diferença entre os meios (livro x jornal) as razões desta transformação:

A primeira diferença que senti entre escrever livros e escrever crônicas – trabalho novo para mim – foi a onipresença do leitor. Nunca penso no leitor ao escrever ficção, que se cria numa redoma autosuficiente. [...] O leitor de um livro é sempre um espião – abre as páginas do romance como quem espia pelo buraco da fechadura um mundo que não é seu. Os livros vivem fechados, capa contra capa, esmagados na estante, às vezes durante décadas – é preciso arrancá-los de lá e abri-los para ver o que tem dentro.

Já os jornais são folhas escancaradas ao mundo, que gritam para ser lidas desde a primeira página. A mão do texto puxa o leitor pelo colarinho em cada linha, porque tudo é feito diretamente para ele. O jornal do dia sabe que tem vida curta e ofegante e depende desse ser arisco, indócil [...] Ao contrário do escritor, que se esconde, o cronista vive numa agitada reunião social entre textos – todos falam em voz alta ao mesmo tempo, disputam ávidos o olhar do leitor, que logo vira a página, e silenciamos no papel. Renascemos amanhã.

Como cronista, Tezza se viu forçado a sair de sua redoma para encontrar o público. O escritor descobriu o leitor como ponto de referência e que “depende” dele, este “ser arisco, indócil”. Um leitor que ele tem que “puxar pelo colarinho” para legitimar seu texto e que conversa com ele, cobrando, sugerindo, corrigindo. “O leitor exige como um Procon ambulante” (TEZZA, 2013, p. 28), e é com ele que o cronista tem que estabelecer o seu “acordo comunitário” – e renová-lo permanentemente.

Note como, para realizar este acordo, estabelecer este pacto, o escritor de crônicas lança mão de diferentes estratégias, que combinam seus interesses e seus talentos pessoais com atalhos para chegar aos corações e mentes do público: em relação à temática, pautar assuntos do cotidiano, tratar de temas sobre o comportamento humano, apresentar personagens parecidos com aqueles que todos conhecem, ir para as ruas, contar histórias singelas; em relação ao estilo e à forma, aproximar-se do coloquial e fugir da linguagem rebuscada, soar despretensioso, realçar o detalhe, passear com leveza pelo riso, pela poesia, pela ironia, não temer o tom confessional (conforme será examinado na subseção 3.3).

E se o cronista está ali, em pessoa, que tal convidar o leitor para dançar? Puxá-lo para “dentro” da crônica, transformá-lo em personagem, em parceiro da narrativa, para capturá-lo integralmente? Cada qual com seu estilo, em maior ou menor intensidade, os cronistas vão usar este recurso. A conversa com o leitor vai ser explícita e direta.

Trata-se de uma relação estreita de autor e de narrador com o leitor. Nesta relação, o leitor aparece como se fosse um personagem vivo a quem são dadas funções de criação, de animação, de narração e de parceria na construção do discurso literário (FERREIRA, 2007).

Além de traduzir o objetivo do autor de aproximar-se do leitor, para conquistá-lo, esta conversa reflete um sentimento íntimo do escritor. Quando define o que procura em seus textos, na crônica “Meu ideal seria escrever...”, Rubem Braga imagina diferentes leitores lendo a sua história em situações diversas (do “marido bastante aborrecido com a mulher” ao “chinês muito pobre, muito sábio e muito velho”), para concluir: o “[...] ideal seria escrever uma história tão engraçada que aquela moça que está doente naquela casa cinzenta quando lesse minha história no jornal, risse tanto que chegasse a chorar” (BRAGA, 2007, p. 94-95). O autor sonha com uma história que ganhe vida, percorra o mundo, torne melhor a vida das pessoas:

[...] que o comissário do distrito, depois de ler minha história, mandasse soltar aqueles bêbados e também aquelas pobres mulheres colhidas na calçada.[...] E que assim todos tratassem melhor seus empregados, seus dependentes e seus semelhantes em alegre e espontânea homenagem à minha história. (BRAGA, 2007, p. 95).

Uma história tão forte e que mobilize tanto as pessoas que o próprio autor se distancie dela, como se não a tivesse criado:

E quando todos me perguntarem – “mas de onde é que você tirou esta história?” – eu responderia que ela não é minha, que eu a ouvi por acaso na rua, de um desconhecido que a contava a outro desconhecido, e que por sinal começara a contar assim: “Ontem ouvi um sujeito contar uma história...” (BRAGA, 2007, p. 95).

Veja como a história ideal de Rubem Braga tem um sentido só: o leitor. Ela nasce com e para ele. A “humilde verdade”, que o autor esconde a ponto de atribuir a criação da história a um desconhecido, é que ela foi inventada “em um só segundo” como uma forma de conversar com a sua vizinha triste: “[...] aquela moça que está doente, que está sempre doente e sempre está de luto e

sozinha naquela pequena casa cinzenta do meu bairro” (BRAGA, 2007, p. 95). O ideal, para aquele que é apontado por muitos como o maior cronista brasileiro, seria fazer de sua crônica uma conversa para alegrar – e mudar - a vida da vizinha e, a partir dela, de todos os seus leitores.

É interessante observar, meu caro, minha cara, que este recurso de trazer o leitor para dentro da narrativa, transformá-lo em personagem, dialogar com ele aos olhos de todos, está presente nos textos de praticamente todos os cronistas brasileiros relevantes. Mais uma vez, quem ofereceu a pista foi o “velho” Machado. São constantes em suas crônicas os momentos em que o leitor é citado, em que ele surge “de carne e osso”, no meio da história. Como em “O câmbio e as pombas”, no ponto-chave do enredo, quando o narrador descreve sua caminhada pelas ruas do centro do Rio de Janeiro com o pensamento dominado pelas notícias sobre a queda no valor do câmbio e, de repente, vai se deparar com a despreocupação das pombas:

la costeando vitrinas de cambistas, cheias de ouro, muita libra, muito franco, muito dólar, tudo empilhado, esperando os fregueses. Vinha de dentro um fedor judaico de entontecer, mas a vista das libras restituía o equilíbrio ao cérebro e fazia-me parar, mirar, cobiçar...

- Vamos!, exclamei, olhando para o céu.

Que vi, então, *leitor amigo*? Na igreja da Cruz dos militares, dentro do nicho de S. João, estavam três pombas. (ASSIS, 2007, p. 50, grifo nosso).

A surpresa do encontro com as pombas que não se importam com as flutuações do câmbio é compartilhada diretamente com o leitor, que se faz “amigo” do cronista e que vai junto com ele acompanhar a história que segue. Machado busca a atenção e a simpatia do público e, por este caminho, ele aproxima a narrativa da vida de todos e confere autenticidade ao enredo. Vale registrar que a estratégia de transformar o leitor em parceiro da narrativa também vai ter presença expressiva não apenas nas crônicas, mas nos romances machadianos. Em obras como **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, **Dom Casmurro**, **Quincas Borba**, o leitor está presente com destaque e assume funções no diálogo com o narrador. Ele é confidente, ajudante, consultor, interpõe-se entre o autor e as personagens. Machado se aproxima dele com carinho (“fino leitor”, em **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, ASSIS, 1997, p. 513, e “leitora castíssima”, em **Dom Casmurro**, ASSIS, 1997, p. 869), envolve-o e provoca-o (“leitor curioso”, em **Quincas Borba**, ASSIS,

1997, p. 664), chega a responsabilizá-lo pelo ritmo dos acontecimentos narrados em **Memórias Póstumas de Brás Cubas**: “O maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer e o livro anda devagar” (ASSIS, 1997, p. 583).

A preocupação com o público e com sua reação é parte integrante do processo criativo do cronista, e muitas vezes ele a explicita, como José de Alencar na crônica “Máquinas de coser” e Rachel de Queiroz em “Talvez o último desejo”. Alencar, que começa o texto dirigindo-se ao leitor como quem escreve uma carta (“Meu caro colega.”), confessa-se “seriamente embaraçado” em relação à forma com que vai narrar sua visita à “fábrica de coser de Mme. Besse”. E explica que o que o preocupa é justamente o que vão entender os diferentes tipos de público:

O que sobretudo me incomoda é o título que leva o meu artigo. Os literatos, apenas ao lerem, entenderão que o negócio respeita aos alfaiates e modistas. Os poetas acharão o assunto prosaico, e talvez indigno de preocupar os vãos do pensamento. Os comerciantes [...] é de crer bem pouca atenção dêem a esse melhoramento da indústria. (ALENCAR, 2007, p. 36).

Já Rachel admite que o público vai ajudar a conduzir o que ela vai escrever em relação ao seu “maior desejo para o ano de 1950”. Conta a escritora o que gostaria de dizer: “[...] a verdade, a verdade verdadeira que eu falar não posso, aquilo que representa o real desejo do meu coração, seria abrir os braços para o mundo, olhar para ele bem de frente e lhe dizer na cara: Te dana!” (QUEIROZ, 2007a, p. 74). Mas não o fará. O seu “insolente coração” não vai deixar, porque a faz lembrar de algumas coisas importantes, como o amor, a pátria, a família, a casa, os amigos e “[...] o *respeitável público* que há vinte anos nos atura e lê, e em geral entende, e *escreve e pede providências e colabora no que pode e aceita*” (QUEIROZ, 2007a, p. 75, grifo nosso). A reação do leitor ao que seria o seu verdadeiro desabafo é um fator que a autora vai considerar antes de mandar o mundo “se danar”. E, assim, ao final, ela vai escolher outra direção para o seu desejo de ano novo: “Te dana, coração, te dana” (QUEIROZ, 2007a, p. 75).

O leitor escreve e colabora, conforme descreveu Rachel de Queiroz. O cronista vai ouvi-lo, e, em muitos casos, o tema da crônica será definido (ou provocado) por ele. Este caminho é facilitado pelo estímulo dos jornais à

participação dos leitores, com seções fixas como as que publicam cartas de leitores. Com este espaço, o hábito de escrever para os periódicos foi sendo desenvolvido, e, diariamente, chegam às redações todos os tipos de manifestações de leitor, como críticas a reportagens, opiniões sobre os fatos do noticiário, sugestões de pauta. O contato tornou-se ainda mais intenso e direto com o advento da internet. Além de enviar mensagens de seu computador (ou celular ou tablet...) para a redação, o leitor pode escrever diretamente para o endereço eletrônico do editor ou do repórter. Ou do cronista, que encontra nesta conversa oportunidades para novas crônicas.

Permita o caro leitor, neste instante, um salto no tempo em relação à crônica de Rachel de Queiroz para constatar como a opinião do público se torna ainda mais relevante no século XXI, com as novas tecnologias de comunicação. A reação dos leitores à sua crônica “Ganância”, publicada no **O Globo** em 16 de novembro de 2013, assustou o cronista Arnaldo Bloch. No texto, ele tratava dos preços cobrados nos restaurantes do Rio de Janeiro e da má qualidade no atendimento. Ao comentar a resposta do público, ele revela como os mecanismos de aferição da opinião do leitor são sofisticados e acompanhados (pelo cronista e por seus editores):

Acostumado a cifras de audiência dentro da média dos que tentam caminhar contra o vento do senso comum, fiquei pasmo ao constatar que 9,7 mil pessoas clicaram no botão “curtir” do site do GLOBO, multiplicando o texto pela malha do Facebook. Além disso, foi o mais lido de Cultura por três dias. (BLOCH, 2013, p. 12).

O cronista mediu o sucesso de seu texto pelo tamanho de sua audiência. E depois recebeu as “contribuições” dos leitores diretamente, por emails ou comentários no site. Mostrou-se preocupado “[...] ao ser saudado, pela maioria esmagadora de leitores, como um super-herói, representante dos comensais humilhados e dos bebedores ofendidos”, mas conta que ficou aliviado quando recebeu críticas em redes sociais: “[...] o homem declarava-se meu leitor e admirador de meu livro para, em seguida, destilar sua decepção com o ‘papelão’ que eu estava fazendo” (BLOCH, 2013, p. 12). Os comentários negativos aliviaram o cronista da “sombra da unanimidade”, mas, principalmente, forneceram o tema para a crônica seguinte, que tratou justamente da reação daquele e de outros leitores à crônica anterior. Assim,

crônicas são criadas a partir de temas sugeridos por leitores, e respostas a cartas ou mensagens podem se transformar na própria crônica.

Não se confunda, leitor desatento: vai ser dado um novo salto, agora de volta ao passado, anos 1960. Um divertido exemplo de “ouvir” o público é “Flor de obsessão”, de Néelson Rodrigues (2007). O escritor começa confessando-se “[...] um obsessivo” e defende-se: “[...] aliás, que seria de mim, que seria de nós, se não fossem três ou quatro idéias fixas?” (RODRIGUES, 2007, p. 167). Feita a ressalva, ele conta que recebeu carta de uma leitora que lhe atribui “a ideia fixa do ‘umbigo’”. Em seguida, ela acrescenta: - “Isso é mórbido ou o senhor não desconfia que isto é mórbido?” (RODRIGUES, 2007, p. 167). Néelson responde: “Corretíssima a observação”. Ele completa: “Realmente, jamais neguei a cota de morbidez que Deus me deu”. Assim começa uma crônica sobre... a sua morbidez: “Ela me persegue e, repito, ela me atropela desde os três anos de idade” (RODRIGUES, 2007, p. 167).

A leitura periódica de um mesmo autor na página do jornal, a temática da “vida ao rés-do-chão”, as oportunidades de diálogo através de cartas ou mensagens são características que contribuem para criar intimidade entre o leitor e o cronista. Intimidade que dá ao leitor a liberdade para abordar o escritor na rua e discutir com ele suas crônicas. De uma situação como esta surgiu “Amor é prosa, sexo é poesia”, de Arnaldo Jabor (crônica publicada no jornal **O Globo**, que depois virou música, transformada pela compositora Rita Lee na letra da canção **Amor e Sexo**):

Sábado, fui andar na praia em busca de inspiração para meu artigo de jornal. Encontro duas amigas no calçadão do Leblon.

- Teu artigo sobre amor deu o maior auê... – me diz uma delas.

- Aquele das mulheres raspadinhas também... Aliás, que que você tem contra as mulheres que barbeiam as partes? – questiona a outra.

- Nada... – respondo. – Acho lindo, mas não consigo deixar de ver ali nas partes dessas moças um bigodinho sexy... não consigo evitar... Penso no bigodinho do Hitler, do Sarney... Lembram um sarneyzinho vertical nas modelos nuas... Por isso, acho que vou escrever ainda sobre sexo...

Uma delas (solteira e lírica) me diz:

- Sexo e amor são a mesma coisa...

A outra (casada e prática) retruca:

- Não são a mesma coisa não.

Sim, não, sim, não, nasceu a doce polêmica ali à beira-mar. Continuei meu cooper e deixei as duas lindas discutindo e bebendo água-de-coco. E resolvi escrever sobre essa antiga dualidade: sexo e amor. (JABOR, 2007, p. 303).

A conversa com as amigas leitoras, a partir de comentários sobre crônicas anteriores, deflagrou a crônica nova. Como também aconteceu com Paulo Mendes Campos, outra importante referência entre os cronistas brasileiros, especialmente pelo estilo poético de seus textos em prosa. Ele escreveu “Coisas abomináveis”, em que listava, com humor, ironia e poesia, uma série de coisas que provocavam nele repulsa ou revolta, “[...] crimes contra a criatura humana” (CAMPOS, 2007, p. 162). A crônica seguinte faria o contraponto, a pedido dos leitores; “Depois de ter publicado uma lista de coisas abomináveis, pediram-me para fazer uma relação de coisas deleitáveis. Pois não:” – e seguia-se a nova crônica, sob o título “Coisas deleitáveis” (CAMPOS, 2007, p. 164). Estas duas crônicas de Paulo Mendes Campos serão revisitadas na subseção 3.3.

