



**ÁREA DO CONHECIMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO EM JORNALISMO**

PEDRO HENRIQUE DOS SANTOS

CRONISTAS BRASILEIROS: A ARTE DE ETERNIZAR O COTIDIANO

**CAXIAS DO SUL
2017**

PEDRO HENRIQUE DOS SANTOS

CRONISTAS BRASILEIROS: A ARTE DE ETERNIZAR O COTIDIANO

Projeto de Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo, da Universidade de Caxias do Sul. Área de concentração: conhecimento de ciências sociais.

Orientadora: Dra. Alessandra Paula Rech

**CAXIAS DO SUL
2017**

PEDRO HENRIQUE DOS SANTOS

CRONISTAS BRASILEIROS: A ARTE DE ETERNIZAR O COTIDIANO

Projeto de Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo, da Universidade de Caxias do Sul. Área de concentração: conhecimento de ciências sociais.

Orientadora: Dra. Alessandra Paula Rech

Aprovado em: ___/___/2017

Banca Examinadora

Profa. Dra. Alessandra Paula Rech
Universidade de Caxias do Sul - UCS

Prof. Me. Marcell Bocchese
Universidade de Caxias do Sul - UCS

Profa. Pós- Dra. Marlene Branca Sólido
Universidade de Caxias do Sul – UCS

Dedico este trabalho ao escritor Nelson Rodrigues, com quem tenho constantes conversas imaginárias. À meia-noite, num terreno baldio; só eu, ele e uma cabra vadia.

AGRADECIMENTOS

À professora Alessandra, pelos conselhos, ensinamentos e, sobretudo, pelo empenho e paciência dedicados a este trabalho.

Ao professor Paulo, meu companheiro no início desta jornada.

Ao professor Álvaro, que quando eu era apenas um estudante de Ensino Médio, me deu um abraço e disse: “escreva mais”.

A todos os mestres que guiaram meus passos nesta caminhada acadêmica.

Aos amigos, que tornam os dias mais leves e agradáveis, no ambiente universitário e fora dele.

À família, pelo apoio incondicional em todos os momentos.

Ao irmão Pablo, pelo incentivo à leitura e a constante indicação de livros e autores.

Aos pais Francisco e Márcia, pelo amor a mim dedicado desde a infância.

A Deus, o único que, por Sua infinita bondade e graça, pode nos conduzir à eternidade de fato.

“Tudo o que não é eterno, é eternamente inútil”
C.S Lewis

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo principal definir os motivos que fazem da crônica um dos únicos produtos jornalísticos que sobrevivem além da edição do dia, por meio de uma análise de conteúdo qualitativa, conforme Bardin (1977). Em primeiro lugar, descreve a história do jornalismo impresso desde os seus primórdios e registra o seu desenvolvimento ao longo do tempo, com base em autores como Bahia (1990), Barbosa (2010) e Menezes (1997). Depois, situa as crônicas dentro dos jornais e estabelece as maiores características do gênero assinaladas por Sá (1985), Candido (1992) e Melo (2002). Sua relação com a literatura é exposta por Lima (1990), Costa (2005) e Olinto (2008) no capítulo seguinte, assim como os critérios que fazem dos textos eternos. A partir daí, é possível analisar crônicas de três grandes escritores brasileiros (Rubem Braga, Nelson Rodrigues e Clarice Lispector) para entender as razões de eles serem lidos até hoje. Por fim, o trabalho aponta as razões que fazem das crônicas eternas, mesmo sendo filhas dos jornais: a discussão de temas que transcendem o tempo, as possibilidades narrativas, o registro atrativo de uma época, o entretenimento e o caráter pedagógico dos textos.

Palavras-chave: Crônicas. Eternidade. Jornalismo. Literatura. Rubem Braga. Nelson Rodrigues. Clarice Lispector.

ABSTRACT

This paper has as main objective to define the reasons that make the chronicle one of the only journalistic products that survive beyond the edition of the day, by means of a qualitative content analysis, according to Bardin (1977). First, it describes the history of printed journalism from its earliest days and records its development over time, based on authors such as Bahia (1990), Barbosa (2010) e Menezes (1997). Then, it places the chronicles inside the newspapers and establishes the greatest characteristics of the genre marked by Sá (1985), Candido (1992) and Melo (2002). Its relationship with literature is set out by Lima (1990), Costa (2005) e Olinto (2008) in the next chapter, as well as the criteria that make eternal the texts. From then on, it is possible to analyze the chronicles of three great Brazilian writers (Rubem Braga, Nelson Rodrigues and Clarice Lispector) to understand the reasons why they are read until this days. Finally, the paper points out the reasons that make eternal chronicles, even being daughters of the newspaper: the discussion of themes that transcend time, the narrative possibilities, the attractive record of an era and the pedagogical character of the texts.

KEY WORDS: Chronicles. Eternity. Journalism. Literature. Rubem Braga. Nelson Rodrigues. Clarice Lispector.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 JORNALISMO IMPRESSO	11
2.1 PRIMÓRDIOS.....	11
2.1.1 Imprensa no Brasil.....	12
2.2 EVOLUÇÃO.....	15
2.2.1 Jornalismo como indústria.....	18
2.2.2 O repórter como protagonista.....	23
2.3 ATUALIDADE.....	27
3 CRÔNICA NO JORNALISMO.....	30
3.1 PRIMEIROS FORMATOS.....	30
3.2 A CRÔNICA MODERNA.....	31
3.3 CRÔNICA À BRASILEIRA.....	34
4 JORNALISMO, LITERATURA E ATEMPORALIDADE.....	43
4.1 REALIDADE E FICÇÃO.....	44
4.1.1 O efêmero e o eterno.....	46
4.2 LINGUAGEM CONDICIONADA E LINGUAGEM CRIATIVA.....	48
4.3 TEMPO DE LINGUAGENS HÍBRIDAS.....	52
5. CRONISTAS ETERNOS.....	55
5.1 LEITURA CRÍTICA DE CRÔNICAS.....	55
5.2 RUBEM BRAGA E OS FATOS MIÚDOS.....	57
5.2.1 Crítica bem-humorada.....	63
5.3 A ALTERIDADE EM NELSON RODRIGUES.....	67
5.3.1 Entrevistas imaginárias.....	72
5.4 A EPIFANIA DE CLARICE LISPECTOR.....	76
5.4.1 Restos da infância.....	82
5.5 A VIDA ETERNA DOS CRONISTAS.....	86
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	88
REFERÊNCIAS.....	90

1 INTRODUÇÃO

A maior parte da produção jornalística está fadada a durar apenas um dia. As crônicas, entretanto, não são assim. Filhas dos jornais, elas continuam a ser lidas e amadas mesmo anos após suas publicações. Depois de um tempo, ganham a forma de livro, o que reforça a confusão se elas são um gênero literário ou jornalístico. Na verdade, a crônica transita entre esses dois universos e talvez por isso mesmo tenha escapado da curta validade que se abate sobre o conteúdo dos jornais.

Para responder à questão norteadora e descobrir quais as características do gênero que fazem as crônicas perdurarem, propõe-se nas próximas páginas uma discussão abrangente sobre o assunto, que começa nos primórdios do jornalismo. No capítulo 2, *Jornalismo Impresso*, autores como Bahia (1990), Menezes (1997), Santos (2010), Costa (2005) e Barbosa (2010) vão contar a história da imprensa desde seus primeiros passos, passando pelas evoluções que ajudaram a moldar o conteúdo jornalístico como ele é conhecido hoje.

Após, *Crônica no Jornalismo* será o capítulo que vai estabelecer o lugar do gênero na prática jornalística, também explicitando as características fundamentais desse tipo de texto. Para isso, serão utilizados autores como Melo (2002), Sá (1985), Candido (1992), Coelho (2002), Coutinho (1971) e Menezes (2002).

Definida a crônica como um gênero fronteiro entre literatura e jornalismo, o quarto capítulo dissertará sobre as aproximações e os afastamentos observados entre eles, com base em Lima (1990), Olinto (2008), Costa (2005), Medel (2002), Menezes (1997), Cosson (2002) e outros. Também definirá os elementos que fazem dos textos eternos como auxílio à resposta da questão inicial.

De posse da certeza que a subjetividade do autor é característica fundamental das crônicas, se faz necessário a análise de cronistas que continuam sendo lidos até hoje, como Nelson Rodrigues, Rubem Braga e Clarice Lispector, para entender os motivos que fazem seus textos perdurarem. Na análise, são usados autores que se dedicaram a estudar a obra desses escritores em específico, casos de Martins (1981), Franchetti e Pecora (1980) e Campedelli e Abdala Junior (1981).

No fim, espera-se definir as características que fazem das crônicas o conteúdo duradouro dos jornais, como um incentivo para que a prática jornalística lute por prazos de validade cada vez mais longos.

2 JORNALISMO IMPRESSO

2.1 PRIMÓRDIOS

O nascimento do jornalismo coincide com o nascimento da literatura. A imprensa – hoje, sinônimo de jornalismo – nasce na Alemanha, em 1436, por invenção de Gutemberg. A *Bíblia de Gutemberg*, impressa alguns anos depois, é o primeiro exemplar de livro na forma como se concebe hoje, segundo Boas (2007), com folhas de papel unidas e coladas em uma lombada.

O surgimento da imprensa mudou de maneira impressionante os rumos da comunicação mundial. “Antes disso, os suportes da escrita eram, além de raros, muito frágeis, como por exemplo, papiros e peles de animais” (BOCCHESI, 2011, p.29). A partir daí, deu-se início à produção em massa de livros no Ocidente, sendo a Bíblia a obra mais vendida da literatura mundial.