Neste diálogo constante, o que mais sonha o cronista é pegar o leitor pela mão e conduzi-lo. Em “Flor de maio”, depois de noticiar que, no Jardim Botânico do Rio de Janeiro, “[...] a planta chamada ‘flor de maio’ está, efetivamente em flor”, Rubem Braga (1984, p. 122) confessa: o que espera é que alguém leia a crônica e vá ao Jardim.

No fundo, a minha secreta esperança é de que estas linhas sejam lidas por alguém – uma pessoa melhor do que eu, alguma criatura correta e simples que tire desta crônica a sua única substância, a informação precisa e preciosa: do dia 27 em diante as “flores de maio” do Jardim Botânico estão gloriosamente em flor. E que utilize esta informação saindo de casa e indo diretamente ao Jardim Botânico ver a “flor de maio” – talvez com a mulher e as crianças, talvez com a namorada, talvez só.

Se não for ao Jardim, o leitor vai ter que seguir com Braga uma borboleta amarela. Na série de três crônicas com o mesmo título (“A borboleta amarela”), o escritor vai dirigir seu olhar – e o do público – ao voo de uma pequena borboleta por ruas do centro do Rio de Janeiro. Atrás dela, eles (cronista e leitor) vão perceber ângulos novos de uma paisagem conhecida, vão refletir sobre o destino dos seres, vão se admirar e se envergonhar da tarefa singela de segui-la. Para que esta pequena saga se desenvolva, o cronista pede ao leitor: “[...] vocês tenham paciência; na outra crônica, vai ter mais história de borboleta” (BRAGA, 1984, p. 145). Ao final, um anticlímax, Braga (1984, p. 147) assume: “[...] pois eu decepciono a todos, eu morro, mas não falto à verdade: minha borboleta amarela sumiu”. Fica, entretanto, a

certeza de que o leitor foi capturado pela narrativa (“Cheguei a receber telefonemas: ‘eu só quero saber o que vai acontecer com essa borboleta’”) e foi, literalmente, conduzido pelo narrador: “Afinal, arrastei o desprevenido leitor ao longo de três crônicas, de nariz no ar, atrás de uma borboleta amarela” (BRAGA, 1984, p. 147).

O leitor vira personagem, está ao lado do cronista, de “nariz no ar”, atrás da borboleta, atrás do tema, atrás do enredo, atrás da descoberta da vida e do mundo junto a um narrador que traz sua subjetividade para as páginas “objetivas” do jornal. Um narrador que pode até oferecer ao leitor a oportunidade de testar-se, como faz Luiz Fernando Veríssimo (2007, p. 282-283) em “Homem que é homem”:

Homem que é Homem – de agora em diante chamado HQEH – não deixa sua mulher mostrar a bunda para ninguém, nem em baile de carnaval. [...] Se você não sabe se tem um HQEH dentro de você, faça este teste. Leia esta série de situações. Estude-as, pense, e depois decida como você reagiria em cada situação. A resposta dirá seu coeficiente de HQEH. Se pensar muito nem precisa responder: você não é HQEH. HQEH não pensa muito!

Tratados de formas distintas, servindo a diferentes objetivos, de uma forma ou de outra, vocês, leitores, estão nas crônicas:

- com o respeito do “humilde cronista” Carlos Drummond de Andrade, relatando novidades sobre Greta Garbo (em “Garbo: novidades”): “Os *senhores sabem* como os segredos, à força de envelhecer, perdem a significação” (ANDRADE, 2007, p. 112, grifo nosso);

- com a intimidade da conversa de botequim em que Stanislaw Ponte Preta conta a história d’”O inferninho e o Gervásio”: “Eu também não conheço o Gervásio nem quem teria contado a história ao cara que me contou, portanto, *conto para vocês*, mas vou logo explicando que não estou inventando nada” (PONTE PRETA, 2007, p. 126, grifo nosso);

- com a sinceridade de José Carlos Oliveira, ao confidenciar que a dançarina do show de strip-tease só se encantou por ele porque o tinha confundido com seu sócia (em “Como conquistei a Violeteira”): “*Meus amigos*, a venezuelana estava gamada pelo Raimundo, e esse último é um sócia perfeito deste vosso criado” (OLIVEIRA, 2007, p. 178, grifo nosso);

- com a perplexidade de um Chico Buarque espantado com uma praia que estava “fechando”, em Capri (“Um lugar ao sol”):

Não posso jurar *nem peço que me creiam*, mas o que vi foi o seguinte: o mar esvaziando, os barcos acomodando-se entre as pedras e o Mediterrâneo sendo chupado pelo ralo, dando lugar a magníficas autoestradas, caminhões, ferrovias, semáforos, supermercados, perdendo-se de vista no horizonte. (BUARQUE, 2007, p. 202-203, grifo nosso).

- ou mesmo com a impaciência de João Ubaldo Ribeiro, na crônica com o título explícito “Dialogando com o público leitor”, ao ser abordado na rua por um leitor que o confunde com Lima Barreto (e depois com o ator Lima Duarte), mistura seu romance **Sargento Getúlio** com **Memórias de um Sargento de Milícias**, e quer que ele escreva o prefácio do seu livro. O diálogo entre os dois termina com o cronista abandonando o leitor:

- O senhor vai me dar licença, eu vou embora.
- E o endereço?
- Que endereço, rapaz, eu vou lá lhe dar endereço nenhum?
- É isso que acontece, Madalena, o sujeito tem um sucessozinho, vira medalhão e aí pisa nos outros. [...] ainda se fosse um escritor importante mesmo, agora um cara desses que ninguém sabe quem é e... (RIBEIRO, 2007, p. 260).

A esta altura, e diante dos fatos relatados, a senhora ou o senhor já deve ter se dada(o) por convencida(o) de que existe um clima especial nas relações entre este sujeito que desenvolve narrativas literárias nos jornais e o seu público. O leitor está presente no universo criativo do cronista com uma intensidade pouco percebida em outros gêneros. Há razões objetivas para este fenômeno, como foi discutido. Mas elas vão se aliar a outras motivações de caráter íntimo, que pertencem a qualquer tipo de relação entre pessoas: a busca do convencimento do outro, o jogo da sedução.

Em meio à instantaneidade e à obsolescência das notícias nos jornais, a crônica respira como um bate-papo. É como se, num pacto silencioso, cronista e leitor decretassem: que sejam suspensos por um instante os barulhos das máquinas e os gritos das notícias para uma conversa ao “pé-de-ouvido” entre os dois. Uma conversa mesmo, em que o leitor vai ser ouvido e o cronista vai falar para ele.

Afinal, persistente leitor que chegou até aqui, os que escrevem querem (ou precisam) ser lidos, seguidos por olhares atentos como os que acompanham o voo da borboleta amarela – e, para isto, buscam atrair a atenção do respeitável público com ideias, argumentos, boas histórias,

narrativas atraentes. E recursos de linguagem e estilo para colocar o leitor ao seu lado.

Para colocar você ao meu lado.

3.2 FLANAR AO RÉS-DO-CHÃO

O homem caminha com passos lentos, como se não tivesse um destino. Seu olhar curioso se movimenta como o de um animal que procura sua presa: salta de um prédio para uma pessoa, e desta para outra, volta para o prédio, descobre uma vitrine, volteia-se atraído pela passagem de um carro... Na esquina, ele escolhe a dobra que lhe parece mais atraente, faz a curva e segue em frente. Pode parar, entrar no botequim e pedir um café – e olhar com mais calma à sua volta. Ou seguir em frente atraído pelo jeito melancólico de caminhar daquela moça ou pelos passos espevitados daqueles meninos. Carrega no bolso um pedaço de papel em branco (um bloco ou o verso de uma conta a pagar) e um lápis ou uma caneta que serão úteis na hora de capturar uma imagem, de reter uma ideia. Ele é o cronista - e a cidade é onde mora seu ofício.

A caminhada do cronista começa justamente quando importantes transformações urbanas vão mudar a paisagem das grandes metrópoles. Ele está em Paris e agora passeia pelos grandes *boulevards* e parques. O barão Haussmann é o prefeito que realiza a ampla reforma da cidade, determinada por Napoleão III, entre 1850 e 1870. O cronista vê a cidade medieval e de ruas estreitas ser demolida. Acompanha, desconfiado, o derrubar das casas e os seus moradores da classe trabalhadora que vão sendo empurrados do centro para a periferia. Mas também vive a euforia da beleza da “cidade-luz”, dos novos prédios, como L’Opera, das grandes mansões. Ele é o *flâneur*, o “[...] alegorista da cidade, detentor de todas as significações urbanas, do saber integral da cidade, do seu perto e do seu longe, do seu presente e do seu passado” (ROUANET, 1992, p. 50).

Algumas décadas e um oceano depois, o cronista-*flâneur* está no Rio de Janeiro. Na capital do Brasil, seu olhar desconfiado e fascinado é capturado por uma reconfiguração da cidade, que tem a inspiração (e o impacto) da que

foi empreendida em Paris. Entre 1904 e 1908, o prefeito Pereira Passos derruba cortiços e abre avenidas. O “bota-abaixo” tem um papel “higienizador”, enfrentando as condições sanitárias insalubres da cidade antiga – ou mudando-as de lugar, pois que os moradores dos cortiços demolidos vão ocupar os morros e a periferia e fazer nascer a favela. E tem um papel embelezador de uma cidade que queria ver-se como uma metrópole civilizada, à imagem e semelhança da capital francesa. “O Rio civiliza-se”, foi o slogan lançado pelo jornalista Figueiredo Pimentel na **Gazeta de Notícias**, em 1904.

Os temas do cronista estão ali, fervendo, gritando a sua atenção. Como acontece com o seu país, que se urbaniza de forma acelerada (a população do Rio cresceu 321% entre 1872 e 1920, conforme IBGE, 2013), o cronista também se distancia do campo e da natureza e se mistura com a multidão. Seu ouvido esquece o canto da cigarra e é invadido pelo ronco dos motores de automóveis. Os cheiros, agora, são das fumaças e das tintas dos linotipos que estão imprimindo os jornais (onde está a sua crônica).

O cronista é João do Rio, despudoradamente apaixonado pela rua, assim como crê que sejam os seus leitores:

Eu amo a rua. Esse sentimento de natureza toda íntima não vos seria revelado por mim se não julgasse, e razões não tivesse para julgar, que este amor assim absoluto e assim exagerado é partilhado por todos vós. Nós somos irmãos, nós nos sentimos parecidos e iguais; nas cidades, nas aldeias, nos povoados, não porque soframos, com a dor e os desprazeres, a lei e a polícia, mas porque nos une, nivela e agremia o amor da rua. É este mesmo o sentimento imperturbável e indissolúvel, o único que, como a própria vida, resiste às idades e às épocas. Tudo se transforma, tudo varia — o amor, o ódio, o egoísmo. Hoje é mais amargo o riso, mais dolorosa a ironia, Os séculos passam, deslizam, levando as coisas fúteis e os acontecimentos notáveis. Só persiste e fica, legado das gerações cada vez maior, o amor da rua. (RIO, 2013, p. 1).

A rua se faz de tal forma amante de João Paulo Barreto que a cidade vira parte de seu nome. O Rio de Janeiro de suas gentes, seus seres urbanos tão diversos. O Rio de Janeiro e seu encantamento com o moderno e o “chique”, importando de Paris os modismos de comportamento, de linguagem, de vestuário. O Rio de Janeiro que se apresenta ao cronista-*flâneur* como um mistério, uma esfinge a ser devorada. Onde se pode encontrar beleza e humanidade numa batida de tamborim no alto do Morro de Mangueira ou no biquíni novo da garota de Ipanema. Bastava saber olhar.

O cronista andarilho acreditava que na calçada pulsava a alma carioca. Com o caderno sempre à mão, anotava os modismos, os pequenos acontecimentos. No dia seguinte publicava o que achava ser a história afetiva da cidade, aquelas em que as pessoas se reconhecem, pois são as obreiras. (SANTOS, 2014b, p. 8).

Para achar a alma da cidade, a sua história afetiva, é preciso gastar sola de sapato. E o cronista segue flanando. O que ele pensa deste método ou deste estilo de vida? Como ele o define? É preciso considerar, em primeiro lugar, o quanto de prazer ele extrai deste percurso. Joaquim Manuel de Macedo, em **Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro**, conforme bem define Astrojildo Pereira no prefácio da edição de 2005, pega o leitor pela mão e o leva a ver o Paço Imperial, o Passeio Público, o morro do Castelo (antes de ser demolido por Pereira Passos), o Colégio Pedro II, os conventos de Santa Teresa e de Santo Antônio, a igreja de S. Pedro, a igreja e o recolhimento do Parto, a igreja da Sé, etc. Macedo (2005, p. 81) revela no trajeto seu carinho e admiração pela cidade, propondo ao leitor-parceiro de caminhada:

Fazei de conta que vos achais agora comigo no aprazível terraço do Passeio Público do Rio de Janeiro. [...] Sentemos nestes bancos de mármore e azulejo. Voltemos as costas para o mar. O espetáculo desta natureza opulenta, grandiosa, sublime, absorve-nos-ia em uma contemplação insaciável.

Os olhos do autor estão contaminados pelo afeto que sente pela cidade que habita. E de fato, como confessa o *flâneur*, há um orgulho de ser livre para apreciar a cidade. Sentir seus cheiros, decifrar seus mistérios, misturar-se à multidão. É como se, justo no instante em que o escritor reconhece o mercado e faz de seu ofício nos jornais o seu ganha-pão, fosse preservado um espaço onde ele não tem amarras para desenvolver seu processo criativo. João do Rio, ao mesmo tempo em que foi um profissional de imprensa pioneiro neste tempo de transformação do jornal brasileiro em um produto industrial, definia (RIO, 2013, p. 3): “[...] flunar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar. Ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem [...] É vagabundagem? Talvez”. O “desocupado” *flâneur* tem o direito de “[...] ter sempre na mente mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas”. O cronista que anda nas ruas está conferindo charme àquela que, na verdade, é a sua ocupação. Com ar superior, encara o leitor para dizer que “[...] flunar é a distinção de perambular com inteligência”. Mas

ele é o mesmo que levanta cedo todo dia para debruçar-se sobre a cidade e tentar traduzi-la ao seu público. Não há como escapar da cidade, pois que ela lhe oferece assunto - e o assunto garante seu emprego.

Neste ponto da caminhada, no entanto, é hora de estancar os passos do cronista e refletir que não são apenas os fascínios da cidade, o prazer de flunar e o encontro de sua matéria-prima que o colocam na rua. A cidade que se moderniza é contraditória e assustadora. “Entrecruzam nesse espaço público, o efêmero e o permanente, o velho e o novo, o luxo e o lixo”, destaca Renato Gomes (2008, p. 161) no seu texto “O encontro e o confronto com o Rio de Janeiro”. Em seu percurso pelas ruas, o cronista vai se encontrar com todas estas cidades. E vai relatar suas perplexidades e seus questionamentos.

Ao resgatar as “cidades tentaculares” de Émile Verhaeren em sua análise sobre a **Paulicéia Desvairada** de Mário de Andrade, José Luiz Lafetá (2004, p. 55) descreve a relação que o poeta (como o cronista) desenvolve com as cidades como “[...] uma mistura de fascinação e repulsa; fascinação pelo movimento poderoso que elas contêm, repulsa pela parte monstruosa e envolvente desse mesmo movimento”.

Para Bermann (1982, p. 140), o dilema do artista diante da cidade moderna seria pessoal e universal, pois “[...] luta contra paradoxos em que se empenham e se angustiam todos os homens modernos, que envolvem sua política, suas atividades econômicas, seus mais íntimos desejos e qualquer espécie de arte que venham a criar”. Diante das transformações que se tornaram tão visíveis nas ruas, o *flâneur* Baudelaire (1995a, p. 775) traduz esta angústia, esta perplexidade, com um questionamento:

Deixo de lado a questão de saber se, tornando mais complexa a humanidade, na proporção dos novos prazeres que lhe traz, o progresso indefinido não seria a mais engenhosa e cruel tortura; se, procedendo por uma obstinada negação de si mesmo, ele não seria um modo de suicídio sempre renovado, e se, enclausurado no círculo de fogo da lógica divina, não se assemelharia ao escorpião que se pica a si mesmo com sua temível cauda, este eterno *desideratum* que gera seu eterno desespero!

O fascínio pela multidão é uma face do progresso-escorpião em que o artista moderno mergulha sem rede de proteção, pronto para se picar e assim experimentar seu veneno:

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. (BAUDELAIRE, 1995b, p. 857).

Ao desposar a multidão e, assim, fixar residência definitiva no progresso, o *flâneur* vai atrás de investigar se este não seria mesmo um modo de suicídio sempre renovado. Em 1910, João do Rio (2007, p. 57) escreve a crônica “O dia de um homem em 1920”, explicando que, “[...] diante desses sucessivos inventos e da nevrose de pressa hodierna, é fácil imaginar o que será o dia de um homem superior dentro de dez anos, com este vertiginoso progresso que tudo arrasta”.

E a imaginação de João do Rio segue com ele, o homem de 1920, que se deita às três da manhã e acorda às seis “[...] por um movimento convulsivo dos colchões e um jato de luz sobre os olhos produzido pelo despertador elétrico último modelo”. Recebe uma torrente de notícias durante os dez minutos em que “[...] entrega-se à ginástica olhando o relógio”. O homem de 1920, “[...] presidente de cinquenta companhias, diretor de três estabelecimentos de negociações lícitas, intendente-geral da Compra de Propinas, chefe do célebre jornal *Eletro Rápido...*”, almoça “[...] pílulas concentradas” e locomove-se pela cidade em seu “[...] cupê aéreo que tem no vidro da frente, em reprodução cinematográfica, os últimos acontecimentos”. O dia do homem de 1920 é frenético e descrito em ritmo alucinante por João do Rio. São tantos assuntos a tratar, problemas a resolver, que ele se lamenta de não haver sido ainda inventada uma máquina de pensar e, envolvido no turbilhão, esquece “[...] das coisas frívolas, inclusive do enterro da filha” (RIO, 2007, p. 58-60).

Sim, João do Rio, aquele que tem “o vírus da observação ligado ao da vadiagem” (RIO, 2013, p. 1), é o mesmo cronista que escreveu este texto em 1910! O seu homem de 1920 tem 30 anos e está no fim da vida. “Mais alguns meses e estalará”. O progresso consumiu o seu tempo. O ritmo da narrativa que o cronista imprime à crônica conduz a crítica social aguda e sentencia o destino do homem de 1920:

Dentro do seu peito estrangularam-se todos os sentimentos. A falta de tempo, numa ambição desvairada que o faz querer tudo, a terra, o mar,

o ar, o céu, os outros astros para explorar, para apanhá-los, para condensá-los na sua algibeira, impele-o violentamente. O Homem rebenta de querer tudo de uma vez, querer apenas, sem outro fito senão o de querer, para aproveitar o tempo reduzindo o próximo. [...]

De novo toma o cupê aéreo e parte, para voltar tarde, decerto, enquanto a Mulher Superior, embaixo, na terra, procura conservar materialmente a espécie com um jovem condutor de máquinas de 12 anos, que ainda tem cabelos.

Vai, de repente com um medo convulsivo de que o cupê aéreo abalroe um dos formidáveis aerobus, atulhados de gente, em disparada pelo azul sem fim, aos roncões.

— Para? — indaga o motorista com a vertigem das alturas.

— Para frente! Para frente! Tenho pressa, mais pressa. Caramba! Não se inventará um meio mais rápido de locomoção?

E cai, arfando, na almofada, os nervos a latejar, as têmperas a bater, na ânsia inconsciente de acabar, de acabar, enquanto por todos os lados, em disparada convulsiva, de baixo para cima, de cima para baixo, na terra, por baixo da terra, por cima da terra, furiosamente, milhões de homens disparam na mesma ânsia de fechar o mundo, de não perder o tempo, de ganhar, lucrar, acabar... (RIO, 2007, p. 61).

Os passos do cronista foram de tal forma acelerados que não há como não terminar ofegante este trecho do seu percurso pela cidade moderna. De alguma forma, ele reflete seu próprio afazer, afinal é preciso encontrar o assunto, é preciso escrever a crônica, é preciso entregar a crônica, o prazo vai terminar, o jornal vai fechar, o leitor exige recebê-lo amanhã bem cedinho, o leitor não aceita atrasos, vai cancelar a assinatura, vai comprar o jornal concorrente...

E assim segue em frente o cronista, acossado pelo ritmo da cidade, um escritor que, conforme Rubem Braga, “[...] é como o cigano que toda noite arma sua tenda e pela manhã a desmancha, e vai” (BRAGA, 1984d, p. 84).

A tenda do cigano Braga (que também vira livro-casa, conforme discutido na seção 2.2) é armada dentro deste acampamento provisório que é o jornal. Portanto, ela é rodeada de outras tendas que trazem a cidade como assunto. As notícias e reportagens contam o que aconteceu ontem, nesta e nas outras cidades. E o cronista não tem pudor em espiar o que se passa nas tendas vizinhas, atrás de seu assunto. Mais ou menos como naquela conversa das vizinhas machadianas que espriavam as “[...] tropelias amatórias” do “morador fronteiro”. Assim, também por esta via, pelo garimpo dos jornais, a cidade vira tema.

Gustavo Corção (2008, p. 329) percebe um Machado em cuja “[...] obra está a prova de seu minucioso interesse por tudo o que relatam os jornais da semana e por tudo o que vai acontecendo nos momentos do mundo”. As

notícias sobre queixas de moradores da Rua de Laranjeiras proporcionam um texto em que mais uma vez sua pena irônica entra em ação, traduzindo um drama da cidade e, indiretamente, criticando os que não o solucionam:

Talvez sejam tão exigentes como os moradores da Rua das Laranjeiras, que estão a bradar que a mandem calçar, como se não bastasse morar em rua de nome tão poético.

É certo que, em dias de chuva, a rua fica pouco menos lamacenta que qualquer sítio do Paraguai. Também é verdade que duas pessoas, necessitadas de comunicar uma coisa à outra, com urgência podem vir desde o Cosme Velho até o Largo do Machado, cada uma de sua banda, sem achar lugar em que atravessem a rua.

Finalmente, não se contesta que sair do *bond*, em qualquer outra parte da dita rua, é empresa só comparável à passagem do mar Vermelho, que ali é escuro.

Tudo isso é verdade. Mas em compensação, que bonito nome! Laranjeiras! Faz lembrar Nápoles; tem uns ares de idílio: a sombra de Teócrito deve por força vagar naquelas imediações.

Não se pode ter tudo, — nome bonito e calçamento; dois proveitos não cabem num saco. Contentem-se os moradores com o que têm, e não peçam mais, que é ambição. (ASSIS, 1997, p. 348)

É interessante observar como o tratamento dado confere força e permanência ao tema passageiro. A falta de calçamento da Rua das Laranjeiras, mais de 130 anos depois, ainda pode ser assunto que, divertindo o leitor, chama atenção para problemas urbanos que persistem. Conforme Corção (2008, p. 329), “[...] está ali, travestida, a prova do interesse, a prova do *engagement machadiano*; mas logo, paradoxalmente, o autor nos dá também a prova, não de um desinteresse, mas de um desapego”. Por este artifício, Machado trata fatos que são sérios e atuais sem um “[...] estilo solene e grave”, como o adotado, por exemplo, em reportagens ou artigos de opinião. E seria “[...] por isso, justamente por isso, que até hoje têm atualidade as crônicas de Machado, e é por isso que envelhecem depressa as crônicas que se submetem aos prestígios da atualidade” (CORÇÃO, 2008, p. 329).

O cronista segue seus caminhos pela cidade, aproveitando os “ganchos” dos fatos atuais, mas com desapego, sem se submeter a eles, tratando de maneira leve as coisas graves e de maneira grave as coisas leves, como percebeu Tristão de Ataíde sobre este humor machadiano, oferecendo, com esta observação, outra boa pista sobre o tom dos cronistas (CORÇÃO, 2008, p. 329). Seria esta uma das formas como a cidade entra na “pauta” do cronista: buscando ideias em notícias, notas de colunas e até mesmo em anúncios.

Foi assim que Olavo Bilac achou um tipo urbano para uma crônica: a cartomante. Ele relata que viu os jornais publicarem

[...] uma longa lista de nomes de homens e de mulheres – principalmente de mulheres – que se dedicam ao estudo e à prática da quiromancia, da cartomancia, do sonambulismo, e não sei se também da lampadomancia, da alectromancia, da hidromancia e de outras inumeráveis subciências (BILAC, 2007, p. 55).

Seriam anúncios de personagens que ele classifica como “Charlatãs do Além”. Depois de argumentar sobre sua descrença, Bilac (2007, p. 55) conta que, certo dia, foi a um “sobradinho da rua S. José” consultar Madama X: “[...] não sei por que lá fui: provavelmente para rir dela...”.

Madama X não acertou nenhuma informação sobre o passado do cronista, o que só acentuou o seu ceticismo. Mas, ao falar de seu futuro, a história ganha sua reviravolta e seu sabor:

O futuro! [...] e foi com um fio agudo na medula que eu ouvi a profecia tremenda. Combinando as revelações do Tarô com uma certa interrupção na linha da vida na palma da minha mão, disse-me a sacerdotisa da rua de S. José: “O senhor há de morrer de morte violenta: desastre, assassinato ou suicídio!” (BILAC, 2007, p. 56).

A partir daí, Bilac descreve como desceu a escada do sobradinho “[...] pisando cautelosamente os degraus com medo de alguma queda”, como, esperou que “[...] passasse um bonde que ainda vinha longe” no largo da Carioca, como se encolheu quando se aproximou um cachorro e afastou-se de um andaime... Ele, que havia pensado que a polícia deveria acabar com estas “Charlatãs do Além”, chega a outra conclusão, rindo de si próprio: “[...] seria preciso, primeiro, dar cabo da tolice humana” (BILAC, 2007, p. 56).

Bilac partiu do que encontrou nos jornais (a lista de cartomantes), foi à cidade (o sobradinho da rua S. José), encontrou um curioso personagem urbano (Madama X), para chegar a si mesmo como um exemplo da “tolice humana”. A cidade envolve o cronista, e ele precisa dela para falar de si (tema que será abordado mais à frente). E, em várias situações, ela se torna a personagem que dialoga com ele, que faz parte da trama narrada, seja por abrigá-lo seja por expulsá-lo.

Há como ignorar a cidade, indaga o cronista? Conforme se tratou até aqui, nesta sua caminhada sinuosa, razões diversas colocaram a cidade como um dos núcleos centrais de sua atenção. Em “Os amantes”, Rubem Braga luta

contra a sua parte “monstruosa e envolvente”, citada por Lafetá. São oito dias de dois amantes que “abandonam” a cidade e refugiam-se em si mesmos e em seu amor. É como se o “homem de 1920” de João do Rio tentasse gritar: basta! - e buscase parar o tempo que o consome. O cronista chama o leitor para ser seu cúmplice na duríssima batalha contra um poderoso inimigo: “[...] toda a população da cidade imensa, que transitava lá fora nos veículos dos quais chegava apenas um estrondo distante de bondes, a sinfonia abalada das buzinas, às vezes o ruído do elevador” (BRAGA, 2007, p. 129).

O toque repetido do telefone assustava como se “[...] fosse uma acusação, um gesto agudo nos apontando”, descreve o cronista-amante, como quem escreve o diário deste embate. Ele conta dos passos na escada, do elevador parado no andar, do toque na campainha, do pão e do leite entregues e não recolhidos, do jornal que era remetido por debaixo da porta, mas não era recolhido.

Pouco falávamos: se o inimigo estivesse escutando às nossas portas, mal ouviria vagos murmúrios; e a nossa felicidade imensa era pontuada de alegrias menores e inocentes, a água forte e grossa do chuveiro, a fatura festiva de toalhas limpas, de lençóis de linho (BRAGA, 2007, p. 130).

Os amantes, em sua luta dura por esta felicidade imensa de estar fora do mundo, percebem uma vitória parcial (“o telefone batia menos e a campainha da porta quase nunca”), mas sabem-se “[...] condenados: os inimigos, os outros, o resto da população do mundo nos esperava para lançar seus olhares, dizer suas coisas, ferir com sua maldade ou sua tristeza o nosso mundo, nosso pequeno mundo” (BRAGA, 2005, p. 129).

E o inimigo era forte:

[...] a cidade, que durante uns dois ou três dias parecia nos haver esquecido, voltava subitamente a atacar. O telefone tocava, batia dez, quinze vezes, calava-se alguns minutos, voltava a chamar: e assim três, quatro vezes sucessivas. Alguém vinha e apertava a campainha; esperava; apertava outra vez; experimentava a maçaneta da porta; batia com os nós dos dedos, cada vez mais forte, como se tivesse certeza de que havia alguém lá dentro. (BRAGA, 2007, p. 130-131).

Até que o inimigo venceu. O amante deixou o “pequeno mundo” para comprar comida e quando voltou “o milagre acabara”. Ela abriu a porta para alguém pensando que era ele quem retornava. Não era: “[...] alguém viera e batera à porta [...] e então já havia também o carteiro querendo recibo de uma

carta registrada e, quando o telefone bateu, foi preciso atender e o nosso mundo foi invadido, atravessado, desfeito, perdido para sempre” (BRAGA, 2005, p. 131).

Os amantes de Rubem Braga recolham sua felicidade imensa da água do chuveiro, das toalhas limpas, dos lençóis de linho, elementos de seu pequeno mundo que fazem sua história afetiva. Mas os inimigos dos amantes foram mais fortes: os bondes, as buzinas, o elevador, o telefone, a campainha, a carta registrada - a cidade moderna, personagem onipresente da crônica. A cidade dos fatos, do progresso-escorpião, dos tentáculos que envolvem e oprimem. A história termina com um olhar: “[...] um olhar de apelo e de tristeza, onde, entretanto, ainda havia uma inútil, resignada esperança” (BRAGA, 2005, p. 130).

Nesta gangorra, de amor e ódio, de fascínio e repulsa em relação à cidade, balança o cronista em seu caminho. Mas seja por qual lado ele a veja, o interessante é observar como ela se impõe a ele. Seja pelo olhar ácido de João do Rio e seu homem de 1920 e de Rubem Braga e seus amantes, seja com o afeto de Joaquim Manuel de Macedo ou a paixão pela rua do próprio João do Rio.

Vale a pena, no entanto, observar que na maioria das vezes o prato da balança do cronista pende para o lado mais suave e lúdico de relacionar-se com a cidade. Uma boa explicação para esta escolha pode estar no lugar da crônica no jornal, separada das notícias por finos fios gráficos. A cidade “inimiga”, monstruosa, solene e grave está por demais exposta pelas notícias. Caberia então à crônica puxar o peso para a outra ponta da gangorra. Seria ela “[...] encarregada de equilibrar na edição os bichos ruins trazidos nas outras páginas pelo noticiário de corrupções, desastres, crimes e afins”, analisa Joaquim Ferreira dos Santos (2014a, p. 8). Seria o cronista o sujeito no jornal que “[...] tange para longe os bodes-da-gente” e tenta deixar para o leitor “[...] a impressão de que a vida pode ser pastoreada com mais leveza, um vento de lavanda no cangote e bom humor”.