O jornalismo, porém, é velho como o mundo. O poeta Homero é considerado o primeiro repórter do planeta por narrar a Guerra de Tróia na *Ilíada*, publicada no século VIII a.C. Na Babilônia, também séculos antes de Cristo, havia “os historiógrafos, encarregados de escrever diariamente os acontecimentos públicos” (MENEZES, 1997, p.12).

Em Roma, as *Acta Diurna* (Atas Diárias) eram publicadas por volta de 50 a.C e faziam “a cobertura dos acontecimentos então correntes entre os romanos” (MENEZES, 1997, p.12), principalmente aqueles relacionados ao Senado. É possível dizer que os próprios evangelistas foram notáveis repórteres, ao darem testemunho sobre o maior acontecimento da história da humanidade.

Os exemplos mostram que o anseio social por informação existe desde muito antes da aparição dos primeiros jornais, por volta do século XVI e XVII. Menezes (1997) enxerga nos manuscritos ingleses do século XII princípios do que viria a ser a indústria jornalística atual, mostrando que a população europeia já mantinha o hábito de se informar diariamente sobre diversos assuntos.

No entanto, foram as notícias de guerra as principais responsáveis pelo aperfeiçoamento da arte de informar por meio de folhas, segundo Bocchese (2011). Já Arnt (2001) lembra que Viena foi local de inúmeras publicações no século XV, justamente por ser um centro de informações constantes sobre a invasão do Império Otomano na Europa.

Apesar disso, só há registro dos primeiros jornais em 1605 – dois séculos após o surgimento da tipografia: na região belga da Antuérpia e em Estrasburgo, atualmente situada no leste francês. Boas (2007), no entanto, observa nas italianas *Fogli d'avvisi*, mais tarde chamadas de gazetas, iniciativas anteriores de fazer jornalismo, ainda nos primórdios do século XVI.

A tardia aparição dos órgãos de imprensa é atribuída à necessidade de licença das autoridades, quase sempre censoras, segundo Menezes (1997). Esse seria exatamente o caso do Brasil, onde a imprensa só apareceria séculos depois, com o lançamento da *Gazeta do Rio de Janeiro*, no dia 10 de setembro de 1808.

2.1.1 Imprensa no Brasil

O primeiro periódico brasileiro é resultado direto da chegada da família real portuguesa ao país naquele mesmo ano. Além da publicação do jornal, o material tipográfico trazido na bagagem do príncipe-regente serviria para “a produção de livros, papéis diplomáticos, confecção de leis” (BAHIA; 1990, p.9-10), marcando a criação da chamada “Imprensa Régia”.

Como se disse, o governo português não foi responsável apenas pelo surgimento da imprensa, mas também por sua tardia aparição em território brasileiro. O Brasil do período colonial sofria com fortes bloqueios culturais por parte da Corte, que tomava medidas para coibir o esclarecimento do povo e os ecos de liberdade vindos da Europa.

Para efeitos de comparação, o primeiro país americano com acesso à tipografia foi o México, em 1533, quase duzentos anos antes do Brasil. O segundo foi o Peru, em 1584. “Em 1638, [a tipografia] chegaria aos Estados Unidos, que editou o seu primeiro jornal em 1690, mais de cem anos antes dos primeiros periódicos brasileiros” (COSTA; 2005, p.178).

Naquela época, palavra impressa era sinônimo de crime e obras consideradas nocivas só podiam ser adquiridas clandestinamente no Brasil. O interesse português era “garantir o colonialismo, conservar incólume o despótico controle de seus interesses políticos e econômicos, deter pela força as aspirações de liberdade e justiça” (BAHIA; 1990, p.11).

Em 1711, por exemplo, a obra *Cultura e opulência do Brasil*, de João Antônio Andreoni, que relatava riquezas recém-descobertas na região das minas, foi

apreendida pelo governo português. Segundo Bahia (1990), a alegação era de que as informações contidas na obra poderiam atrair a cobiça de outros países sobre a colônia brasileira.

Já Menezes (1997) lembra que uma oficina de imprensa foi sequestrada e incinerada a mando da Corte em 1746, no Rio de Janeiro, justamente por propagar ideias contrárias ao interesse do Estado. O dono da oficina era português e figura respeitada no país de origem, que desde antes do Descobrimento convivia com a tipografia em suas terras.

No Brasil, no entanto, a opinião crítica era asfixiada de todas as maneiras pelo governo de Portugal. Bocchese (2011) lembra a história do poeta barroco Gregório de Matos, preso e condenado à degola por seus protestos contra os poderosos na segunda metade do século XVII. Ele foi solto sob a condição de não produzir mais poemas, mas continuou a escrevê-los, omitindo a autoria.

Como não havia tipografia, os poemas de Gregório de Matos eram “copiados por quem sabia ler ou decorados e passados de boca em boca” (BOCCHESI; 2011, p.31), um exemplo de como funcionava o jornalismo brasileiro antes das letras de forma, sua ligação histórica com a literatura e as restrições às quais estava submetido.

Desde a segunda metade de 1500 e pelos duzentos anos próximos, um jornalismo clandestino se expressava através de cartas, sátiras, panfletos, por forma oral ou escrita. Seus autores se expressam “ora contra uma justiça bastarda e vendida, ora contra uma igreja conivente, ora contra o colonialismo tirânico” (BAHIA; 1990, p.32).

Os principais expoentes vinham da Bahia: o padre Antônio Vieira e Gregório de Matos, dois dos poucos barulhentos contra a opressão política, social e econômica vivida no Brasil seiscentista. No século posterior, poemas revolucionários como *Décimas sobre a liberdade e igualdade*, declamados na clandestinidade, cobravam soberania, justiça social e o fim do despotismo.

Essa situação começaria a ter fim em 1808. Em junho, a primeira edição do *Correio Brasiliense* é publicada em Londres por iniciativa de Hipólito José da Costa, exilado político na Inglaterra. Distante do domínio português, Hipólito poderia lutar para “assegurar ao Brasil instituições livres, costumes políticos civilizados – objetivos que defende até o fim da vida” (BAHIA; 1990, p.24).

O jornal defendia suas ideias – abolição da escravatura, instalação de universidades, independência do Brasil -, sendo um dos responsáveis pelas importantes reformas que ocorreriam depois. Com o intuito de estancar a influência do periódico no país, o governo mobilizou a polícia para impedir sua circulação – em Portugal, lê-lo era considerado uma violação da lei.

A perseguição não atingiu seu objetivo e o *Correio* foi publicado até 1822, encerrando as atividades logo depois de ver sua tão sonhada Independência. O relato de Juarez Bahia dá conta do impacto do jornal na sociedade brasileira:

o primeiro número chega ao Rio em outubro e abala a perplexidade de funcionários zelosos do estado tradicional da coisa pública. Daí em diante, as campanhas do jornal terão repercussões, apoiadas pelas camadas mais esclarecidas da sociedade. (...) [Hipólito da Costa] preconiza reformas, convoca as Cortes, reclama a monarquia constitucional. É um moderado, mas passa a ser visto como revolucionário, subversivo, incendiário (BAHIA; 1990, p.25).

Bem diferente era o conteúdo da *Gazeta do Rio de Janeiro*, de natureza oficial e limitado às conveniências da administração. O avanço tecnológico que o jornal exibiu em relação às iniciativas jornalísticas anteriores no país não se estendia às palavras. Segundo Menezes (1997), as notícias eram quase sempre exaltações à família real e aos príncipes europeus:

não se manchavam essas páginas com as efervescências da democracia, nem com a exposição de agravos. A julgar-se o Brasil pelo seu único periódico, devia ser considerado um paraíso terrestre, onde nunca se tinha expressado um único queixume (SODRÉ apud MENEZES, 1997, p.15-16).

Até o ano de 1820, os únicos jornais livres para impressão no país eram defensores do governo: a *Gazeta* e a *Idade d'ouro do Brasil*. Segundo Bahia (1990), aqueles que publicassem escritos sem exame e licença eram presos na cadeia pública e obrigados a pagar pena de 200 mil réis. No ano seguinte, entretanto, o país daria um importante passo rumo à liberdade de expressão.

Com o retorno de D. João a Portugal, o príncipe regente D. Pedro I ordena o fim da censura prévia a todos os escritos, tornando livre a palavra impressa no Brasil. No mesmo ano, surgem novos jornais como o *Diário do Rio de Janeiro* e é publicada a última edição da *Gazeta* em 31 de dezembro de 1821, dando lugar a um periódico com nome mais apropriado: *Diário do Governo*.

Apesar de ser uma iniciativa incipiente de jornalismo, a *Gazeta do Rio de Janeiro* serviu de modelo a jornais e revistas que iriam se estabelecer no país posteriormente. A publicação também deu fim à fase artesanal da imprensa, cuja “tônica era uma atividade política bastante virulenta, com ataques pesados contra adversários” (LAGES apud SANTOS, 2010, p.78).

Depois da *Gazeta*, dá-se início à *segunda fase do jornalismo brasileiro*, marcada pela consolidação de periódicos duráveis e pela presença de literatos nos jornais, segundo Santos (2010). De fato, ao se estabelecer como fonte diária de informação, o jornalismo recrutou colaboradores letrados, oriundos de diversas áreas fundamentadas na palavra escrita.

Fizeram parte das redações “escritores, juristas, médicos, sacerdotes, engenheiros, enfim, todos aqueles vocacionados para a expressão artística, inclusive os autodidatas” (LUCAS, 2007, p.12). O editor do primeiro jornal brasileiro, por exemplo, foi um sacerdote: o frei Tibúrcio José da Rocha. No século XIX, entretanto, os principais jornalistas eram também escritores.

Inúmeros são os exemplos de literatos brasileiros que passaram pelas redações nesse período: José de Alencar, Raul Pompéia, Olavo Bilac, José Veríssimo, Machado de Assis. Essa relação próxima entre o fazer literário e o fazer jornalístico gerou a impressão de que “o jornalismo no Brasil é uma espécie de serviço militar obrigatório das letras” (JÚNIOR apud MENEZES, 1997, p.21).

2.2 EVOLUÇÃO

Após a Independência do Brasil, o número de jornais publicados ao redor do país sofre um aumento considerável. Os 13 periódicos brasileiros registrados em 1827 saltam para 54 em apenas quatro anos, segundo Arnt (2001). Os mais famosos seriam o carioca *Jornal do Commercio*, de 1827, e o *Diário de Pernambuco*, publicado desde 1823 até os dias de hoje.

No entanto, a expansão do jornalismo impresso brasileiro só atingiria a maturidade por volta de 1850. Santos (2010) atribui essa demora a fatores como a incipiência econômica e industrial, a predominância do analfabetismo e a dificuldade de distribuição dos jornais pelo país – o serviço dos Correios era tão precário que não havia serviço postal para o interior até 1825.

De fato, os principais periódicos brasileiros se estabeleceriam nos grandes centros urbanos: a *Gazeta de Notícias* (1874) no Rio de Janeiro e *O Estado de São Paulo* (1875) na capital paulista. Porém, os jornalecos menores é que praticariam o jornalismo característico no Brasil até a Proclamação da República, dividido entre a política e a literatura.

A *Aurora Fluminense* (1827–1839) é um exemplo de jornal pequeno que propunha ações políticas e sociais de forma independente, com linguagem irônica e elegante e sem pretensões de poder. Conforme Bahia (1990), o periódico não era bacharelesco como os outros oposicionistas, evitava pruridos demagógicos de ocasião e não era mentiroso e servil como a imprensa oficial.

Nessa época, mesmo os jornais mais efêmeros cumpriam seu papel de “tribuna ampliada”, com elevado nível de engajamento político pelos ideais republicanos e abolicionistas. “Tudo o que a administração colonial havia sonogado à população, volta às páginas da imprensa, em dimensão de denúncia, cobrança, esclarecimento” (BAHIA; 1990, p.65).

Ainda segundo Bahia (1990), o partidarismo e a tutela do poder político dificultavam o papel da imprensa nesse período, sobretudo nas províncias, ao impor pressões econômicas para calar opiniões e limitar iniciativas contrárias. Mesmo assim, o jornalismo se configurava como o único meio de pressão popular, até para políticos oposicionistas confrontados por manobras palacianas.

Isso evidencia outra característica daquela era: a opinião não se separava da notícia. “Por esse tempo, o jornal ainda trazia em suas páginas inumeráveis artigos (os chamados artigos de fundo), cujas características eram a opinião, os narizes de cera, a extensão” (SANTOS; 2009, p.79). Se via pouca publicidade e fotografia, se lia muita literatura (contos, crônicas, folhetins e poemas).

Os jornais da época embriagavam-se na fonte literária porque seus principais colaboradores eram, em sua maioria, homens das letras. “A atividade na imprensa dava a esses escritores reconhecimento público e prestígio intelectual e político” (SANTOS; 2009, p.80), numa época em que o mercado editorial brasileiro era quase nulo, com poucos livros, baixa tiragem e falta de público leitor.

As redações ajudaram a criar as condições necessárias para a profissionalização do trabalho intelectual no Brasil e sua conseqüente massificação. Segundo Costa (2005), a proliferação dos jornais abriu centenas de empregos e

contribuiu na formação de um público para a literatura nacional, que ganhava nos periódicos um excelente canal de divulgação.

Nesse sentido, as crônicas iriam desempenhar um papel importante ao subscrever um novo estilo adequado à rapidez dos jornais e à fragmentação do espaço nas folhas. Sua linguagem simples e solta facilitava o consumo cotidiano desse tipo de texto pelas camadas alfabetizadas, mesmo elas sendo minoritárias no Brasil da época, como aponta Santos (2010).

Escritores brasileiros de renome usariam o exercício cronístico como trampolim para sua literatura, como Machado de Assis, José de Alencar e Olavo Bilac. Machado só iria publicar *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, seu romance mais conhecido, seis meses após abandonar o trabalho na imprensa, lembra Costa (2005). Ainda assim, o livro seria publicado antes nos jornais, na forma de folhetins, no ano de 1880.

Híbrido entre jornalismo e literatura, o folhetim não seguia apenas um modelo: ora produzia romances, ora era folhetinesco, criando uma obra diária em que o leitor ajudava a definir os rumos da história. De certo mesmo, segundo Costa (2005), só se sabe a origem da palavra *feuilleton*, que se refere ao espaço geográfico destinado a ele, no rodapé da primeira página.

As linhas do folhetim também apresentavam ensaios, críticas, crônicas, peças de teatro, piadas, histórias de crimes e suicídio - quando a narrativa ultrapassava o espaço da página, era publicada em série. “O modelo de folhetim ficcional, que se firma a partir de 1836, acabaria deslocando a seção de variedades para as páginas internas” (COSTA; 2005, p.192).

De lá, surgiram alguns dos mais importantes romances brasileiros: *Memória de um sargento de milícias (1852-1853)*, de Manuel Antônio de Almeida, *O Guarani (1857)*, autoria de José de Alencar, e *Quincas Borba (1886)*, escrito por Machado de Assis. Assim, o folhetim foi de fundamental importância para o desenvolvimento da literatura brasileira e, de quebra, fomentou o consumo de livros no país.

Ao mesmo tempo em que os jornais se beneficiavam da linguagem qualificada dos literatos, esses aproveitavam a experiência com os folhetins para desenvolver técnicas de romance:

para manter a fórmula do “continua amanhã”, os escritores precisaram mais do que retalhar romances. Foi necessário criar ganchos, suspense, redundâncias para atualizar a memória do leitor distraído ou não deixar os novos confusos, personagens fortes e, mais do que tudo, uma obra aberta

capaz de ser encurtada ou espichada, modificada segundo o maior ou menor interesse do público (COSTA; 2005, p. 192).

O jornalismo brasileiro da época era baseado num modelo francês, que privilegiava a análise e o comentário em detrimento à informação. Segundo Arnt (2001), os jornais franceses foram os primeiros a convidar escritores para as redações, popularizando a literatura ao levá-la para dentro dos jornais, já que os livros eram caros e inacessíveis à maioria da população.

Ainda conforme a autora, a ideia foi tão bem sucedida que alguns jornais da França publicaram seis folhetins simultaneamente. Dentre eles, obras conhecidas mundialmente como *Os Três Mosqueteiros* (1844), de Alexandre Dumas, *Madame Bovary* (1857), escrito por Gustave Flaubert, e *Os Miseráveis* (1862), obra de Victor Hugo, também publicada em forma de folhetim no Brasil.

A influência francesa se estendeu até a década de 1880, quando começa a *terceira fase do jornalismo brasileiro*. A partir desse período, segundo Santos (2010), o jornalista passa a se distanciar do literato para constituir categoria própria, num movimento intimamente ligado ao processo de modernização e industrialização dos jornais no Brasil.

2.2.1 Jornalismo como indústria

O desenvolvimento do jornalismo corresponde ao desenvolvimento da economia depois do fim do Império e a Proclamação da República. “Na primeira metade do século XIX, o passivo colonial, a crise financeira, o analfabetismo e a instabilidade política bloqueiam toda a produção cultural brasileira e, de modo particular, toda a imprensa” (BAHIA; 1990, p.108).

Nos anos da Abolição e da República, a realidade é diferente e a atividade jornalística se vê preparada para o estágio empresarial que já se observa em países mais avançados. Segundo Bahia (1990), a imprensa se beneficia do crescimento econômico e do fim da escravidão, aproveitando-se da transição da economia ao trabalho assalariado e ao sistema industrial.

Então, há no jornalismo brasileiro maior investimento, ampliação do parque gráfico e maior consumo de papel, principalmente nos grandes centros urbanos. Para se ter uma ideia, “um levantamento das publicações existentes no Rio de

Janeiro ao longo da década de 20 indica a existência de pelo menos oitocentos periódicos” (BARBOSA; 2010, p.58).

Em São Paulo, a imprensa vai atrair o interesse de uma elite republicana emergente. Fazendeiros e cafeicultores são proprietários de vários títulos, assim como os comerciantes prósperos e de bom relacionamento político. A improvisação do jornalismo brasileiro é substituída por “uma organização familiar, sólida, solidária, permanente, convergente em seus interesses de classe” (BAHIA; 1990, p.81).

As inovações tecnológicas estavam no cerne do novo momento da imprensa. Com a maior possibilidade gráfica do jornal, a caricatura ganha um lugar nobre nos periódicos. Segundo Bahia (1990), na ausência da fotografia, a ilustração ajudava a amenizar o texto, popularizar e complementar a informação de forma visual; em pouco tempo, torna-se parte obrigatória no formato editorial de revistas e jornais.

O uso das cores nos periódicos se estabelece em 1910 e estimula a publicidade brasileira, que passa a investir nos jornais e torna a empresa jornalística um negócio atraente e viável. Além disso, segundo Santos (2010), o aperfeiçoamento das técnicas foi fator determinante para reduzir e acelerar a impressão e a distribuição.