Em sua caminhada, o cronista não escapa de reconhecer os bichos ruins da cidade e de, eventualmente, trazê-los para dentro da crônica, como fizeram, nos exemplos citados, João do Rio e Rubem Braga. Mas, será melhor esquivar-se das balas perdidas, fugir dos acontecimentos sérios, da cruel e

engenhosa tortura do progresso indefinido para conquistar o leitor com bom humor e leveza (ainda que uma fina ironia não deixe de estocar os tais bichos ruins).

E é por este caminho que esta pesquisa segue seu passeio, conduzida pela mão do cronista. Uma caminhada que ainda está nas ruas do Rio de Janeiro, é claro. Afinal, como lembra Jorge de Sá (2008, p. 69), “[...] alguns estudiosos da narrativa curta costumam afirmar que a crônica é um gênero carioca”. Um exagero, certamente, pois desvia o olhar de cronistas como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Luiz Martins, Lourenço Diaféria, Xico Sá, Antonio Prata, em suas andanças por São Paulo; ou de Roberto Drummond, por Minas; ou de Mário Quintana, em sua Porto Alegre; ou de Cristovão Tezza, em Curitiba, entre tantos que vão perambulando e cronicando país afora. Mas, se não é carioca, com esta exclusividade, a crônica é um gênero que colocou o Rio escancarado aos olhos de leitores de todo o país pela presença nacional dos grandes jornais da antiga capital da República, pela intensidade com que foi praticada nestes jornais e pela fartura que o Rio apresentava e apresenta de matéria-prima para os cronistas.

Segue o cronista pelo Rio, portanto. Ele agora é Vinicius de Moraes, passando por um grande susto nas escadarias da Igreja da Penha, no dia do batizado de sua afilhada. Para contar a história, ele faz o retrato de uma tradicional paisagem carioca:

Mas voltando à Penha: uma vez findo o batizado, saímos para o sol claro e nos dispusemos a efetuar a longa descida de volta. A Penha, como é sabido, tem uma extensa e suave rampa de degraus curtos que cobrem a maior parte do trajeto, ao fim da qual segue-se um lance abrupto. Vínhamos com cuidado ao lado do pai com a criança ao colo, o olho baixo para evitar alguma queda. (MORAES, 2007, p. 98).

O cronista faz uma descrição quase visual do cenário, indispensável para qualificar o que se sucederia. O pai com a criança no colo se descuida de Leonor, a afilhada de Vinicius, que “[...] vinha brincando, como um diabrete que era, pulando os degraus de dois em dois, a fazer travessuras”. Nas escadas da Penha, o leitor agora está como se ao lado do cronista, acompanhando, desesperado, a pequena Leonor pulando os degraus, “[...] agora de três em três, de quatro em quatro e de cinco em cinco”, até que “[...] lá se foi a pretinha Penha abaixo, os braços em pânico, lutando para manter o equilíbrio e a gritar

como uma possessa”. Impotente, o autor vê a menina “[...] se distanciando mais e mais, os bracinhos se agitando no ar, em sua incontrolável carreira pela longa rampa luminosa” (MORAES, 2007, p. 98). A dramática cena urbana tem um final feliz, quando “um herói” posta-se diante da menina, ao final do primeiro lance de escadas, e a salva. “Não houve senão pequenas escoriações”.

A referência àquele local do Rio de Janeiro valoriza o paradoxo contido na história, pois a escadaria da Penha é conhecida pelos fiéis que sobem os seus degraus de joelhos, em sacrifício, para agradecer alguma graça ou milagre alcançado. Agora, os próprios degraus, no sentido oposto ao da subida, quase causam a tragédia que por muito pouco não se consome. Vinicius (2007, p. 98) conclui: “[...] foi o último milagre da Penha de que tive notícia”.

A paisagem urbana abriga histórias como esta, que acontecem com o cronista como poderiam se suceder na vida de qualquer um de seus leitores. É como se eles (o autor de crônicas e quem o lê) andassem juntos nas ruas do Rio, presenciando e vivendo estes pequenos acontecimentos, que se tornam grandes aos olhos do leitor, pois ao mesmo tempo em que lhe parecem próximos e, portanto, críveis, são repletos de significados que, à primeira vista, ele não percebia. O acidente urbano que esteve perto de virar notícia (se Leonor não fosse salva pelo herói) ganha interesse pela forma como é narrado e pelo mistério que o autor encontra: um milagre justo nas escadas da Igreja da Penha.

As pequenas histórias da cidade ganham outra dimensão pelo olhar do cronista. E ele agora é Stanislaw Ponte Preta, se divertindo e divertindo o leitor com a enrascada em que se meteu o Gervásio no dia de suas bodas de prata, ao convidar sua esposa para “jantar fora”. Ela, que “[...] não era de sair de casa nem de muitas badalações”, nem acreditou no convite, “[...] pegou a promessa pelo rabo e foi se empetecar” para uma noite especial em Copacabana. “O jantar - prometia o Gervásio - seria da maior bacanidade” (PONTE PRETA, 2007, p. 126).

A encrenca começou depois que o casal chegou ao bairro “que o Conselheiro Acácio chamaria de “floresta de cimento armado” (PONTE PRETA, 2007, p. 127). Onde seria o jantar?: “[...] o táxi rodava pelo asfalto e o Gervásio ia lembrando: vamos ao Nino's? Ao Bife de Ouro? Ao Chateau? Ao

Antonio's? Chalet Suisse? Le Bistrô?” (PONTE PRETA, 2007, p. 127). Através de seu personagem, o cronista desenha o cenário da vida noturna do Rio nos anos 1950. Só que esta vida tem um outro lado e a senhora Gervásio, depois de ir recusando as sugestões, uma a uma, propõe que o jantar aconteça num “[...] inferninho desses que o diabo não entra para não ficar com complexo de inferioridade”. É que o táxi estava passando diante de uma boate “[...] dedicada ao público masculino”, e ela não resistiu à curiosidade de “[...] ver como é um negócio destes por dentro” (PONTE PRETA, 2007, p. 127).

A partir daí, Stanislaw é implacável em descrever as agruras por que passa o Gervásio, que era, como vai se revelar em seguida, um habitual frequentador do inferninho. O porteiro o cumprimenta pelo nome, o *maitre* lhe oferece “a mesa de sempre”, o garçom, “o uísque de sempre” e “o seu franguinho desossado, não é mesmo?”. Depois que o pianista vai até à mesa e pergunta “[...] se dr. Gervásio não queria dançar com sua dama ‘aquele samba reboladinho’”, era o fim. Ou melhor, o começo do fim. O cronista não larga Gervásio e esposa, que saem da boate, entram num táxi e ouvem o motorista:

- Para o hotel da Barra, doutor?

Aí ela engrossou de vez: - Seu moleque, seu vagabundo! Então é por isso que você se "esforça" tanto, fazendo extras, não é mesmo? Responde, palhaço!

O Gervásio quis tomar uma atitude digna, mas o motorista encostou o carro, que ainda não tinha andado cem metros, e lascou:

- Dr. Gervásio, não faça cerimônia: o senhor querendo eu dou umas bolachas nessa vagabunda, que ela se aquieta logo. (PONTE PRETA, 2007, p. 127-128).

A crônica termina aí. É mais prudente nem ver o que vai se suceder ao casal Gervásio depois desta trapalhada desventura. É hora de deixar ao leitor a imaginação sobre como vai acabar esta história (talvez como uma notícia das páginas policiais, como quase aconteceu com outro “acidente urbano”, aquele presenciado por Vinicius na Penha). “Acidentes” como estes se sucedem a toda hora na grande cidade, e o radar do cronista vai localizar para contá-los e, ao narrar, acrescentar mais um “retalho da vida” à colcha que ele vai costurando.

Esta colcha vai compor a memória da cidade e de seu tempo. O cenário urbano é o pano de fundo, e o que lhe enche de vida são os seus personagens, como Leonor, Gervásio, Madama X, marcados por traços tão típicos do habitante da cidade daquele tempo, que parece ao leitor que os conhece (ou a

alguém muito parecido). Gente como Mora, a “viúva inconsolável” de Néelson Rodrigues que

Estava casada com o Campelo há 15 anos. Quinze! E quando foi ver, no necrotério, o corpo do marido atropelado e morto na Presidente Vargas, fartava-se de repetir, na sua alucinação: "Duvido que tenha havido um marido melhor que o meu, duvido!" (RODRIGUES, 2007, p.180).

A viúva do Campelo decidiu que guardaria luto para sempre, em homenagem a uma vida de casal que havia sido, enquanto durou, “uma lua-de-mel sem fim”. A viúva do Campelo não falhou, um dia que fosse, em sua visita ao túmulo do falecido. Campelo merecia, afinal ele nunca a traíra: “E te digo mais; eu acho que sou a única mulher que não foi jamais traída!” (RODRIGUES, 2007, 182), exclamava, no estilo superlativo que foi uma marca significativa da obra rodrigueana.

A história se transforma no dia em que se completa um ano da morte de Campelo. O cenário da reviravolta é o cemitério. Em sua visita, a viúva inconsolável encontra aos pés do túmulo do marido... outra mulher inconsolável: “[...] uma desconhecida e ainda moça, ainda bonita”. Ela está enfeitando o túmulo de Campelo e “explodindo em soluços”. A viúva faz a pergunta, “[...] contida: Era seu parente?”, e ouve uma resposta que será, de forma surpreendente, libertadora: “- Era meu amor! Foi todo o meu amor!” (RODRIGUES, 2007, p. 183).

A partir daí, um único parágrafo basta a Néelson Rodrigues para surpreender o leitor com a revelação de que a descoberta da outra “salva” Mora, a viúva, da prisão de seu luto e da fidelidade à memória de Campelo.

Em pé, o coração disparado, Mora pensa na sua fidelidade de todos os minutos. Olha em torno; próximo estão fazendo um mausoléu. Um dos operários é um indivíduo forte e bronzeado, de braços nus e potentes. Fora de si, ela corre: tropeça aqui e ali, levanta-se e continua correndo. Está finalmente, diante do caboclo espantado. Na ponta dos pés, abraça-se a ele e, como louca, dá-lhe um tremendo beijo na boca. Depois, vingada e feliz, foge, sem olhar para trás. Nunca mais voltou ao cemitério. (RODRIGUES, 2007, p.183).

O cronista constrói seu tipo urbano, a “viúva inconsolável” (que é o título da crônica), a partir de uma história de vida recheada de elementos que estão bem próximos da vida do leitor (neste caso, essencialmente, os conceitos de fidelidade e traição). Pela identificação, ele busca e promove uma

verossimilhança que amplia o efeito da sua narrativa. Mora, assim como Gervásio e sua noite de trapalhadas, vive “a vida como ela é”, num Rio de Janeiro repleto de referências concretas (a lista dos restaurantes de Copacabana, o atropelamento na Avenida Presidente Vargas), e, por serem “vizinhos” do leitor, os “pequenos” dramas individuais destes personagens ganham força e impacto.

Levado pelo cronista que o pegou pela mão para este percurso carioca, o leitor esteve no Passeio Público, com Macedo, na Rua das Laranjeiras com Machado, na São José com Bilac, na Penha com Vinicius, em Copacabana com Stanislaw, na Presidente Vargas e no cemitério (seria o do Caju ou São João Batista?) com Nélon. O *tour* pela geografia urbana do Rio é extenso e abrange praticamente a cidade inteira. São incontáveis os roteiros. E vai ser em mais uma parada que esta pesquisa encontra aquela que pode ser outra chave desta relação do cronista com as cidades.

“Extraviei-me pela cidade na tarde de sábado e então me deixei bobear um pouco pela Cinelândia” (BRAGA, 1984, p. 117): assim Rubem Braga abre a crônica que vai em busca do “rapaz de 15 anos” que existe dentro dele e pede, na “Brasileira”, “um *waffles* com mel”. Neste reencontro com o jovem Braga, consigo mesmo, ele relembra dos amigos que com ele faziam “[...] o *footing* na Cinelândia”, das “[...] moças de Copacabana e do Meiér com seus vestidos estampados”, das confeitarias e dos cinemas. Mas logo percebe que “[...] tudo isso passou” e constata:

Nesta bela tarde de sábado em que me extravio pelo Centro, há apenas alguns palermas como eu zanzando pela Cinelândia. Só agora reparo nisso, e então me sinto um velho senhor saudosista: não há mais sábado na Cinelândia [...] (BRAGA, 1984, p. 118).

Extraviar-se pela cidade, flunar, perambular... cada qual a seu modo, o cronista vasculha as ruas atrás de sua alma encantadora (ou tenebrosa). E elas lhe oferecem, além de histórias e personagens, amparo para enfrentar a vida, as notícias, as coisas graves. A cidade oferece a Cinelândia, a Brasileira, a memória do *waffles* com mel como referências para o cronista (e o leitor) se reconhecer e se refugiar.

Segundo Otto Lara Resende, Braga seria “o verdadeiro sábio” nesta estratégia de amparar-se nas ruas. Em “O pastel e a crise”, o cronista mineiro

conta como o seu colega capixaba “[...] no pequeno mundo do cotidiano, sabia como ninguém identificar as coisas boas da vida”. Desta forma, ele encontrava as saídas para os momentos em que o mundo “[...] convida ao pessimismo”:

Quando o largo horizonte nacional andava borrascoso, ele se punha a par das nuvens negras, mas não mantinha o olhar fixo no pé-direito alto da crise. Baixava o olhar ao rodapé, pois o sabor do Brasil está também no rés-do-chão. Num dia de greve geral, inquietações no ar, tudo fechado, o Rubem me telefonou: Vamos ao bar Luís, na rua da Carioca? Vamos ver a crise de perto. E lá fomos nós. O bar estava aberto e o chope, esplêndido. Começamos por um preto duplo, que a sede era forte. (RESENDE, 2007, p. 263).

Tirar o olhar do pé-direito alto e ver a vida ao rés-do-chão. Otto Lara procura aprender com Rubem Braga. Para enfrentar as nuvens negras do cenário político, econômico, social, ele vai à feira e compra “[...] dois suculentos abacaxis”.

Caem bem nesta hora de atribulação nacional. Só falta agora descobrir um bom pastel de palmito na Zona Norte. Se o Rubem estivesse aí, lá iríamos nós atrás da deleitosa descoberta. Depois, de cabeça erguida, enfrentaríamos a crise até o caos (RESENDE, 2007, p. 264).

O cronista quer achar o pastel de palmito da Zona Norte para oferecer ao leitor em refresco à crise que as manchetes ao lado estampam. Afinal, a cidade que gera as más notícias também produz pastel (e um chope esplêndido). A cidade ampara o cronista – e ele deve amparar o seu leitor.

Hora de estancar os passos e interromper a caminhada. As ruas da cidade (e seus personagens) vão continuar oferecendo assuntos aos baldes para que os espaços reservados às crônicas sejam preenchidos no prazo exigido e para que o leitor se sinta atraído. As ruas da cidade (e seus personagens) vão continuar instigando os autores, seja por seus mistérios ou por suas revelações; seja por sua face divertida e romântica ou por sua face perversa; seja por sua beleza ou por sua feiúra. Na hora do aperto, gerado pela falta de assunto combinada com a pressão do editor, é só dar uma espiada nas tendas das notícias neste mesmo acampamento ou sair flanando por aí. Histórias não vão faltar.

Mas o cronista traz outros truques na manga, tem outros coelhos para tirar de sua cartola.