Os Estados Unidos foram pioneiros nesse processo de modernização, na onda do desenvolvimento capitalista, responsável pelo crescente fluxo das informações, com a melhoria dos aparelhos de comunicação e dos transportes. Assim como o trem, que de vapor passou a elétrico, as prensas brasileiras deixaram de ser de madeira e viraram modernas rotativas elétricas, conta Santos (2010).

Mas o Brasil tinha de acompanhar o progresso norte-americano em outras frentes se quisesse agradar o público cada vez maior e mais exigente. Conforme Bahia (1990), os editores de jornais e empresários gráficos compreenderam que o jornalismo literário e político era bastante restrito e não atendia às exigências de um país em transformação, ávido por incorporar o avanço das comunicações.

“Assim como se aceleraram os transportes públicos (como as locomotivas, trens e bondes) para se ajustar à pressa do homem moderno, o jornal também teria que se adequar ao novo ritmo dos tempos” (DIMAS apud SANTOS, 2010, p.82). Foi por causa dessa necessidade que o jornalismo brasileiro e mundial se autonomizou em relação à literatura.

No Brasil, curiosamente, esse processo se daria pelas mãos de literatos como Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade e Oswald de Andrade. Com a

função de consertar erros e vícios do texto jornalístico, eles “transformaram sua busca por um texto moderno, expurgado de barroquismos e seco de adjetivos, numa cruzada contra ornamentos e penduricalhos na imprensa” (COSTA; 2005, p.12).

Graciliano Ramos, por exemplo, era o terror dos colegas do *Correio da Manhã*, onde trabalhava como revisor:

[ele] odiava palavras e expressões empoladas perdidas no meio do texto, e rugia para o repórter do outro lado da redação: “Outrossim é a puta que o pariu!”. (...) Impopular, logo ganharia um apelido: neurótico da língua. Mesmo para a literatura, preconizava regras que poderiam constar numa redação de jornal. Só respeitava o substantivo, riscando o adjetivo, que ele chamava de miçanga literária. Era ‘contra reticências porque é melhor dizer do que deixar em suspenso’. Exclamações também não usava: “não sou idiota para viver me espantando à toa” (COSTA; 2005, p.74).

A partir daí, a técnica básica de produção de textos passa a ser o *lead*, o primeiro parágrafo da notícia jornalística, onde as informações mais importantes estão contidas. Ele informa quem fez o que, a quem, quando, onde, como e por que. Pensado para um público apressado, o *lead* garante que o leitor saberá dos fatos mais importantes, mesmo que abandone a leitura no meio.

Segundo Costa (2005), o jornalismo brasileiro abandona a influência francesa, marcada pelo uso excessivo de adjetivos e pela fascinação com a metáfora. Agora, imperava o modelo norte-americano, com a nítida separação entre notícia e opinião, a objetividade, a simplicidade, o abandono do supérfluo e das palavras difíceis, fazendo com que o texto possa ser entendido por qualquer um.

O jornalismo do século XX estava ciente de que a notícia era sua prioridade e a opinião passou a ser separada das páginas de informação. Há “o relato político menos engajado, a visão ampla do que acontece no exterior e, sobretudo, a incorporação à pauta das ocorrências locais (BAHIA; 1990, p.131). Aos poucos, as redações acolhem repórteres, noticiaristas, setoristas.

Gêneros como a reportagem, a entrevista e a crônica se fortalecem. “A consolidação da imprensa levou muitos escritores nacionais a terem que articular um estilo “de passagem”, próprio da atividade jornalística” (SANTOS; 2010, p.83) e a crônica foi o refúgio de muitos deles, por ser intermediária da literatura e promover uma liberdade de criação que a redação já não oferecia mais.

“Uma vez demarcadas as fronteiras, a literatura será identificada como alta cultura e o jornalismo como cultura de massa” (COSTA; 2005, p.14). Vira consenso a ideia de que a imprensa deve se situar num plano de interesse público, prezando

pela neutralidade, a independência e a fidelidade aos fatos - segundo Barbosa (2010), os jornalistas idealizam-se como intérpretes isentos e objetivos do mundo.

Essa visão é fortalecida após a I Guerra Mundial, com o aumento da influência dos Estados Unidos em comparação aos países da Europa. Os principais jornais brasileiros concorrem em tiragem e circulação, inclusive apelando a edições extras: no curso dos acontecimentos da Guerra, segundo Bahia (1990), alguns chegam a publicar até seis clichês no mesmo dia.

Os periódicos grandes como *O Estado de S. Paulo* não haviam deixado de crescer nem durante o governo Floriano Peixoto, que suspendia circulações e ameaçava jornalistas. Nos anos seguintes, surgiram dois dos quatro jornais mais vendidos no país: a *Folha de S. Paulo* (1921) - então chamada de *Folha da Manhã* - e *O Globo* (1925), no Rio de Janeiro.

Costa (2005) aponta também para a consolidação de um mercado editorial fora do eixo RJ-SP entre as décadas de 1920 e 1930, principalmente no Rio Grande do Sul, o estado de maior índice de alfabetização nacional da época. Em território gaúcho, havia jornais como *O Correio do Povo*, *A Federação* e o *Diário de Notícias*, além da importante *Editora Globo*, que intensificou a publicação de livros de autores locais, como Érico Veríssimo, a partir de 1929.

Após os anos 50, os jornais pequenos praticamente desapareceram e a bola da vez passou a ser os grandes conglomerados de jornais e revistas. Segundo Barbosa (2010), isso se deve principalmente às grandes emissoras de TV, que passaram a dividir o montante de publicidade; e de medidas do governo Jânio Quadros, como o fim da isenção de imposto de renda para os jornais e do câmbio favorecido para a aquisição de papel, além da desvalorização do cruzeiro.

Os jornais deixam de ser numerosos e a concentração no sistema de veiculação de notícias seria mais uma perda do que um avanço, conforme Bahia (1990). “Esse fato diminui a função democrática da imprensa, apesar de acentuar sua difusão” (BAHIA, 1990, p.232). Ainda assim, os maiores jornais seriam famosos mais por prestígio do que por circulação: na metade do século XX, 50% da população brasileira continuava analfabeta.

Nessa época, o jornalismo impresso já havia se setorizado e descoberto áreas de cobertura como o futebol, o Carnaval, os eventos populares em geral. Com isso, se liberta da sisudez, adquire dinamismo e agilidade e diminui a distância que o separa dos leitores. Segundo Bahia (1990), os jornais criaram concursos literários,

musicais, teatrais, esportivos, a fim de atrair público e publicidade, além de estimular a venda de materiais avulsos.

Um tipo de jornalismo que ficaria bastante popular no Brasil era o que dava preferência aos fatos com forte impacto noticioso - também conhecido como sensacionalista. O exemplo mais profícuo foi o diário carioca *Crítica*, publicado entre os anos de 1928 e 1930 e chefiado pelo jornalista Mário Rodrigues, pai do também jornalista Nelson Rodrigues.

O jornal era o matutino de maior circulação no Brasil e abandonava as longas digressões políticas para exibir em grandes manchetes os horrores cotidianos. Segundo Barbosa (2010), a estrutura lembrava a dos romances folhetins e transportava para as páginas do periódico crimes, roubos, incêndios, adultérios, atropelamentos - sempre situações e personagens igualmente reais.

O exemplo também dá conta da importância dos repórteres nesse tempo, especialmente os policiais, que só perdiam em fama para o redator de política. Ávidos pelo *furo*, tornavam-se verdadeiros investigadores e, em muitos casos, resolviam os crimes antes da polícia. Eles “se dirigiam rapidamente aos locais das tragédias, para transcrever nos jornais as cenas visualizadas em toda a sua intensidade” (BARBOSA; 2010, p.52), sem tempo para dor e agonia.

No dia seguinte, manchetes como “Matou o próprio irmão a facadas” ou “A mulher que engoliu o escarro do marido tuberculoso” estampavam os jornais, conforme Barbosa (2010). O corpo da matéria não escondia os detalhes mais sórdidos e, pelo contrário, os procurava para instigar a imaginação do leitor e fazê-lo parte da cena, numa narrativa meio real, meio fantasiosa.

Herdeiro das notícias de sensação, Nelson Rodrigues seria a maior voz contra a “ditadura da objetividade”, como o autor chamava as regras que iriam gerir as redações nos anos seguintes. “As notícias que enfocavam os dramas e tragédias banais apareciam nos jornais diários com um dramatismo que, segundo o autor, imitava a própria vida” (BARBOSA; 2010, p.136).

Não por acaso, Nelson se aventurou também pelo folhetim ao escrever *Meu destino é pecar*, sob o pseudônimo de Suzana Flag, responsável por multiplicar por dez as tiragens de *O Jornal* em 1944, como conta Costa (2005): de 3 mil aumentou para 30 mil o número de exemplares vendidos. Mais tarde publicada em livro, a obra alcançaria a marca de 300 mil cópias em apenas dois anos.

Dono do periódico, Assis Chateaubriand não emplacou apenas esse fenômeno editorial: antes disso, foi responsável pela criação da revista semanal *O Cruzeiro*, em 1928. O próprio lançamento foi um sucesso e mobilizou uma multidão na avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro, com milhões de panfletos, confetes e serpentinas caindo dos céus, desfiles e danças embalados por bandas de música.

O carnaval de *O Cruzeiro* inovou não somente na publicidade, mas também no conteúdo. Segundo Bahia (1990), a revista aposta na criatividade dos seus colaboradores, valoriza a fotografia, renova os anúncios publicitários com mensagens criativas e, principalmente, se afasta do simples registro circunstancial para a observação investigativa e interpretativa em suas reportagens.