3.3 ESCANCARAR O PRÓPRIO UMBIGO

Ao distinto leitor e à simpática leitora que me concederam o privilégio de suas companhias até este ponto da caminhada, quero propor mais um dedinho de prosa. Agora, convido-os a espiar uma outra recorrente artimanha dos cronistas: falar de si mesmo. Joaquim Ferreira dos Santos (2007, p. 22) destaca uma frase que Carlos Heitor Cony costuma usar ao referir-se a seu ofício de cronista: “[...] o personagem único da crônica é a primeira pessoa do singular”. E já que o escritor de crônicas se esquivava da impessoalidade da narrativa jornalística, também eu vou pedir sua licença para subverter o formato indireto do texto acadêmico. Escrever em primeira pessoa e falar de sua vida são outros recursos que o cronista utiliza para distinguir-se na página do jornal (e possivelmente para ter à mão uma variada cesta de assuntos que garanta o cumprimento do prazo de entrega). Quanto a mim, busco reforçar junto à audiência as características desta opção estilística.

Não se preocupem: não serei exagerado como Luiz Fernando Veríssimo (2013, p. 10), que em crônica publicada em **O Estado de S. Paulo** desabafou:

Não aguento mais esses cronistas que escrevem como se o seu umbigo fosse o centro do Universo quando todo mundo sabe que o MEU umbigo é que é o centro do Universo. Ele é o centro constante das minhas atenções como o centro do meu corpo e onde ele vai eu vou junto, e vice-versa, certo de que todos se interessarão por nossas venturas e desventuras. O assunto do cronista é sempre o próprio cronista. Ou o seu próprio umbigo e suas circunstâncias.

O meu assunto continua sendo o cronista – e como “o assunto do cronista é sempre o próprio cronista”, vamos em frente, sem risco de mudar de assunto. O cronista é o narrador popular, sem pudor de se expor. Ao falar de si, ele fala do cotidiano de seus contemporâneos, suas atividades, seus assuntos, seus interesses, seu estar-no-mundo. Desta forma, ele amplia seu papel de difusor das características de sua época e dos que a compartilham com ele. Suas histórias pessoais, suas lembranças e todos os detalhes que as compõem vão se juntando e formando o mosaico da sociedade em que vive e do período histórico que atravessa, enfim, guardando a memória coletiva, conforme já andei falando, páginas atrás.

Ao colocar sua assinatura no alto (ou no pé) do canto de página que lhe é reservado, o cronista se destaca do anonimato que é marca da grande maioria dos textos jornalísticos. De fato, por uma série de razões, que vão desde a busca de uma abordagem “neutra” ou “objetiva” diante dos fatos que relata até o formato industrial de produção das reportagens (que são confeccionadas em equipe, por várias pessoas), as matérias jornalísticas que saem assinadas por seus autores são exceções. Via de regra, os jornais definem, em seus Manuais de Redação, critérios para escolher as reportagens que terão assinatura, tais como sua exclusividade em relação aos concorrentes (o chamado “furo” de reportagem) ou um esforço especial de apuração que foi empreendido pelo repórter. Ter um texto assinado é uma espécie de prêmio, de reconhecimento a um bom trabalho jornalístico. Mas mesmo nestes casos,

O comunicador precisa assumir que ele, individualmente, não é o dono da *sua* reportagem – esse sentido de *posse* pode ser um vício de *autor* ou a imaturidade e inconsciência de um iniciante. Por que, para quem vive o dia-a-dia da elaboração de um jornal, percebe, ainda que de forma fluida, a rede de forças que atuam. De autoria expressa se percebe também que esse mesmo técnico (jornalista) faz parte de uma comunicação anônima e que, entre a realidade que observou e captou e o produto final, muita gente interfere nesta representação simbólica. (MEDINA, 1982, p. 120).

As minhas matérias assinadas nas páginas da **Tribuna de Minas**, da **Última Hora** ou da **Folha de S. Paulo** (algumas das redações que frequentei) servem muito mais para que eu comemore que o editor valorizou o meu esforço de reportagem (e para minha mãe guardar o recorte de jornal...) do que para que eu possa me apresentar como um *autor*, para usar o mesmo grifo de Cremilda Medina. Aqui dois parênteses, (curtos, prometo) antes que o leitor me acuse de olhar para meu umbigo de jornalista e esquecer nossos amigos cronistas:

1. A abordagem de Medina é bem mais ampla do que pode parecer a citação isolada. A “rede de forças” a que ela se refere inclui “três níveis de articulação” que agiriam sobre a produção da mensagem jornalística: o nível empresarial (relacionado à empresa jornalística onde a informação é produzida e aos grupos econômicos a que ela se vincula), o nível da audiência (relacionado às “expectativas-vivências” da massa de público a que ela se destina) e o nível pessoal do comunicador;

2. A ação deste conjunto de forças ou níveis de articulação é argumento poderoso para desmistificar a ideia da neutralidade e da objetividade da narrativa jornalística, pois todo o processo que a produz é marcado pela busca da audiência, pelos diferentes interesses e posicionamentos de todos os que dele participam (fontes de informação, repórteres, editores, proprietários de veículos de comunicação), além de seus gostos, sua visão de mundo, etc. Ou seja, parcialidade e subjetividade estarão presentes todo o tempo, ainda que se busque o “respeito aos fatos” como norte.

Caso você já tenha perdoado a digressão, retomemos o fio da meada. Dizia eu que o cronista tem seu nome sempre colocado junto de seu texto – e assim, o leitor sabe com quem está falando. Seu discurso se destaca como um “discurso de autor”, reconhecível ao leitor. Se me der licença, vou chamar Foucault (2000, p. 45) para esta nossa conversa:

O nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o fato de se poder dizer “isto foi escrito por fulano” ou “tal indivíduo é o autor”, indica que esse discurso não é um discurso cotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de uma certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto.

O estatuto de discurso de autor é uma das rotas escolhidas pelo filósofo francês para encaminhar a discussão sobre “o que é um autor”. Ele relaciona, a seguir, quatro traços característicos da “função autor”, não sem antes destacar que, em relação ao texto, o autor “[...] lhe é exterior e anterior, pelo menos em aparência” (FOUCAULT, 2000, p. 43). Situando entre o final do século XVIII e início do XIX o período da história em que “[...] os discursos começaram efetivamente a ter autores”, Foucault analisa a “propriedade” como um “regime” que se instaura para os textos. Este momento em que o autor-proprietário adquire direitos e deveres sobre seu texto – e torna-se passível de ser punido por eles – é o mesmo em que ele tem, diante de si, a “[...] possibilidade de transgressão” que adquire “[...] a aura de um imperativo típico da literatura” (FOUCAULT, 2000, p. 47-48).

Se a propriedade traz o risco da punição e este provoca a transgressão, as formas de classificação do texto literário também conduzem à valorização da “função autor”: “[...] perguntar-se-á a qualquer texto de poesia ou ficção de

onde é que veio, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias, ou a partir de que projeto” (FOUCAULT, 2000, p. 49). A resposta a estas questões é que vai conferir sentido, estatuto ou valor ao texto literário, e o anonimato “[...] não nos é suportável” (FOUCAULT, 2000, p. 50). Um terceiro traço que define o autor seria “[...] o princípio de uma certa unidade de escrita”, que pode ser encontrada através de critérios como “[...] um certo nível constante de valor”, “[...] um certo campo de coerência conceitual ou teórica, “[...] uma unidade estilística” e a representação de um “[...] momento histórico definido”. Assim, “[...] o autor é uma espécie de foco de expressão, que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta da mesma maneira” (FOUCAULT, 2000, p. 52-53).

Os discursos da função autor também comportam uma “[...] pluralidade de eus”, e este seria o quarto traço identificado por Foucault. O autor estaria tanto no “escritor real” como no “locutor fictício”, seu “alter-ego”. A distância entre um e outro “[...] pode ser maior ou menor e variar ao longo da obra”. A função autor efetua-se nesta “[...] cisão – nessa divisão e nessa distância” e seria falso buscá-lo exclusivamente no escritor real ou no locutor fictício presente em suas narrativas (FOUCAULT, 2000, p. 55).

E por qual atalho a função autor de Foucault nos leva ao cronista? - deve estar se perguntando o leitor a esta altura. Proprietário de seu texto (e de seu minifúndio na terra vasta do jornal), o cronista pode ser punido por ele, seja pela mão firme do editor, seja pelas idiossincrasias do patrão, seja pelos humores do público. Mas ele não se acomoda, dá a cara a tapa e, por diferentes roteiros transgressores, adquire seu estatuto literário. Irritado com a falta de assunto e o calor, Rubem Braga (1982, p. 22) rompe com as regras e “parte para cima” do público:

Portanto, meu distinto leitor, minha encantadora leitora, queiram ter a fineza de retirar os olhos desta coluna. Não leiam mais. Fiquem sabendo que eu secretamente os odeio a todos; que vocês todos são pessoas aborrecidas e irritantes; que eu desejo sinceramente que tenham um péssimo Carnaval, uma horrível quaresma, um infelicíssimo ano em 1934, uma vida toda atrapalhada, uma morte estúpida! Aproveitem este meu momento de sinceridade e não se iludam com o que eu disser amanhã ou depois, com a minha habitual falta de vergonha. Saibam que o desejo mais sagrado que tenho no peito é mandar vocês todos simplesmente às favas, sem delicadeza nenhuma. Por que ousam gostar ou aborrecer o que escrevo? O que têm comigo? Acaso me conhecem, sabem alguma coisa de meus

problemas, de minha vida? Então, pelo amor de Deus, desapareçam desta coluna.

Este cronista rabugento e virulento é estudado, classificado, relacionado com o gênero literário que escolheu, com seu tempo, com seu projeto. Um autor, reconhecível em sua função. Assim como se reconhece, neste seu mal estar no mundo (que ora é traduzido através do mau humor, ora por uma melancolia mais suave, ora por uma fina ironia), que seria um “foco de expressão” do cronista capixaba. O cronista, em pleno exercício da “função autor”, a partir de sua marca individual, compõe a sua “unidade de escrita” e confere poder àquele pequeno espaço assinado na página de jornal.

Eis a potência da crônica: sustentar-se como o lugar, por excelência, do absolutamente pessoal. Os líricos, como Vinicius, se misturam aos meditativos, como Carlinhos Oliveira, ou aos filosóficos, como Paulo Mendes Campos. Clarice praticava a crônica como um exercício de assombro; Rachel, como um instrumento para desvendar o mundo; Sabino, como um gênero de sensibilidade. Cada um fez, e faz, da crônica o que bem entende. (CASTELLO, 2013).

Castello está do nosso lado com sua busca de identificar os focos de expressão dos nossos grandes cronistas. Mas ele bem sabe que este é um esforço ingrato, pois cada um fez e faz da crônica o que bem entende. São plurais os “eus” de Braga, de Vinicius, de Carlinhos, de Campos, de Clarice. De Rachel, de Sabino. Eles nos oferecem pistas falsas, não sabemos dizer com precisão se diante de nós está o escritor real ou o locutor fictício. O mesmo Rubem Braga que vocifera contra o leitor é o que escreve para “[...] aquela moça que está doente naquela casa cinzenta”, como já foi mencionado, ou para convencer alguém a ver a flor de maio no Jardim Botânico.

O cronista se fragmenta diante nós. E - como já foi dito - sem nenhum pudor em usar a primeira pessoa do singular. Entretanto, este recurso que o aproxima ainda mais do leitor não significa um compromisso com a verdade, como o que procura o jornalista. Ele

Pode falar de si, relatar fatos que realmente viveu, fazer exercícios de memória, confessar-se, desabafar. Mas pode (e deve) também mentir, falsificar, imaginar, acrescentar, censurar, distorcer. A novidade não está nem no apego à verdade, nem na escolha da imaginação: mas no fato de que o cronista manipula as duas coisas ao mesmo tempo – e sem explicar ao leitor, jamais, em qual das duas posições se encontra. O cronista é um agente duplo: trabalha, ao mesmo tempo, para os dois lados e nunca se pode dizer, com segurança, de que lado ele está. (CASTELLO, 2013).

Os “eus” do cronista, os seus “umbigos”, estão fartamente expostos. Na coletânea **As cem melhores crônicas brasileiras**, Joaquim Ferreira dos Santos selecionou textos que começam por Machado de Assis (“O nascimento da crônica”), no século XIX, e terminam em Antonio Prata (“Bar ruim é lindo, bicho”), de 2005. Pois eu me dei ao trabalho de contar (“não fez mais que a obrigação, pois este é o tema de sua pesquisa”, deve pensar, corretamente, o leitor): nada menos do que 78 das 100 crônicas escolhidas usam o recurso da narrativa na primeira pessoa do singular!

Ainda que não seja possível identificar com clareza quando é ficção ou não-ficção, quando os fatos são reais ou escolhas da imaginação, este tratamento enche de vida o texto do cronista. O leitor conhece o autor, já que seu nome próprio identifica sua crônica. Ao falar de si, este autor estabelece um diálogo, ainda que o leitor não possa dizer com certeza se está conversando com o “escritor real” ou com seu “alter-ego”, o “locutor fictício”. Mas, de um jeito ou de outros, a conversa se dá em torno de uma história de vida. Ou um fragmento dela (o que pode dar na mesma).

Convoco Pierre Bourdier (1986, p. 183) e sua “**ilusão biográfica**” para nos ajudar neste trecho da caminhada. “Uma vida é inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e um relato dessa história”. Ao construir o relato de sua história, o narrador que fala de si “[...] se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva” (BOURDIER, 1986, p. 184). Esta, entretanto, seria uma “ilusão retórica”, pois “[...] o real é descontínuo, formado por elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório” (BOURDIER, 1986, p. 185). O “mundo social” e suas narrativas dispõem de “[...] todo tipo de instituições de totalização e unificação do eu”, entre as quais a mais evidente seria o nome próprio. Entretanto, quando se percebe que o nome próprio identifica não “o” sujeito, mas “um sujeito fracionado, múltiplo”, fragilizam-se estas instituições.

A quem o nome Rubem Braga identifica? O jornalista? O diplomata? O cronista? O cronista que quer mandar o leitor “simplesmente às favas”? O cronista que, de sua varanda, vê um homem nadando no mar, reconhece “a

grandeza de sua tarefa” e termina a crônica com esta oferta generosa: “[...] meu silencioso apoio, minha atenção e minha estima a esse desconhecido, a esse nobre animal, a esse homem, a esse correto irmão”? (BRAGA, 2007, p. 111).

O real é feito de retalhos, partículas, fragmentos. A história de vida são as histórias de vida, descontínuas, multifacetadas.

Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um “sujeito” cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura de rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações. (BOURDIER, 1986, p. 189-190).

A narrativa autobiográfica não é o relato de uma viagem em linha reta. A trajetória do sujeito é constituída de estações e deslocamentos, posições que ocupa e caminhos que segue, definidos por sua relação com o “espaço social”, com os “outros agentes” e consigo mesmo. A tal pluralidade de “eus”, identificada por Foucault, vai aparecer, múltipla, a cada estação – e a cada trajeto – do metrô de Bourdier. Esta fragmentação será reforçada pelos tentáculos da cidade monstruosa e envolvente que nós visitamos juntos no capítulo anterior. Ao oferecer seu fragmento de vida, colocando seu “eu” (ainda que fingido) no centro da narrativa, “sentindo” a cidade que pulsa e tentando conversar com o leitor em meio aos gritos das manchetes, o cronista talvez faça a única autobiografia possível.