Enfim, *O Cruzeiro* inaugura a grande reportagem. Araújo (2002) vê nas matérias da revista verdadeiras peças literárias, com um texto que seduz o leitor sem prejuízo da informação. “Nunca, na história da imprensa nacional, os jornalistas foram tão escritores quanto naquele período” (ARAÚJO; 2002, p.95-96) e não por acaso muitos deles se aventuraram pela literatura anos depois.

Ao fugir do convencional, Assis Chateaubriand antecipou uma tendência de jornalismo que iria se propagar anos mais tarde. Figura controversa, foi dono do primeiro conglomerado midiático brasileiro, se beneficiando de relações próximas com o poder político, o que também seria recorrente no jornalismo brasileiro dos anos seguintes.

2.2.2 O repórter como protagonista

Entre os anos 1960 e 1980, o jornalista deixa de ser coadjuvante e vira o personagem principal dos livros brasileiros. “Forçados pelas imposições da ditadura militar, os jornalistas e outros agentes culturais passaram a buscar em outros lugares o espaço que lhes era negado nos jornais” (COSSON; p.61) e a saída encontrada foi a literatura, pouco vigiada por causa das baixas tiragens.

Mas a afirmação anterior não se deve unicamente ao fato de que os principais livros de ficção brasileiros do período foram escritos por jornalistas. “Também porque o jornalista, assim como o escritor, o padre, o guerrilheiro, foi o grande protagonista da ficção do período” (COSTA; 2005, p.105). E o pano de fundo era sempre o mesmo: a vida nos anos de chumbo.

Cabeça de Papel (1977), por exemplo, escrito por Paulo Francis, trazia o autor dividido em dois *alter egos* que refletem ele próprio: um fracassado político e literário; o outro, um ex-comunista seduzido pela direita. Segundo Costa (2005), o romance também é um estudo etnográfico das redações da época, com personagens como Zeca, um repórter iniciante disposto a tudo para subir na carreira; e Audálio, um editor executivo deslumbrado com o novo cargo.

Outras obras como *A Festa* (1976), que trazia entre os personagens um repórter do *Correio de Minas Gerais*, e *Um novo animal na floresta: romance bastardo* (1981), de José Carlos Oliveira, sobre um jornalista infiltrado na guerrilha, também são bons exemplos da influência que o jornalismo exerceu na literatura brasileira durante o Regime Militar.

Conforme Costa (2005), a estratégia desses escritos era simples: ao colocar o jornalista como protagonista da história, foi possível narrar *de dentro* os fatos que só eram descritos *de fora e friamente* pelos jornais - entrar na pele, sabe-se, é um dos papéis do romancista. E por ser menos censurada, “a literatura passou a exercer a função de informar, própria do jornalismo” (COSTA; 2005, p.132).

Nesse período, o autoritarismo determina muito dos conteúdos veiculados pela imprensa e, diante de uma rigorosa censura, os jornalistas ou se resignam ao poder ou encontram brechas para dizer o que precisa ser dito. Segundo Menezes (1997), na impossibilidade de tocar em certos assuntos de maneira explícita, a imprensa aperfeiçoou seus métodos de comunicação para se fazer entender nas entrelinhas, o que não raro aumentou a qualidade dos materiais impressos.

É o caso de *O Pasquim*, jornal fundado logo após a implementação da censura prévia no Brasil. A publicação semanal reuniu talentos como Tarso de Castro, Millôr Fernandes e Ziraldo, que através do humor e de um jornalismo bem próximo do literário faziam oposição ao Regime Militar. Além desses, havia colaborações de outros nomes ilustres como Henfil, Paulo Francis, Ivan Lessa, Chico Buarque, Antônio Callado, Rubem Fonseca e Gláuber Rocha.

Marialva Barbosa cita uma história do cartunista Ziraldo para retratar a censura prévia sofrida por *O Pasquim* e como ele tentava driblá-la:

[a censura era] exercida por uma ‘certa Dona Marina’, que ele qualifica como ‘pessoa cordial’. Dona Marina, segundo ele, exercia sua atividade na própria redação do periódico e que o pessoal da redação bebia ao longo do dia, hábito que também agradava à censora. Entre um drinque e outro, as matérias iam sendo liberadas, até que a censora foi demitida por não ter

vetado uma charge de Ziraldo sobre um quadro de Pedro Américo (AQUINO apud BARBOSA, 2010, p.194).

Segundo Cosson (2002), foram esses jornais de imprensa alternativa que assumiram o enfrentamento à censura dentro do campo jornalístico, com posicionamento político definido e compromisso de veicular os acontecimentos silenciados. “Além do mais, os jornalistas encontravam nos pequenos e alternativos jornais um espaço natural para o exercício da profissão em moldes diferentes daqueles impostos pelos grandes jornais” (COSSON; 2002, p.63).

No entanto, foi um período marcado pela enorme concentração dos periódicos. Nos anos 70, só no Rio de Janeiro, deixaram de circular publicações importantes como *O Correio da Manhã*, *O Jornal* e o *Diário de Notícias*, sem falar na decadência do jornal *Última Hora*. Segundo Barbosa (2010), os 22 diários cariocas observados em 1950 chegaram a míseros sete ao final da década de 70.

Ainda conforme a autora, a conjuntura política do país proibia a tomada de posição e a pluralidade dos espaços, favorecendo o grupo que melhor servia às elites políticas naquele momento. É precisamente quando *O Globo* alcança um sucesso empresarial cada vez mais representativo, até por dominar outras formas midiáticas como o rádio e a televisão.

Bahia (1990) localiza nesse momento a aparição de cadeias regionais de notícias subsidiadas por grandes redes jornalísticas, acompanhando a tendência de descentralização administrativa pós-Brasília. A partir daí, é cada vez maior a evolução das grandes empresas nacionais de comunicação para um sistema que conjuga jornais, revistas, rádio, TV, livro, discos, etc.

Além de razões econômicas (preço do papel), políticas (censura) e organizacionais (favorecimento a alinhamentos políticos de ocasião), há questões de ordem cultural que explicam o desaparecimento dos pequenos. A polêmica política sempre foi um elemento importante do discurso jornalístico e quando é afastada da reportagem diária, “o público também não encontra mais os parâmetros culturais aos quais tradicionalmente identificam os jornais” (BARBOSA; 2010, p.199).

Nesse cenário, o público passou a exigir da literatura a denúncia das arbitrariedades e a revelação de verdades mascaradas pela versão oficial. “É por essa razão que a literatura da década de 1970 encontra-se presa a um desejo de veracidade, a um compromisso com a atualidade e com a referencialidade, elementos próprios do jornalismo” (COSSON; 2002, p.62).

A maioria dos livros publicados no período podem ser chamados de romances-reportagem e ganharam um apreço do público até então inimaginável no Brasil. Em 1975, por exemplo, é lançado *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, escrito por José Louzeiro. Três anos mais tarde, é a vez de *Porque Cláudia Lessin vai morrer*, sob autoria de Valerio Meinel.

Segundo Cosson (2002), as datas de publicação comprovam o verdadeiro papel dos romances-reportagem: mais de *denúncia* do que de *resistência* ao regime, pois são nascidos numa época de arrefecimento da censura. Para o autor, isso evidencia que os autores viam no gênero não apenas uma *necessidade*, mas uma *possibilidade* de fazer jornalístico inexistente na grande imprensa brasileira, já adaptada de forma completa à indústria.

Nos Estados Unidos, foi a literatura que invadiu o jornalismo. Nos anos 60, nasce no país um movimento que adapta técnicas ficcionais às reportagens: o *New Journalism*. “Sem prejuízo da informação e do fato, o modelo volta sua atenção para o poder da narração, para o envolvimento pessoal por parte do narrador e para a utilização de um realismo social intenso” (BOCCHESI; 2011, p.50).

O *New Journalism* transcendia a objetividade jornalística e dava ênfase à construção dos personagens. A presença de um narrador participante, com direito a monólogos interiores, fez com que os autores do texto ganhassem cada vez mais destaque. Costa (2005) cita um dos principais expoentes do movimento, Norman Mailer, para lembrar a importância do narrador nesse tipo de texto: era ele a ponte que dava ao leitor o acesso à experiência.

Além de Mailer, outros grandes nomes ficaram associados ao *New Journalism*, como Jimmy Breslin, Tom Wolfe e Gay Talese. “Inicialmente, seus textos eram publicados como reportagens em jornais. Mais adiante, as narrativas ganharam feição de romance em grandes narrativas” (BOCCHESI; 2011, p.51). Uma das obras de maior sucesso foi *A sangue frio*, escrita por Truman Capote.

O romance de não ficção relata o assassinato de uma família no interior do estado de Kansas, nos Estados Unidos, desde a sua concepção. Um mês após o crime, em dezembro de 1959, depois de ler a notícia sobre o caso nos jornais, o autor foi à cidade para entrevistar familiares das vítimas e dos assassinos, além de ir atrás de documentos e provas, diários e cartas.

A proximidade com o jornalismo não para na investigação: a história foi publicada em quatro capítulos na revista *The New Yorker*, sendo o último em 1965,

logo após o enforcamento dos assassinos. Segundo Bulhões (2007), a narrativa era impecável quanto à sua fidelidade ao real, descrevendo detalhes minuciosos das pessoas e dos lugares, além de obedecer à cronologia exata dos fatos.

Essa reaproximação entre jornalismo e literatura não ficou restrita aos Estados Unidos e também fez sucesso na Europa e na América Latina. Conforme Medel (2002), o movimento presenteou a literatura com o gosto pela realidade, própria das reportagens; além disso, dotou o jornalismo de criatividade informativa, em gêneros como a crônica, a entrevista, a reportagem e o artigo de opinião.

2.3 ATUALIDADE

A partir dos anos 80, a crescente normatização do texto jornalístico frustrou o projeto de um jornalismo literário, segundo Costa (2005). O declínio na tiragem dos periódicos impressos foi atribuído ao tempo curto que as pessoas têm para ler nos dias atuais. Então, a solução encontrada foi adotar um estilo de matérias curtas, básicas e puramente informativas.

A influência da TV se evidencia na aposta em imagens: há um número cada vez maior de fotos e infográficos coloridos, responsáveis por condensar as informações. Grandes reportagens e textos elaborados são vistos como gastos desnecessários - de dinheiro, de tempo e de papel -, já que os leitores não dedicam mais que alguns minutos para folhear os jornais:

a lógica da concorrência, que define como pecado mortal deixar de publicar uma matéria que todos os outros jornais exibirão no dia seguinte, somada à lógica da produtividade, que dificulta a liberação do repórter da pauta diária, contribuem para que os jornais tenham cada vez menos grandes reportagens, que exigem tempo, recursos e dedicação. A esses fatores, devem ser acrescentadas a negligente formação técnica do jornalista pelas universidades, a idade cada vez mais baixa com que um repórter passa a editor (em geral quando começa a elaborar criativamente seu texto), a padronização imposta pelos manuais de redação, a cobertura centrada nos mesmos assuntos e personagens oficiais e a dependência cada vez maior das assessorias de imprensa. Com a crise econômica, a partir da década de 1990, o enxugamento das redações e dos custos extras com transporte, hospedagem e alimentação, tornaram cada vez mais proibitivas as grandes reportagens (COSTA; 2005, p.174).

Os escritores, então, perdem seu lugar nas redações. Porém, ao mesmo tempo, se profissionalizam no mercado editorial com seus livros, suas traduções, revisões, adaptações, etc. Já os jornalistas tendem a se desprofissionalizar, segundo Costa

(2005), e cada vez mais trabalham como terceirizados ou *freelancers*, na esteira da diminuição de custos imposta às redações pela crise.

Uma das causas que levaram ao afastamento de escritores dos periódicos foi a informatização. Os revisores de texto, por exemplo, deram lugar aos corretores ortográficos dos *softwares* de edição. Já os pauteiros se tornaram obsoletos ante à cultura da informação em tempo real, dos *releases* recebidos por e-mail e das onipresentes agências de notícias.

A tecnologia também permite que o mesmo repórter escreva vários textos por dia, muitas vezes trocando a qualidade dos escritos pela quantidade deles. Se antes o jornalista tinha de pensar antes de escrever, “hoje, voltar atrás e refazer já não são empecilhos, pensar e digitar se tornaram quase concomitantes” (COSTA; 2005, p.157), gerando textos cada vez mais apressados e menos refletidos.

Ainda conforme a autora, outro motivo para o empobrecimento da pena jornalística é o fato de que quase todos os escritores jornalistas de hoje são egressos da faculdade e treinados para um modelo específico e uniforme de texto. Isso mina a noção de autoria no jornalismo moderno, porque “ele não é expressão de interioridade, mas informação. Sua autoridade não emana da subjetividade do autor, mas de seu compromisso de comunicar a verdade” (COSTA; 2005, p.174).

O estabelecimento da seção de economia como carro-chefe dos grandes jornais também contribuiu para um menor cuidado com a palavra - nesse caso, dando maior enfoque aos números. Segundo Barbosa (2010), a economia vira a estrela na época da Ditadura, que impede a discussão política nos jornais, e é reforçada na era da globalização e do neoliberalismo.

Outra herança dos tempos do Regime Militar é a associação dos jornalistas a investigadores, quando se estabelecem “como descortinadores de assuntos envoltos em silêncio pela sua carga de conflito” (BARBOSA; 2010, p.227). Nos dias de hoje, o jornalismo investigativo não é só tendência no campo político, mas nos mais variados assuntos: desde a vida dos trabalhadores até a poluição ambiental.

Além do caráter investigador, o engajamento social é muito valorizado nos dias atuais. O chamado “jornalismo cidadão” une a prática jornalística a uma utilidade social e serve a “interesses concretos dos cidadãos, ajudando os leitores a enfrentar dificuldades cotidianas” (ABREU apud BARBOSA, 2010, p.221), ao dar voz a minorias marginalizadas, por exemplo.

Humanização é, justamente, uma das características apontadas por Boas (2007) como definidoras do jornalismo literário. Na busca por uma prática jornalística voltada ao social, estabelecer um narrador imerso na história pode ajudar o leitor a se sentir próximo dos jornais. Assim como uma linguagem mais poética e criativa pode cativar o público a também se engajar no assunto em questão.

Segundo Costa (2005), movimentos contemporâneos como o *narrative journalism* pregam um texto jornalístico que ultrapasse a mera descrição dos fatos e sensibilize o leitor para o lado humano das histórias narradas pela imprensa. Um dos intuitos é mostrar que a oposição entre jornalismo objetivo e literário é falsa, pois um bom texto e uma boa reportagem reforçam um ao outro.

A proposta não é aposentar as seis perguntas tradicionais “o quê, quem, quando, onde, como e por quê?”, mas adaptá-las para a construção de um texto mais complexo. “Dessa forma, “quem?” vira sinônimo de personagem; “o quê?”, de *plot*; “onde?”, de cenário; “quando?”, de contexto; “por quê”, de *leitmotiv*; “como?”, de estilo” (COSTA; 2005, p.192).

É importante dizer que o modelo permite a incorporação de recursos literários no texto jornalístico, como o narrador em primeira pessoa, de personalidade discernível; mas não prega a volta de um jornalismo pré-verdade. Conforme Costa (2005), as linhas entre ficção e não ficção devem ficar bem demarcadas e um repórter não deve adicionar à matéria eventos que não ocorreram de fato.

Nos periódicos brasileiros, a crônica se consolidou como o filho mais pródigo do casamento entre jornalismo e literatura. Último refúgio dos escritores nos jornais, o gênero é território livre para o autor colocar-se como participante da história, dar asas à imaginação e transitar entre o real e o imaginário. Não por acaso, os cronistas são os jornalistas mais queridos e próximos do público.

Num momento em que é preciso vender mais jornais, a solução pode ser diferente daquela imaginada na década de 80: em vez de afastar-se, o jornalismo talvez deva se aproximar da literatura. Segundo Menezes (1997), mais do que a notícia em si, o que o leitor procura no jornal atualmente é o pormenor, a minúcia, o complementar àquilo que já lhe foi informado pela TV e o rádio.

Nesse sentido, as crônicas podem ser muito úteis. Olinto (2008) disse que os grandes jornais brasileiros não podem se abster dos cronistas, sob pena de perder leitores. Isso dá conta da importância da crônica no país e sugere uma investigação

mais profunda acerca das características que fazem desse gênero um sucesso entre os brasileiros.

3 A CRÔNICA NO JORNALISMO

3.1 PRIMEIROS FORMATOS

A carta de Pero Vaz de Caminha, escrita em 1500, quando da descoberta do Brasil pelos portugueses, marca o nascimento da literatura brasileira. Conforme Sá (1985), ela também assinala o momento em que, pela primeira vez, a paisagem do país desperta o entusiasmo de um cronista, oferecendo-lhe a matéria para o texto considerado a certidão de nascimento do Brasil.

Nesse sentido, é possível afirmar que a literatura brasileira nasceu, pois, de uma crônica. E uma crônica no melhor sentido literário do termo, diz Sá (1985), já que Caminha recria com arte e engenho tudo aquilo que observou no contato direto com os índios e seus costumes, naquele instante de confronto entre a cultura europeia e a cultura primitiva.

A obra do fidalgo português também exemplifica a estreita relação da crônica com a historiografia nos primórdios do gênero. Segundo Costa (2005), originalmente as crônicas registravam eventos importantes de uma época, obedecendo a linha temporal deles - o termo advém do grego *kronos*, que significa tempo, e direciona-se ao latim *chronica*, que é precisamente uma narração feita em ordem cronológica.

Assim eram os primeiros textos históricos, desde Heródoto e César. A logografia - registro de fatos, mesclados com lendas e mitos - influencia a atividade dos primeiros cronistas, que contam os acontecimentos a partir de sua própria observação ou do depoimento de testemunhas, conforme Melo (2002). A intenção era resgatá-los para a posteridade, impedindo que se apagassem com o tempo.

O autor ainda aproxima as primeiras crônicas da história narrativa, por descrever ocorrências seguindo princípios de verificação e fidelidade. “Na literatura, a crônica afigura-se como texto primário, produzido por espectadores privilegiados -

os viajantes ou epistológrafos - que traduzem para os leitores distantes as suas impressões de paisagens vistas e gentes conhecidas” (MELO; 2002, p.140).

Segundo Bandeira, citado por Melo (2002), a literatura dos países hispano-americanos também inicia como um capítulo da era colonial espanhola, através de cartas e crônicas de soldados e catequistas que relatavam o processo de conquista do novo mundo. As *cartas relaciones*, de Cristóvão Colombo, são o correlato histórico hispano-americano para a obra de Pero Vaz de Caminha.