Seria talvez a hora de pedir mais uma vez o reforço de Roland Barthes, que criou o termo “biografemas” para definir de que forma ele gostaria que fosse narrada a sua biografia. Em seu livro **Sade, Fourier, Loyola**, de 1971, que utiliza com referência estes três autores (Marquês de Sade, Charles Fourier e Inácio de Loyola), ele considera que “[...] o sujeito é disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte”, e afirma que gostaria que a sua vida, ao ser contada, “[...] se reduzisse [...] a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”” (BARTHES, 2005a, p. xvii). E é o que ele efetivamente pratica, ao publicar **Roland Barthes por Roland Barthes**, quatro anos depois, um livro de fragmentos que ele apresenta da seguinte forma:

Este livro não é um livro de ‘confissões’; não porque ele seja insincero, mas porque temos hoje um saber diferente do de ontem; esse saber pode ser assim resumido: o que escrevo de mim nunca é *a última palavra*: quanto mais sou ‘sincero’, mais sou interpretável [...] meus textos se desencaixam, nenhum vem coroar o outro; este aqui não é nada mais do que um texto *a mais*, o último da série, não o último do sentido: *texto sobre texto*, nada é jamais esclarecido (BARTHES, 2003, p. 137).

Apresentada em “biografemas”, a vida do autor recusa o mito da linha contínua, as amarras de uma suposta totalidade ou unicidade. Um pouco mais à frente, em **A câmara clara**, Barthes (1984, p. 51) volta ao “biografema”, com uma analogia:

Gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia.

Traço biográfico, fotografia: composta de textos “que se desencaixam”, que não se completam, que são cada vez mais “interpretáveis”, a narrativa de si ilumina um dos “eus” do autor, capturado naquele instante. Eu e você, leitor companheiro, escrevemos nossa história de vida neste percurso sinuoso, entre o claro e o escuro, entre avançar e parar. Quando escolhemos narrar esta nossa história, apresentamos uma narrativa que tenta traduzir um fragmento dela, o tal “retalho da vida”, que seria o espaço da crônica, conforme Antonio Candido. É deste jeito, em gotas que respingam no leitor e depois se dissolvem, que o cronista se apresenta, a cada vez que está nas páginas de jornal, sempre um texto *a mais*, “[...] o último da série, não o último do sentido” (BARTHES, 2003, p. 137).

Os tantos relatos pessoais dos cronistas tratam de histórias que cruzam a sua vida - histórias que ele ouviu, viu ou viveu (ou imaginou, como saber?) – mas também apresentam revelações íntimas, como se ele fizesse do leitor um confidente com quem partilha suas perplexidades, suas angústias, suas dores. Por cada um destes caminhos, ele vai oferecendo as pistas que o identificam.

Vamos a elas?

Durante quatro crônicas seguidas, nos anos 1950, Carlos Drummond de Andrade fez de uma bolsa esquecida no ônibus quase uma história de suspense. Foi ele quem encontrou a bolsa e sofreu com “[...] os problemas de consciência” que lhe assaltaram em relação a como agir neste caso. O cronista

descreve os esforços para encontrar a sua dona a partir das pistas que o conteúdo da bolsa lhe oferece, indícios de vida, como uma carteira de estudante de medicina, com o retrato da moça que ele vira no ônibus e seu nome: “Andréia de Poggia”. Drummond (2007, p. 139) apresenta em detalhes todo o extenso conteúdo da bolsa, examinado depois que, “[...] vencida a repugnância de mexer em coisa alheia”, ele reconhece como “[...] legítima, até científica, a curiosidade de apurar que utensílios contém uma bolsa feminina comum, em nossa época, na área cultural do Rio de Janeiro”. O “acervo” encontrado “[...] não continha artefatos de couro, metal ou pedra, reveladores de hábitos tribais ainda não estudados; não deslumbrava pela magnificência dos artigos de toalete nem encerrava crimes e paixões em objetos simbólicos”, mas compõe um divertido painel do grupo cultural a que pertence sua proprietária:

[...] 2 batons; 1 lápis para cílios; 1 escovinha idem; 1 espelhinho; 1 *trousse* folheada a ouro; 1 pente; 2 grampos; 1 vidrinho de *Nuit de Longchamp*; 1 sabonete de papel; 1 lençinho branco; 1 dito amarelo estampado, para limpar batom; 1 flanela para óculos; 1 caneta-tinteiro; 2 lápis; 1 borracha; 3 clipes; 1 canivete; 1 figa de madeira; 1 atadura adesiva; 1 ampola de Pernemon Forte; 1 comprimido de magnésia bisurada; 1 bula de Xantinon B 12; 1 chaveiro com duas chaves; 1 chave maior, solta; 1 folha de papel de embrulho; 1 pedaço de barbante; 1 cartão de firma de representações; 1 nota de venda no valor de Cr\$4.550,00 referente a “camisola de luxo, 1 anágua franzida e 1 calcinha com liga”; 1 porta-níqueis com Cr\$4,50; 1 calendário pequeno; 2 folhetos; 1 papel datilografado. Num escaninho dissimulado, o dinheiro maior: Cr\$950,00. (ANDRADE, 2007, p. 139).

Ao desvendar estes fragmentos de vida de “Andréia”, que incluem, dentro da agenda, “[...] a fotografia de um desenho, representando um rosto feminino de cabelos compridos”, Drummond confessa que dormiu mal, preocupado com a moça “[...] sem dinheiro, sem chave de apartamento numa cidade onde as moças nem sempre estão bem protegidas” (ANDRADE, 2007, p. 139). E já no dia seguinte cedo começa sua busca infrutífera: na Faculdade de Medicina não existe aluna com este nome, e os nomes que estavam na agenda dela, em sua maioria, não tinham telefone, e os “[...] dois ou três telefonáveis não estavam em casa ou não conheciam nenhuma Andréia” (ANDRADE, 2007, p. 140). Coloca anúncio no jornal e recebe retorno de

[...] nove senhoras ou senhoritas que, pelo fio, em carta ou pessoalmente, se declararam mais ou menos Andréia de Poggia, isto é, à procura de uma bolsa perdida. Mas todas se enganavam a

respeito da própria identidade. Os nomes não coincidiam, ou os rostos é que não coincidiam com a foto, embora alguns fossem até mais bonitos. (ANDRADE, 2007, p. 140).

“Mulheres procurando bolsas, bolsas aguardando mulheres; desencontros” - é o que encontra o cronista. Mas não a dona da bolsa. Encurtando a história: depois de bater “[...] em várias casas de bairros vários”, de imaginar quem seria efetivamente a moça correspondente a este nome próprio e de ficar de mau humor com a situação, eis que, um mês depois, o cronista a encontra na rua Uruguaiana. O diálogo entre os dois traz o desfecho surpreendente:

— Escute, D. Andréia...
 — Não sou Andréia, interrompeu-me suavemente. Meu nome é Rita Peixoto, comerciária, sua criada.
 — Então aquela carteira...
 — Bem, de vez em quando a gente gosta de ir a um cineminha, o senhor compreende...
 Compreendi; as carteiras de estudante são para isso. Conte-lhe então os problemas da consciência que me assaltaram por causa de sua bolsa, os esforços por descobri-la.
 — Está vendo? Foi o meu guia que agiu em tudo isso. Me fez perder a bolsa para que o senhor se aproximasse mais da humanidade. Agora está explicado!
 Separamo-nos, felizes; ela, com o retrato do guia; eu, livre da bolsa, e determinada não pegar mais nada que encontre em lotação.
 (ANDRADE, 2007, p. 142).

O retrato na bolsa não era o da figura feminina identificada pelo cronista, mas de um príncipe hindu, de cabelos longos: o tal “guia”. Andréia de Poggia era Rita Peixoto, esta sim a dona de todos os retalhos da vida que foram encontrados na bolsa. O cronista passara um mês atrás de uma identidade falsa. Ao colocar-se no centro da narrativa, no entanto, ele vai além da investigação sobre estas múltiplas e instigantes identidades urbanas, representadas por Rita/Andréia, pelo guia/figura feminina, pelas nove senhoras ou senhoritas que se apresentaram como falsas donas da bolsa. Ali, na primeira pessoa, o narrador da história, ao falar de si, debate-se consigo mesmo e carrega a bolsa perdida como quem conduz um dilema moral. Ao longo da narrativa, Drummond (2007, p. 138-142) compartilha seu questionamento existencial com o leitor, como se pode verificar nestes diferentes trechos:

[...] vi-me sozinho com a bolsa na mão, já deliberado a levá-la comigo. E para evitar que na saída o motorista me interpelasse: “Ei, ó distinto,

deixa esse troço aí”, achei prudente envolvê-la no jornal que eu portava. Já percebe o leitor que, a essa altura, minha situação moral era pouco sólida, pois eu procurava esconder do motorista um objeto que não me pertencia, sob o fundamento de que pretendia restituí-lo à dona; [...]

Já nutrindo certo mau humor com relação a Andréia, que assim se ocultava às minhas investigações benignas, mas desejoso de cumprir até o fim o dever de um cavalheiro do velho estilo, que achou uma bolsa de senhora de lotação, anotei os nomes das ruas constantes da agenda, e empreendi pesquisas de campo. [...]

Nas idas e vindas em busca da moça, carregava comigo o objeto embrulhado. Às vezes sentia ímpetos de atirá-lo fora, livrando-me da obrigação incômoda. A mesma voz de antes me murmurava então “Fracó! Fraco!”. [...]

Então, redobrava de cuidados, com receio de, por minha vez, perder a coisa perdida; ninguém me censuraria por isso, a não ser eu mesmo, pois a bolsa crescia em mim, cobria-me de imperativos morais, comandava-me.

Esta série de crônicas abriu o livro de Drummond que recebeu justamente o nome de **A bolsa & a vida**, publicado em 1962. Na introdução, o autor chama a atenção para que o título escolhido não seja “[...] interpretado em sentido truculento”, fazendo referência ao bordão dos ladrões (“a bolsa ou a vida”). Explica ele que “[...] a *bolsa é uma bolsa modesta de comerciária, achada num coletivo. E a vida é isso e tudo mais que o livro procura refletir em estado de crônica, isto é, sem atormentar o leitor – apenas, aqui e ali, recordando-lhe a condição humana*” (ANDRADE, 2012, p. 9). *A pequena história de vida desvela aspectos da condição humana com o cuidado (elegante? irônico?) de não “atormentar” os que vão encontrá-la na página do jornal (e depois no livro). Em “estado de crônica”, a vida dos personagens (reais? imaginados?) representa campos claros e escuros da condição humana. Mas no centro da fotografia está o próprio cronista. E nós vamos lembrar que um dia ele achou uma bolsa esquecida no coletivo e ela lhe abriu (e nos abriu) os olhos para interpretar a si mesmo, aos homens, à vida.*

Falar de si, para o autor de crônicas, é estratégia narrativa que o destaca na página do periódico, que mantém cheia sua bolsa de assuntos, que constrói em pedaços seu relato autobiográfico e que investiga a condição humana. João do Rio (2007, p. 44-48), diante da morte por congestão de seu “[...] particular amigo, o mendigo Justino Antônio”, recorda este “[...] homem considerável, sutil e sórdido, que usufruiu de todos os prazeres da sociedade, sem invejas e sem excessos, despercebido como o invisível”. Justino viveu sem contrariedades, sem “sentir” e “fingir”, sem precisar de ninguém, retirando

dos defeitos e das organizações más dos homens o subsídio” da sua calma vida. O “mendigo original” (título da crônica) distinguia-se dos outros homens: “[...] essa criatura fora a única que não me dera nem me tirara, e não chorara, e não sofrera e não gritara”. Era livre: “[...] livre de nós como nós livres dele, a dez mil léguas de nós, posto que ao nosso lado” (RIO, 2007, p. 48). O cronista correu para fazer o enterro de Justino, mas não foi possível porque ele deixara um bilhete pedindo para ser enterrado na vala comum, “[...] a entrada geral do espetáculo dos vermes”. Em sua originalidade, o mendigo morreu, e “[...] ninguém sabia da sua vida, ninguém falou da sua morte”. Assim, João do Rio pergunta sobre o que significaria para ele este destino do amigo: “Um bem? Um mal?”. Então olha para si e responde: “Nem uma nem outra coisa, porque, afinal, na vida tudo é inteiramente inútil...” (RIO, 2007, p. 48).

O mendigo que viveu invisível torna-se visível e exemplar pela oportunidade que oferta ao cronista de avaliar os valores que conduzem os homens. Este é um exemplo - entre tantos - de como o autor de crônicas coloca-se ao lado de seus personagens para provocar (a si mesmo e ao leitor). O mesmo João do Rio chama “o Pessimista” para um drinque e para lamentar a perdição das “Modern Girls” na cidade vertiginosa, como já olhamos na seção anterior. Mario de Andrade (2007, p. 79) recebe a “Sra. Stevens” com suas histórias mirabolantes, místicas e sensuais, que lhe toma “[...] dez mil réis pra o templo de Zoroastro”, mas lhe possibilita um “[...] verso maravilhoso: lá, Tombutu, Washington Luís, café com leite...”. Os “sons e assonâncias” da charlatã saem da cena implausível proporcionada por aquele encontro e vão para o corpo de um poema.

Já Antônio Maria (2007, p. 143) garante que “[...] o pior encontro casual [título da crônica] da noite ainda é o do homem autobiográfico”. Um sujeito que “[...] chega, senta e começa a crônica de si mesmo”. Este homem autobiográfico que Maria encontra no bar é “[...] o retrato perfeito do cretino nacional”. Um tipo que faz questão de contar o seu dia, com frases como:

A primeira coisa que faço é tomar o meu bom chuveiro [...]
 Sento à mesa e tomo meu café reforçado [...]
 A mim, só interessa o artigo de Macedo Soares e as histórias em quadrinhos [...]
 Camisa e cueca, tenha paciência, eu mudo todo dia [...]
 Acordo minha senhora, pergunto se ela quer alguma coisa e vou para o escritório [...]

Visto meu pijama, janto, deito no sofá e vou ver a televisão, com as crianças em cima de mim [...] (MARIA, 2007, p. 143-144).

Não há perdão para este indivíduo, que “está em toda parte”, garante o cronista.

Que horror me causam as pessoas do "bom chuveiro", do "café reforçado", os de "Macedo Soares e das histórias em quadrinhos" (os que gostam só de Macedo Soares ou só de histórias em quadrinhos são ótimos), que precisam dizer que mudam camisa e cueca todos os dias, as que citam "sua senhora" [...]. Nossa maior repulsa, ainda, por quem janta de pijama e deita no sofá, com as crianças em cima. Ah, essa gente me procura tanto! (MARIA, 2007, p. 144).

É claro que “o homem autobiográfico” de Antônio Maria é apenas o rótulo irônico que ele escolheu para descrever um personagem urbano que eu e você tão bem conhecemos (e de quem queremos distância): o chato. Assim como o cronista (e aqui está uma sutil provocação do autor), o chato vive a fazer a “crônica de si mesmo”. Mas, repleta de clichês, de falsa modéstia, de arrogância, a crônica do chato causa horror – e, tenho certeza, você não se identifica com ela. Mas se reconhece no Maria, vítimas que somos destes cretinos nacionais, com quem temos nossos piores encontros casuais...

Cada história tem o seu foco e se resolve em si mesma no seu curto desenvolvimento. Em outro quase-trágico encontro casual, Paulo Mendes Campos esteve próximo de ser trucidado por “[...] um gigante que veio andando até nós, botando ódio pelos olhos e espetacularmente bêbado”. Em viagem à Suécia, o cronista botafoguense é salvo por um triz, quando o homem descobre que ele é brasileiro:

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! [...]

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! (CAMPOS, 2007, p. 117).

“Salvo pelo Flamengo” (este é o título da crônica), Campos conta uma história divertida que, pela verossimilhança, o aproxima do leitor (rubro-negro ou não...). Para escapar do gigante, ele abre mão de importante traço identitário, pede perdão ao Botafogo e, atrás da máscara flamenguista,

encontra sua “afinidade” com o homem que o ameaçava. Em uma breve narrativa de menos de 80 linhas, a situação é apresentada, o drama se instala, o suspense atrai o leitor para o desfecho, que se apresenta com uma surpresa e um irônico “happy-end”. E assim vão caminhando os cronistas em suas narrativas pessoais.

E já que nos livramos do gigante, que tal dar o passo seguinte, ainda que diante de nós esteja o abismo? Veja você como em sua escrita de si os autores de crônicas vão além dos limites de não atormentar o leitor e colocam a alma no papel. Dispõem-se, estes despudorados, a enfrentar gigantes ainda mais temíveis que o sueco de Paulo Mendes Campos ou o autobiográfico chato de Antônio Maria: aqueles que estão dentro deles; que são a sua própria sombra.

Vinicius de Moraes (2007, p. 68) compõe “Um chorinho para a amiga”, título da crônica que escancara um coração apaixonado:

Se fosses louca por mim, ah eu dava pantana, eu corria na praça, eu te chamava para ver o afogado. Se fosses louca por mim, eu nem sei, eu subia na pedra mais alto, altivo e parado, vendo o mundo pousado a meus pés. Oh, por que não me dizes, morena, que és louca varrida por mim? Eu te conto um segredo, te levo à boate, eu dou vodca pra você beber! [...] Se você fosse louca por mim, ô maninha, a gente ia ao Mercado, ao nascer da manhã, ia ver o avião levantar. Tanta coisa eu fazia, ó delícia, se fosses louca por mim! Olha aqui, por exemplo, eu pegava e comprava um lindo peignoir pra você. Te tirava da fila, te abrigava em chinchila, dava até um gasô pra você. Diz por que, meu anjinho, por que tu não és louca-louca por mim? Ai, meu Deus, como é triste viver nesta dura incerteza cruel!

Começamos a encontrar aí um espaço outro na crônica, em que o “eu” plural do autor ultrapassa a condição de “contador de histórias”, ainda que pessoais, para destacar características intimistas que se resolvem mais próximas da linguagem poética. O próprio Vinicius (2015) deixa rastros difusos sobre este trecho da caminhada, quando afirma que

Escrever prosa é uma arte ingrata. Eu digo prosa fiada, como faz um cronista; não a prosa de um ficcionista, na qual este é levado meio a tapas pelas personagens e situações que, azar dele, criou porque quis. Com um prosador do cotidiano, a coisa fia mais fino.

Este prosador do cotidiano e sua “prosa fiada”, conforme Vinicius (2015), “[...] junta os fatos e feitos de sua vida emocionalmente despertados pela concentração”. Estes acontecimentos (fatos e feitos) não se dão apenas no

plano objetivo dos episódios presenciados ou vividos, mas se refletem também na camada da subjetividade, e o cronista vai tratar da repercussão interior, como numa confissão. A prosa ganha imagem e ritmo poéticos para tratar de um sentimento, como o que lamenta que a morena não é “louca” pelo cronista-poeta:

Mas não há nada a fazer, meu destino é sofrer: e seria tão bom não sofrer. Porque toda a alegria tua e minha seria, se você fosse louca por mim... Mas você não é louca por mim... Mas você não é louca por mim... (MORAES, 2007, p. 69).

A frase final se repete como um lamento. Como um verso. “Para ver além da banalidade, o cronista vê a cidade com os olhos de um bêbado ou de um poeta: vê mais que a aparência, e descobre, por isso mesmo, as coisas secretas da vida” (SÁ, 2008, p. 48). Neste trecho de seu livro **A crônica**, Jorge de Sá está se preparando para falar de Paulo Mendes Campos, “[...] esse caçador de imagens”, que se destacou no uso da linguagem poética em suas crônicas. O escritor mineiro chega em boa hora à nossa conversa, para que o leitor não desconfie de mim, que iniciei as referências sobre as narrativas mais intimistas por Vinicius de Moraes, um poeta reconhecido. Sá (2008, p. 48) destaca que muitas das crônicas de Campos “[...] se aproximam do poema em prosa, onde um jogo de analogias faz nascer todo um imaginário”, em processo que seria “[...] resultado das experiências individuais do artista e que se transforma num somatório de emoções, pois que o leitor também recria, também atribui significações às frases que compõem as imagens poéticas”.

O trabalho com a linguagem, as combinações sonoras, o ritmo, os jogos de imagem e de palavras - características da narrativa poética - são incorporados pelo cronista para auxiliá-lo em seu mergulho interior. Transborda, entre os muitos “eus”, o “eu lírico”, que é muito marcado pela função emotiva, como foi demonstrado através do texto de Vinicius. Paulo Mendes Campos (1999, p. 21) compõe uma crônica sobre o fim de um amor (ou *do* amor) em que estes traços do discurso poético se destacam para envolver o leitor.

O amor acaba. Numa esquina, por exemplo, num domingo de lua nova, depois de teatro e silêncio; acaba em cafés engordurados, diferentes dos parques de ouro onde começou a pulsar; de repente, ao meio do cigarro que ele atira de raiva contra um automóvel ou que ela esmaga no cinzeiro repleto, polvilhando de cinzas o escarlate das unhas; na

acidez da aurora tropical, depois duma noite votada à alegria póstuma,
que não veio [...]

A crônica segue neste ritmo e vai até o final sem um ponto; apenas vírgulas e ponto-e-vírgulas separando as imagens sequenciais que Campos oferece a quem o lê. A repetição da palavra amor sempre associada ao momento em que ele acaba costura as imagens poéticas que se apresentam em forma de prosa. Num fôlego só, vamo-nos deparando com as tantas formas e condições em que um amor termina:

[...] em cavernas de sala e quarto conjugados o amor se eriça e acaba; no inferno o amor não começa; na usura o amor se dissolve; em Brasília o amor pode virar pó; no Rio, frivolidade; em Belo Horizonte, remorso; em São Paulo, dinheiro [...] (CAMPOS, 1999, p. 21).

Neste exemplo, o cronista não escolhe narrar em primeira pessoa para poder dizer, de forma crua e nua, que não apenas o *seu* amor acaba, mas *todo* amor acaba. Inclusive o do leitor que, passando os olhos distraídos pelas páginas do jornal, é confrontado com esta verdade íntima. “[...] em todos os lugares o amor acaba; a qualquer hora o amor acaba; por qualquer motivo o amor acaba [...]” (CAMPOS, 1999, p. 21). Não há saída.

Ou melhor, há. Depois de atormentar o leitor com tantas imagens melancólicas ou desesperadas - “[...] e o amor acaba na poeira que vertem os crepúsculos, caindo imperceptível no beijo de ir e vir; em salas esmaltadas com sangue, suor e desespero” -, Paulo Mendes Campos oferece uma esperança, na última imagem, da última linha: “[...] para recomeçar em todos os lugares e a qualquer minuto o amor acaba.” (CAMPOS, 1999, p. 21). O ponto que finalmente chega estanca o ritmo opressivo imposto pelo autor e constitui-se num efeito poético que, mais do que encerrar a crônica, abre a porta para “todos os lugares” em que o amor recomeça.

Cantar o fim do amor se torna prosa do cotidiano, pois é lá, nos pequenos acontecimentos diários, que Campos situa as situações em que “o amor acaba”. Mas o ritmo, as linguagens, as imagens falam da alma e vão muito além da “prosa fiada”. Outro bom exemplo deste jogo em que os elementos da realidade próxima do leitor são habilmente manipulados para desvendar a condição humana está na “Receita de Domingo”, título de outra crônica de Paulo Mendes Campos (1960, p. 41):

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.

É com a poesia de coisas simples, cotidianas, como a gaivota madrugadora que cruza o retângulo da moldura de sua janela, ou o som do galo que desenha a parábola do seu canto que começa o domingo que o cronista a todos receita: “[...] 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” (CAMPOS, 1960, p. 41). Sair de casa, ir à praia, ver o show aéreo, comprar para as crianças “[...] tudo o que o médico e o regime doméstico desaconselham”, encontrar um amigo para com ele “[...] beber chope ou vinho branco” na Barra da Tijuca, desistir de ver o futebol “[...] pois nosso time não está em jogo”: assim ele segue o seu domingo de receita...

...até “[...] sentir que a noite desceu e as luzes distantes melancolizam” (CAMPOS, 1960, p. 41). O cronista está só; o homem está só em seu fim de domingo:

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. (CAMPOS, 1960, p. 41).

A imagem da espada que atravessa a “felicidade burguesa e particular” é o retrato da dor do cronista diante do mundo e de uma “existência de egoísmos”. Ele não tem pudor de revelar esta dor “viril e irritada” à curiosidade de todos. E o faz para recordar ao leitor este campo escuro da sua vida, “noite pesada” da existência. Depois de um dia “claro”, receita exemplar de domingo, a noite chega para dizer que o mundo está errado, que ele não é composto de domingos claros e exemplares.

Sujeito múltiplo, em seus retalhos, em seus “biografemas”, o autor de crônicas fala de si para falar a todos - e falar de todos. Falar de nossos “eus” ensolarados e de nossos “eus” sombrios. De um amor que acaba. Para

recomeçar. De um dia claro. Que se torna noite escura. De um mundo composto destas contradições, desta descontinuidade.

Um mundo de coisas abomináveis e coisas deleitáveis, títulos de outras duas crônicas de Paulo Mendes Campos, que, no mesmo estilo vertiginoso de um texto sem pontos ou parágrafos, faz duas “listas”. Na abertura da primeira, ele explica o que se propõe a fazer: “[...] sem dizer das outras 8.329 coisas abomináveis, das quais não tenho tempo de me lembrar neste instante, eu denuncio na vida moderna os seguintes crimes contra a criatura humana”. E desfia uma sequência de tais crimes, como:

Sala de espera de ministério público, de autarquia, de banco, sobretudo quando uma réstia de sol morno e antipático bate em nossa cara [...]; gol do América no último minuto contra o Botafogo; [...] verificar que o prato pedido no restaurante está intragável; [...] pobre bajulando rico; rico bajulando pobre; [...] enfarte de pessoa da nossa idade; [...] precisar inadiavelmente de táxi em noite de chuva; esquecer a carteira em casa; [...] pessoa que nos diz "você não se lembra de mim", e não conta [...]. (CAMPOS, 2007, p. 162-163).

E por aí vai, numa série extensa e divertida, que termina com “o abominável homem das neves”. Somente depois de ter publicado esta lista de coisas irritantes e sombrias - e atendendo a pedido de leitor - ele publica a outra relação, a lista saborosa e ensolarada das “coisas deleitáveis”, da qual “fisgamos” os exemplos abaixo, entre tantos:

[...] água de geladeira; às quatro horas da manhã, depois de uma festa; arrancar os sapatos depois do baile; [...] grande partida de futebol à noite no Maracanã; [...] oferecer bebida a uma senhora de idade e ela aceitar com prazer; [...] batucada bem batida; batida bem batucada; [...] rasgar papéis inúteis; [...] dar boneca para menina pobre; menino preto tomando sorvete; comer mexido à meia-noite, desembarcar de avião; [...] foto em que a gente fica mais bonito do que é; [...] paradoxo de Bernard Shaw; cesta de cajus do Nordeste; [...] passagem de graça para a Europa; [...] Tarzã, o filho das selvas; Sherlock Holmes; mocinho que não erra tiro; [...] descobrir que viver é de graça; poder falar a verdade [...]. (CAMPOS, 2007, p. 164-166).

A identificação com o leitor é imediata. Todos achamos, nas listas do autor, as “nossas” coisas abomináveis e deleitáveis (e, é claro, isto norteou minhas escolhas dos trechos das crônicas nas duas citações acima). O próprio Campos relaciona, ao final da crônica, a última das coisas deleitáveis: “[...] fazer a própria lista de coisas deleitáveis”. Experimente digitar no Google os termos “coisas abomináveis” e “coisas deleitáveis” e encontre uma significativa

quantidade de pessoas que, inspiradas por estas duas crônicas, publicaram suas listas. Cada item deste cardápio revela um pequeno fragmento de nossa relação com o mundo. São as tais “coisas secretas da vida”, que o cronista descobre, com olhos de bêbado e de poeta, conforme reconheceu Jorge de Sá. E, ao compartilhar esta descoberta e ter coragem de expor-se, ele nos provoca a seguir com ele.

Como seguimos Rachel de Queiroz (2007b, p. 85-87) e sua confissão de crença em discos voadores, debochando dos céticos que não acreditam que o mundo vai se acabar. Como acompanhamos Carlos Heitor Cony (2007, p. 271-272) e Otto Lara Resende (2007, p. 295-297) e a poderosa relação de afeto e perda com seus animais de estimação: Mila, a cachorra de Cony, que morre em seus braços; Zano, o gato de Otto Lara, e seu misterioso sumiço. Como, mais recentemente, encontramos Arthur Dapieve (2007, p. 292) e a lição que recebeu de sua mãe que acabara de morrer: “[...] a morte de minha mãe me ensinou duas coisas: estou vivo; e isso não vai durar muito tempo”. Ou João Paulo Cuenca (2007, p. 327) contando em carta ao amigo na Inglaterra que transformou sua namorada em personagem de crônica: “[...] e os leitores gostam mais dela do que de mim. Pedem crônicas e mais crônicas sobre a menina triste de olhos verdes”.

Vamos conhecendo, assim, estes traços biográficos dos cronistas, as “venturas e desventuras” dos seus umbigos. Através destes indícios de vida, encontramos a vida - que é história e o relato da história. Reconhecemos nossa identidade urbana, seja através do escritor real ou do locutor fictício, da verdade ou da imaginação. Com a prosa (e a poesia em prosa) do cotidiano, o autor de crônicas constrói mais do que um discurso “flutuante, passageiro, consumível”, bem mais do que um “discurso do cotidiano”. E este é seu drible: ao colocar-se como “personagem único da crônica”, na primeira pessoa do singular, o cronista finge que está falando de coisas miúdas quando está falando da humanidade. Retrata o efêmero para iluminar o permanente.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percursos da crônica, condições objetivas (e também criativas, por que não?) no meio do caminho, escolhas do cronista... A pesquisa chega à última seção e olha no retrovisor para tentar enxergar os rastros que deixou para trás na rota percorrida. Eles são muitos, uns mais fundos, outros mais rasos; uns mais nítidos, outros um tanto difusos. Todos oferecem pistas sobre o desafio proposto: investigar o autor de crônicas; um escritor criando em meio ao ambiente que abriga suas narrativas.

O compromisso mais autêntico destas considerações finais deve ser o de relatar o que esta caminhada representou. Leitor voraz de crônicas desde menino e muito eventual “cronicador”, o responsável por este trabalho garante que mergulhar de cabeça neste oceano de palavras e ideias só confirmou a percepção intuitiva sobre a riqueza do repertório deste gênero no Brasil. A qualidade literária (expressa na sensibilidade e habilidade que formam os textos) e a diversidade de abordagens (que desafia os que tentam penetrar nos seus mistérios) saltam aos olhos de tal forma, que se torna uma tarefa desafiadora e prazerosa tentar pescar os melhores peixes que pulam em mar tão vasto.

Desfiar o percurso da crônica, acompanhando seus entrecruzamentos com a história e a memória, com a literatura e o jornalismo, forneceu elementos para melhor caracterizar e situar o gênero e sua contribuição cultural e social. Puxar este fio da meada também ofereceu pistas para entender este sujeito complexo, um tanto jornalista, um tanto escritor, autor de si mesmo e também representante do seu grupo social: o tal do cronista.