“É graças a essas tomadas diretas da paisagem, do índio e dos grupos sociais nascentes, que captamos as condições primitivas de uma cultura que só mais tarde poderia contar com o fenômeno da palavra-arte” (BOSI apud BOCCHESE, 2011, p.57). A visão que se tem hoje da vida dos antepassados latino-americanos é, portanto, derivada exclusivamente dessa observação registrada pelos primeiros colonizadores.

No contexto das primeiras crônicas, é possível defini-las como “narrações históricas das quais o autor é, em parte, contemporâneo” (MARTINS apud COUTINHO, 1971, p.108). Já os cronistas precursores do gênero eram caracterizados como um tipo de escritor que “comenta ou interpreta sucessos ou coisas, utilizando, unicamente, sua cultura e suas próprias fontes de conhecimento para a redação dos seus artigos” (ROBLES apud COUTINHO, 1971, p.108).

3.2 A CRÔNICA MODERNA

A partir do século XVIII, a crônica se distancia do relato histórico e passa a ter feição literária. Bocchese (2011) localiza essa mudança com base na Inglaterra e na França pré-revolucionária, onde o gênero começa a ser publicado sob a forma de folhetim nos jornais. Sessão dedicada ao entretenimento, o folhetim francês influenciou o que viria a ser constituído como crônica brasileira.

É possível recorrer aos comentários de Machado de Assis para explicitar as características do gênero incorporadas pelo exercício cronístico:

o folhetinista é a fusão admirável do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. (...) Efeito estranho é este assim produzido pela afinidade assinalada entre o jornalista e o folhetinista. Daquele cai sobre este a luz séria e vigorosa, a reflexão calma, a observação profunda. Pelo que toca ao devaneio, à leviandade, está tudo encarnado no folhetinista mesmo; é capital próprio. O folhetinista, na sociedade, ocupa o lugar do colibri na esfera vegetal: salta, esvoçoa, brinca, tremula, paira e espaneja sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Todo o

mundo lhe pertence; até mesmo a política (ASSIS apud COUTINHO, 1971, p.109).

Assim, segundo Coutinho (1971), a crônica tornou-se um gênero literário em prosa que, em vez de valorizar os grandes acontecimentos, detém-se a fazer graça de fatos miúdos, sem importância. Além disso, “sem perder seu caráter de narrativa e registro, incorpora uma qualidade moderna: a do lugar reconhecido à subjetividade do narrador” (COSTA; 2005, p.198).

Agora, os cronistas preenchem as colunas da imprensa diária e periódica para relatar seus acontecimentos pessoais. Conforme Barbosa (2010), as crônicas passam a exibir a afinidade entre o mundo factual e o universo subjetivo do autor, explicitando o estado afetivo e emocional do cronista. Assim, o gênero se estabeleceu na imprensa europeia e americana, mas é nos países latinos que ele se aprimora e se especifica.

Melo (2002) diz que é possível afirmar a latinidade da crônica, mas é preciso admitir que o gênero assume especificidades nacionais decorrentes da subjetividade dos escritores-jornalistas, que incorporam traços culturais das sociedades onde vivem. Segundo o autor, isso fica visível com os exemplos cultivados na imprensa hispano-americana e nos países luso-brasileiros.

Ele estabelece o consenso entre os hispano-americanos que a crônica é um relato interpretado dos acontecimentos, eminentemente informativo. Para eles, “a crônica é uma variante da reportagem e o cronista age como testemunha ocular das ocorrências de interesse público, relatando-as com detalhes sugeridos pela experiência do ofício, mas atendo-as à objetividade dos fatos” (MELO; 2002, p.145).

Nos países luso-brasileiros, segundo Melo (2002) o lugar da crônica no jornalismo é o das páginas de opinião. Sua principal missão é apreender o significado dos fatos do cotidiano, ironizando-os ou poetizando-os. Portanto, situa-se “na fronteira entre a informação de atualidade e a narração literária, configurando-se como um relato poético do real” (MELO; 2002, p.147).

O responsável pela transição do folhetim para a crônica no Brasil foi o jornalista e escritor João do Rio, que em vez de permanecer na redação à espera de uma boa história, se deslocava até o local dos fatos para dar mais vida ao seus textos, no começo do século XX. Conforme Sá (1985), ele deu à crônica uma roupagem mais literária, estabelecendo-a como um comentário de acontecimentos reais ou imaginários, pelo ângulo subjetivo da interpretação e da recriação do real.

A fixação do gênero na fronteira com a literatura fez com que ele se confundisse com o conto. Kiefer (2010) lembra a afirmação de Mário de Andrade, que dizia ser um conto tudo aquilo que o autor decidiu chamar de conto, para exemplificar a confusão habitual na conceituação desses dois tipos de texto parecidos, mas não idênticos.

Segundo Sá (1985), o que diferencia ambos os gêneros é a densidade: enquanto o contista mergulha de ponta cabeça na construção de personagens e enredos, o cronista age de maneira mais solta, dando a impressão que quer ficar apenas na superfície de seus próprios comentários, sem nem se preocupar em colocar-se na pele de um narrador fictício para tal.

Kiefer (2010) segue a mesma linha: o sujeito que fala na crônica é socialmente reconhecível e responde juridicamente pela sua opinião; já o narrador do conto é uma máscara, um papel. Além disso, ele diz que o conto obedece a uma estrutura específica e ficcionaliza a vida, enquanto a crônica registra os fatos, a realidade contingente.

Ainda segundo o autor, por ser descritivo, o texto cronístico não permite que o tempo transcorra em seu interior. O conto, ao contrário, aceita movimentos temporais, já que relata ações de personagens num determinado tempo e espaço através da voz de um narrador. “Se o conto, como toda narração, mergulha no mito e o reinstaura; a crônica, por outro lado, debruça-se sobre a história, para aprisionar o aqui e o agora” (KIEFER; 2010, p.52).

Ao se afastar do folhetim, conta Candido (1992), a crônica encurtou, ganhou certa gratuidade, certo ar de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância, até chegar ao que é hoje. Além disso, se estabeleceu como um tipo autônomo e fez o folhetim virar “sinônimo de seção onde apareciam gêneros ficcionais ou outras expressões literárias” (BOCCHESI, 2011, p.60).

Também no século XX, a divisão do trabalho na imprensa se tornou mais nítida e a obrigação de informar passou para o jornalista; ao cronista, coube a função de entreter o leitor, afirma Costa (2005). Segundo a autora, é nesse momento que o gênero recruta poetas como Carlos Drummond de Andrade, atraídos pelo descompromisso com os fatos e a possibilidade de sintetizar em poucas palavras todo o sentimento do mundo.

Com essas características, a crônica floresceu no Brasil. Além de Drummond, Cândido (1992) cita nomes como Mário de Andrade e Manuel Bandeira que se

fazem cronistas na década de 30, período em que, segundo ele, o gênero se estabelece como bem brasileiro. Coutinho (1971) lembra outros autores da época, como Cecília Meireles, José Lins do Rego e Gustavo Corção.

Os anos 50 foram considerados a época de ouro da crônica brasileira, segundo Costa (2005): Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Rubem Braga, Clarice Lispector, Otto Lara Resende, Saldanha Coelho, Stanislaw Ponte Preta, Antônio Olinto, José Carlos de Oliveira, Antônio Maria, Nelson Rodrigues e Vinícius de Moraes eram alguns dos muitos nomes que publicavam seus textos em jornais.

Citados por Bocchese (2011), autores lembrados por Martins ajudaram a enriquecer a produção cronística brasileira nas décadas de 60 e 70, entre eles: Renato Maciel de Sá Júnior, Ruth Caldas, Antônio Carlos Ribeiro, Ivete Brandalise, Evelyn Berg, Patrícia Bins, Ary Veiga Sanhudo e Mário Quintana.

Dentre os mais recentes, estão nomes como Lorenço Diaféria, Hilda Hilst, João Ubaldo Ribeiro, Moacyr Scliar, Paulo Sant'Ana, Armando Nogueira, Ruy Carlos Ostermann e Ivan Lessa, também lembrados por Bocchese (2011). Ainda em atividade, destacam-se cronistas como Luis Fernando Veríssimo, Mário Prata, Antônio Prata, Martha Medeiros, Fabrício Carpinejar, Ignácio de Loyola Brandão, Ivan Angelo, Ruy Castro, Carlos Heitor Cony, entre outros.

A imensidão de nomes importantes que se aventuraram pelo exercício cronístico dá prova do sucesso do gênero no Brasil. De fato, não são poucos os autores que definem a crônica como uma criação genuinamente brasileira, tendo encontrado no país seu território de afirmação e maturidade, onde se desenvolveu de forma singular em comparação a outros cantos do mundo.

3.3 CRÔNICA À BRASILEIRA

Ainda que pertencente à tipologia da crônica histórica, a carta de Pero Vaz de Caminha apresenta características do que se iria se configurar como a crônica brasileira moderna. O apego obsessivo aos detalhes, por exemplo, fez com que o português pedisse desculpas à sua Alteza no fim do texto: “se a um pouco me alonguei, Ela me perdoe. O desejo que tinha de Vos tudo dizer, mo fez pôr assim pelo miúdo” (CAMINHA; 2017, p.9).

O olhar subjetivo dos fatos cotidianos é admitido por Caminha logo no início da carta, quando afirma “não perei aqui mais do que aquilo que vi e me pareceu”

(CAMINHA; 2017, p.1). Não obstante, também fica clara sua despreensão ao realizar os escritos, no trecho em que diz que “para o bem contar e falar - o saiba pior que todos fazer” (CAMINHA; 2017, p.1).