A investigação sobre ele, seu modo de produção e seu produto, confirmou a suspeita de que o seu processo criativo se desenvolve em meio a condicionantes a que estão sujeitos todos os trabalhadores em redações de jornais (e outros veículos de comunicação). A partir dos relatos dos próprios cronistas e da análise de críticos sobre o gênero, a pesquisa revela que os textos têm um limite, definido pelos finos fios gráficos que o cercam na página – e tentou perceber como esta restrição interfere na sua criação. Também ouvindo o cronista e seus críticos, o trabalho viu o relógio apontar o prazo fatal de entregar o texto – e reconheceu o drama do autor que não tem alternativa

senão cumprir este prazo, ainda que lhe falte assunto. Da mesma forma, este trabalho espionou, curioso, a relação íntima entre o cronista e seu leitor – e identificou os artifícios e artimanhas usados por ele para que esta seja uma relação duradoura.

A partir deste diagnóstico (que tem suas raízes na história, nas relações sociais, culturais e econômicas estabelecidas pelos autores de crônicas e neste conjunto de circunstâncias objetivas), a pesquisa penetrou no texto da crônica para, com o auxílio luxuoso dos críticos referenciados, encontrar habituais recursos narrativos usados pelos cronistas. Como visto, de forma frequente e com muita engenhosidade, o autor de crônicas traz o leitor para dentro de seu texto, como se fosse um companheiro de jornada; penetra no coração da cidade que habita, seja para sentir-se amparado ou rejeitado por ela; e não tem pudor em expor-se, contando suas histórias pessoais, revelando sua intimidade.

Tais escolhas, tais recursos temáticos e estilísticos são reforçados, revalorizados (e reinventados por cada cronista) em função do lugar ocupado pela crônica em seu desenvolvimento histórico e das peculiaridades que envolvem a forma como ela é produzida. O processo criativo do cronista abre generoso espaço para estas características, que o auxiliam no cumprimento de sua tarefa, como escritor e como trabalhador. E, é claro, sempre com o tempero do estilo pessoal de cada um.

Para melhor entender estas opções narrativas e na busca de transmiti-la ao leitor deste trabalho de forma mais intensa, o texto aqui desenvolvido se permitiu experimentar o uso dos mesmos recursos. Assim, na seção 3, uma subseção foi escrita em tom de diálogo direto com o leitor, outra como se descrevesse uma caminhada lado-a-lado com o cronista, e uma outra com o uso da primeira pessoa na condução da narrativa. Sem abandonar o rigor do trabalho acadêmico e cuidando para que as opiniões e análises fossem devidamente referenciadas, a dissertação flerta com o texto literário. Neste momento conclusivo, é hora, portanto, de relatar a impressão de que esta foi uma experiência enriquecedora e prazerosa para este autor. Enriquecedora por permitir um contato mais íntimo com as escolhas estilísticas do cronista e, assim, melhor entendê-las. E prazerosa por estimular uma maior liberdade

criativa. A expectativa é a de que a iniciativa também tenha sido enriquecedora e prazerosa para o leitor.

No meio da redação é onde está o cronista. Da redação que pressiona, da redação que limita. Da redação agitada, que lhe oferece leitores e salários. Para enfrentar (e aproveitar) este espaço, ele precisa encontrar formas de fechar o texto exato, de encantar o leitor e, de quebra, se possível, entrar para a história. Então ele escolhe aqueles truques que fazem uma boa conversa, como a que se tem com um amigo, como a que se estabelece com um vizinho. Parece simples, mas só parece. Afinal, entabular uma conversa de vizinhas em meio à algaravia da redação exige disposição, coragem e talento. Muito talento.

Por final, vale observar que as reflexões e relações aqui apresentadas e feitas têm a marca confessa da sedução pelo tema, o que pode ser reconhecido, possivelmente, como um mérito e um defeito. Afinal, os seduzidos mergulham fundo no objeto da sedução e neste mergulho podem encontrar preciosidades, mas são menos capazes de ver as imperfeições e as falhas que por certo estão lá no fundo do mar. De qualquer forma, os peixes, maiores ou menores, que saltaram neste oceano de palavras e narrativas, continuam por aí, à espera de outros – e mais instigantes – mergulhos.

REFERÊNCIAS

- ABREU, JEAN LUIZ NEVES. O flâneur e a cidade na literatura brasileira: proposta de uma leitura benjaminiana. **Mneme**: Revista Virtual de Humanidades, n. 10, v. 5, abr/jun 2004. Disponível em: <www.seol.com.br/mneme>. Acesso em: 8 out. 2013.
- AJZENBERG, Bernardo. Dois senhores. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (Org.). **Jornalismo e Literatura**: a sedução da palavra. São Paulo: Escrituras Ed., 2002. p.53-55.
- ALENCAR, José de. **Teatro Completo**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977.
- _____. Máquinas de coser. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. p.36-40.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. No lotação. In: ---- **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1973. p.1110-1111.
- _____. Garbo: novidades. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. p.112-114.
- _____. **A bolsa & a vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 9.
- ANDRADE, Mario de. A Sra. Stevens. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. p.77-79.
- ARRIGUCI JUNIOR, Davi. **Enigma e comentário**: ensaios sobre a literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. Organização: Afrânio Coutinho. 9. reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1997. V. I e III.
- _____. O câmbio e as pombas. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007a. p.49-52.
- _____. O nascimento da crônica. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007b. p.49-52.
- AZEVEDO, Álvares. **Poemas Malditos**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua00029a.pdf>>. Acesso em: 13 out. 2014.

BANDEIRA, Manuel. O velho Braga. In: FRANCEHTTI, Paulo Elias Allane; PECORA, Antônio Alcir Bernardez (Org.). **Rubem Braga: Literatura Comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1980.

BARBOSA, Gustavo; RABAÇA, Carlos Alberto. **Dicionário de Comunicação**. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. **Sade, Fourier, Loyola**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés São Paulo: Perspectiva, 2007

BAUDELAIRE, Charles. Exposição Universal (1855): Belas-Artes: I Método de crítica. Da idéia de progresso aplicada às belas-artes. Deslocamento da vitalidade. In: BARROSO, Ivo (Org.). **Poesia e prosa**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1995a. p. 771-775.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna: III O artista, Homem do mundo, Homem das Multidões e Criança. In: BARROSO, Ivo (Org.). **Poesia e prosa**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1995b. p. 854-859.

BELLOTTO, Tony. Gaúcha e paulista em casa carioca. **O Globo**, Rio de Janeiro, 14 jun. 2013. Segundo Caderno, p. 3.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. III).

_____. **Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura, história da cultura**. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. I).

_____. **Rua de mão única**. 5. ed. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas, v. III).

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar - A aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BILAC, Olavo. As cartomantes. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. p.53-56.

BLOCH, Arnaldo. O bolso do público. **O Globo**, Rio de Janeiro, 23 nov. 2013. Caderno 2, p. 12.

BORGES, Jorge Luís. Borges frente a Borges: conferência sobre “El escritor e sutiempo”, transcrita por Martín Müller, jornal La Opinión, 9/5/1976. In: STORTINI, Carlos. **O dicionário de Borges**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1986. p. 119.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. (Org.). **Usos & abusos da história oral**. 8.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006, p. 183-191.

BRAGA, Rubem. Ao respeitável público. In: _____. **O Conde e o Passarinho**. Rio de Janeiro: Record, 1982. p. 22-24.

_____. A borboleta amarela. In: _____. **A borboleta amarela**. Rio de Janeiro: Record, 1984a. p.142-147.

_____. Cinelândia. In: _____. **A borboleta amarela**. Rio de Janeiro: Record, 1984b. p.117-118.

_____. Flor de maio. In: _____. **A borboleta amarela**. Rio de Janeiro: Record, 1984c. p.121-123.

_____. Manifesto. In: _____. **A borboleta amarela**. Rio de Janeiro: Record, 1984d. p.83-85.

_____. Homem ao mar. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007a. p.110-111.

_____. Meu ideal seria escrever. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007b. p.94-95.

_____. Os amantes. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007c. p.129-131.

BUARQUE, Chico. Um lugar ao sol. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. p.201-203.

CAMPOS, Paulo Mendes. Receita de Domingo. In: _____. **O Cego de Ipanema**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1960. p. 41.

_____. **O amor acaba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. Coisas Abomináveis. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007a. p.162-166.

CAMPOS, Paulo Mendes. Salvo pelo Flamengo. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007b. p.115-117.

_____. Ser brotinho. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007c. p.91-93.

CÂNDIDO, Antônio et al. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Ed. UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

_____. Dois cronistas. **Textos de intervenção**. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 205-210.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CASTELLO, José. **Crônica, um gênero brasileiro**. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=228&titulo=Cronica,_um_genero_brasileiro>. Acesso em: 5 maio 2013.

CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/>>. Acesso em: 13 ago. 2013.

CONY, Carlos Heitor. Mila. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. p.271-272.

CORÇÃO, Gustavo. Machado de Assis Cronista. In: ASSIS, Machado de. **Obra completa em quatro volumes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. V. III, p.325-331.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COSSON, Rildo. Romance-reportagem: o império contaminado. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (Org.). **Jornalismo e Literatura: a sedução da palavra**. São Paulo: Escrituras, 2002. p.57-70

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à Literatura no Brasil**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

CUENCA, João Paulo. Carta aberta para um amigo além-mar. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. p.326-328.

DAPIEVE, Arthur. O estrangeiro. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. p.290-292.

ERBOLATO, Mário L. **Técnicas de Codificação em Jornalismo**. São Paulo: Ed. Ática, 1991.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FERREIRA, João. **O importante papel do leitor na construção da ficção em Machado de Assis (1839-1908)**. Disponível em:

<<http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=8731&cat=ensaios>>. Acesso em: 27 out. 2013.

FISH, Stanley. **Is There a Text in This Class?** Londres: Harvard University Press, 1980.

FONSECA, Rubem. **Contos Reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor**. 4. ed. Lisboa: Vega, 2000.

FRANCEHTTI, Paulo Elias Allane; PECORA, Antônio Alcir Bernardez (Org.). **Rubem Braga: Literatura Comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1980.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008. p.160-178.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Ed. Vértice, 1990.

IBGE. **Censo Demográfico 2010**. Disponível em:

<<http://www.censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6&uf=00>> Acesso em: 25 set. 2013.

JABOR, Arnaldo. Amor é prosa, sexo é poesia. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. p.303-305.

JORGE, Franklin. Os escritores e o jornalismo. In: CASTRO, Gustavo de. GALENO, Alex (Org.). **Jornalismo e Literatura: a sedução da palavra**. São Paulo: Ed. Escrituras, 2002. p.109-113.

LAFETÁ, João Luiz. A representação do sujeito lírico na Paulicéia Desvairada. In: PRADO, Antonio Arnoni (Org.). **A dimensão da noite e outros ensaios**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34. p.2004.

LIMA, Alceu Amoroso. A evolução do conto no Brasil. In: LIMA, Alceu Amoroso et al. **Curso de Contos**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1958.

LIMA, Luís Costa. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 31.

LISPECTOR, Clarice. Escrever para jornal e escrever livro. In: _____. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 421

LOPES, Fernão. Textos escolhidos. In: PEREIRA, Vanessa Pinto. **História: Fernão Lopes**. Centro de Investigação para Tecnologias Interactivas. Lisboa. Disponível em: <http://www.citi.pt/cultura/historia/historiadores/fernao_lopes/>. Acesso em: 13 set. 2014.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. A crônica de Mário de Andrade: impressões que historiam. In: CÂNDIDO, Antônio et al. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Ed. UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro**. Prefácio: Astrojildo Pereira. Editada, revista e anotada por Gastão Penalva. Brasília: Senado Federal, 2005.

MARIA, Antônio. O pior encontro casual. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. p.143-144.

MARTINS, Luís. Sobre a crônica. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 12 mar. 1976. p. 9.

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

MEDINA, Cremilda. **Profissão jornalista: responsabilidade social**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

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

MORAES, Vinicius de. Batizado na Penha. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007a. p.97-98.

_____. Chorinho para a amiga. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007b. p.68-69.

_____. **O exercício da crônica**. Disponível em: <<http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/prosa/o-exercicio-da-cronica-0>> Acesso em: 26 jan. 2015.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. In: **Projeto história: Revista de estudos pós-graduados em história da PUC-SP.** São Paulo, n. 10, p. 7-29 dez. 1993.

OLIVEIRA, José Carlos de. Como conquistei a Violeteira. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. p.176-178.

PEREIRA, Wellington. **Crônica: a arte do útil e do fútil.** Salvador: Calandra, 2004.

PESSOA, Fernando. Argumento do Jornalista. In: _____. **Ideias estéticas: Obras em prosa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. p. 283.

PONTE PRETA, Stanislaw. O inferninho e o Gervásio. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. p.126-128.

QUEIROZ, Rachel de. Talvez o último desejo. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2007a. p.74-76.

_____. Os discos voadores. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2007b. p.85-87.

REDMOND, William Valentine (Org.). **A crônica na literatura brasileira.** Rio de Janeiro: Galo Branco. 2008.

RESENDE, Otto Lara. O pastel e a crise. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2007a. p.263-264.

_____. Zano. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2007b. p.295-297.

RIBEIRO, João Ubaldo. Dialogando com o público leitor. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. p. 257-280

RIO, João do. **O Momento literário.** Rio de Janeiro: Garnier, 1904.

_____. Modern Girls. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2007a. p.29-33.

_____. O dia de um homem em 1920. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2007b. p.57-61.

_____. Um mendigo original. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007c. p.44-48.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. Rio e Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/alma_encantadora_das_ruas.pdf>. Acesso em: 13 out. 2013

RODRIGUES, Nélon. A viúva inconsolável. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007a.p.179-183.

_____. Flor de obsessão. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007b. p.167-169

ROUANET, Sérgio Paulo. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?. **Revista USP – Dossiê Walter Benjamin**, São Paulo: n. 15, set/nov. 1993. p. 48-72.

RUFFATO, Luiz. **A permanência da crônica**. Disponível em:<<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/a-permanencia-da-cronica/>>. Acesso em: 27 jun. 2013.

SÁ, Jorge de. **A crônica**. 6. ed. São Paulo: Ática, 2008.

SABINO, Fernando. A última crônica. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. p.188-189.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

_____. O chão vai tremer. **O Globo**, Rio de Janeiro. 6 jan. 2014a. Segundo Caderno, p. 8

_____. Minha calçada. **O Globo**. Rio de Janeiro, 17 mar. 2014b. Caderno 2, p. 8.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Fernao Lopes e José Saramago: viagem – paisagem – linguagem – cousa de ver. In: CÂNDIDO, Antônio et al. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Ed. UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p.25-39.

TÁVOLA, Artur da. **Ser jovem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

TEZZA, Cristovão. **Um operário em férias**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

VERÍSSIMO, Luiz Fernando. Carinhoso em Pienza. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 7 nov. 2013. Caderno 2, p. C10.

_____. Depois do susto. **O Globo**, Rio de Janeiro, 28 set. 2013. Prosa e Verso, p. 1-2.

VERÍSSIMO, Luiz Fernando Homem que é Homem. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). **As Cem Melhores Crônicas Brasileiras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. p.282-286.

_____. O inimigo é tudo, inclusive a ideologia. **Isto É**, São Paulo, 10 jul. 2013. p. 6-12.

VIDA BREVE. Disponível em: <<http://www.vidabreve.com/>>. Acesso em: 29 jul. 2014.

WISNIK, José Miguel. Jogo de fim de ano. **O Globo**, Rio de Janeiro, 28 dez. 2013. Caderno 2, p. 2.