Por fim, há uma boa dose de humor no relato de Caminha, principalmente quando ele descreve os atributos físicos das índias, que o leva a ironizar suas compatriotas portuguesas. Diz o fidalgo:

ali andavam entre eles [índios] três ou quatro moças, bem novinhas e gentis, com cabelos muito pretos e compridos pelas costas; e suas vergonhas, tão altas e tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as nós muito bem olharmos, não se envergonhavam. (...) E uma daquelas moças era toda tingida de baixo a cima, daquela tintura e certo era tão bem feita e tão redonda, e sua vergonha tão graciosa que a muitas mulheres de nossa terra, vendo-lhe tais feições envergonhara, por não terem as suas como ela (CAMINHA; 2017, p.3).

Embora não atribuísse a si próprio habilidades de escrita, Pero Vaz de Caminha flertou com a poesia em muitos momentos de sua carta. Em um trecho, fez metáfora mística ao comparar a nudez inocente das índias com a imagem de Adão e Eva; em outro, revela seu encantamento com a beleza delas, “cujas vergonhas de tão inocentes não o causavam vergonha”, como aponta Barros (2016).

É justamente por influência europeia, sobretudo ibérica, que a prosa brasileira vai ganhar alguma preocupação estética no período colonial, com o advento do estilo barroco:

os sermões de Vieira, a historiografia gongórica de Rocha Pita e mesmo a alegoria moral de Nuno Marques Pereira (apesar do didatismo que a marca) já serão exemplos de textos literários, isto é, de mensagens que não se esgotam no mero registro de conteúdos, o que lhes acresce igualmente o peso ideológico. (BOSI apud BOCCHESI, 2011, p.57).

Segundo Sá (1985), Caminha estabeleceu o princípio básico da crônica: registrar o circunstancial. O cronista observa seu entorno para tornar os fatos que narra ainda mais concretos, assegurando permanência até aqueles efêmeros. Assim, ele “lembra aos leitores que a realidade – conforme a conhecemos, ou como é recriada pela arte – é feita de pequenos lances” (SÁ; 1985, p.6).

O autor observa que esse *flash* do momento presente projeta o indivíduo em diversas direções e contribui para a formação de sua identidade. Como vê no cronista alguém de carne e osso, o leitor comum se identifica com ele e confia no

seu dom de narrar o mundo para vencer as limitações do próprio olhar, esclarecendo sua relação com os seres e os objetos.

Ainda sobre o registro do circunstancial, Sá (1985) conclui:

o termo assume aqui o sentido específico de pequeno acontecimento do dia a dia, que poderia passar despercebido ou relegado à marginalidade por ser considerado insignificante. Com o seu toque de lirismo reflexivo, o cronista capta esse 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 nesse sentido crítico é que nos interessa o lado circunstancial da vida. E da literatura também. (SÁ, 1985, p.11, grifos do autor)

Essa mesma razão fez Candido (1992) afirmar que a crônica está sempre ajudando a estabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. Costa (2005) vai além e compara os bons cronistas aos melhores fotógrafos: ambos procuram captar momentos instantâneos reveladores da sociedade. Isso estabelece a relação próxima do gênero com a realidade que o cerca.

Segundo Barbosa (2010), o cronista não produz o seu texto com desejo de ficcionalidade, mas procura relacioná-lo a uma realidade pré-existente. Como parte integrante do jornalismo factual, a crônica também se apropria do cotidiano, mas procura ir além e mostrar o que está por trás das aparências, aquilo que o senso comum não vê, aponta Menezes (2002).

Filha dos jornais, a crônica é fortemente influenciada por eles. Tendo que dividir o espaço da página com outras matérias, o gênero foi encurtando e isso contribuiu para definir sua estrutura econômica, conforme Sá (1985). O público-alvo também é o mesmo dos periódicos diários e a crônica teve de adequar seu conteúdo para agradar leitores cada vez mais apressados.

A mesma pressa se vive nas redações dos jornais e a produção textual se prende a essa urgência, diminuindo o tempo que os autores têm para dar forma aos seus escritos. Ainda segundo Sá (1985), os acontecimentos que servem de matéria prima para eles se dão de maneira tão rápida quanto, obrigando os cronistas a adotarem um estilo ágil para poder acompanhá-los.

Por isso mesmo, a crônica assume características de texto desestruturado, mais próximo de uma conversa entre amigos:

dessa forma, há uma proximidade maior entre as normas da língua escrita e da oralidade. (...) O coloquialismo, portanto, deixa de ser a transcrição exata

de uma frase ouvida na rua, para ser a elaboração de um diálogo entre o cronista e o leitor, a partir do qual a aparência simplória ganha sua dimensão exata. O dialogismo, assim, equilibra o coloquial e o literário, permitindo que o lado espontâneo e sensível permaneça como o elemento provocador de outras visões de tema e subtemas que estão sendo tratados numa determinada crônica (SÁ; 1985, p.11)

Segundo Candido (1992), a composição solta do gênero, com ar de coisa sem necessidade, ajusta a crônica à sensibilidade do dia a dia, elaborando uma linguagem próxima do modo de ser mais natural do ser humano:

na sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorradeira, recuperar com a outra mão certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição (CANDIDO; 1992, p.15-16).

Pela simplicidade aparente da crônica, alguns podem colocar o gênero como inferior e menos digno de atenção. O próprio Candido (1992) não consegue imaginar uma literatura feita de grandes cronistas, mas vê o despojamento do texto com bons olhos: “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” (CANDIDO; 1992, p.15).

Nesse sentido, o leitor é sempre o grande interlocutor das crônicas, com quem o autor deve ser íntimo e dividir tudo - ou quase tudo - o que diz respeito à sua vida pessoal, sugere Menezes (2002). Em certos momentos, “o cronista periga de se tornar quase alguém da família. Ou, se bobear, um amante” (MENEZES; 2002, p.168).

Para evitar a perda da proximidade com o público, real e de carne e osso, o cronista deve prezar pela conversa e agir na sua vida pessoal com absoluta normalidade, recomenda o autor. Assim, terá sempre combustível para a produção diária, compondo seus textos com “pessoas semelhantes a tantas outras que conhecemos, ou de quem já ouvimos falar” (SÁ; 1985, p.24).

Nos periódicos diários, a função das crônicas é transmitir a *reação* pessoal do escritor aos acontecimentos, de forma que os leitores se identifiquem com ela, afirma Melo (2002). Em contraste às reportagens, que reproduzem a *vivência* do jornalismo, as crônicas são responsáveis por aligeirar os jornais, quase sempre sobrecarregados de fatos solenes e enormes.

Sobre esse aspecto, Coelho (2002) detém-se a explicar como a crônica funciona como uma espécie de respiradouro dentro dos periódicos:

o que se pode dizer, de uma forma bastante genérica, é que a crônica se apresenta como um texto literário dentro do jornal, e que sua função é a de ser uma espécie de avesso, de negativo da notícia. Cada notícia procura a todo custo convencer o leitor de que determinado fato é importante, é crucial. A crônica vai sempre insistir na desimportância de tudo. Em cada notícia o assunto é o principal, isto é, o jornalista está mais preocupado em transmitir a informação, em servir ao seu assunto, do que em fazer literatura. Na crônica, o assunto é o de menos, e muitas vezes a melhor crônica é a que justamente aponta para o fato de não ter assunto nenhum. Penso em algumas crônicas de Rubem Braga, onde nada acontece (COELHO; 2002, p.156)

Conforme Coutinho (1971), desde as suas primeiras manifestações na imprensa do país no século XIX, o gênero destinava-se a condimentar de maneira suave os fatos da semana ou do mês, tornando-os acessíveis a todos os paladares. Mais do que contribuir para a “saúde psíquica” dos jornais, a crônica brasileira toma para si outra função no jornalismo diário: a de entreter.

Porém, Melo (2002) cita Rocha para argumentar que essa não deve ser sua única responsabilidade:

a crônica não pode ser vazia, não pode ser sem destino, tem de ter destino, com indicação expressa das pessoas a quem se dirige, e contendo para elas algumas soluções. O cronista deve registrar também o mundo em que ele vive e a vida que ele vive. (...) Dentro dessa ideia, a crônica deve ter também um sentido explicativo, mostrando o talento do cronista, desde a ironia, desde a astúcia dando a explicações dos fenômenos que estão a ocorrer no momento, e lembrando ao leitor outras formas de encarar os fenômenos, de encaixar os fenômenos, outras formas de conhecer a vida. As funções, portanto, que a crônica deve preencher são essencialmente pedagógicas, de esclarecimento e orientação (ROCHA apud MELO, 2002, p.151).

Melo (2002) continua a digressão sobre o tema ao caracterizar o cronista como um observador da realidade, que a julga e extrai dela um comportamento social. Sem esquecer de características como o entretenimento e o lirismo, o autor diz que o aspecto complementar da crônica é o palpite descompromissado do escritor, que contém ingredientes de crítica social. Assim, traz à tona uma dimensão sutil dos acontecimentos, nem sempre revelada por repórteres e articulistas.

É verdade, pois, que o caráter conciso e divertido da crônica não é empecilho para análises mais profundas. Pelo contrário, “a busca pelo pitoresco permite ao cronista captar o lado engraçado das coisas, fazendo do riso um jeito ameno de examinar determinadas contradições da sociedade” (SÁ; 1985, p.23).

Candido (1992), por sua vez, diz ser precisamente o divertimento que realça o valor sociológico das crônicas, podendo dizer as coisas mais sérias por meio do ziguezague de uma aparente conversa fiada:

é curioso como elas mantêm o ar despreocupado, de quem está falando de coisas sem maior conseqüência e, no entanto, não apenas entram fundo no significado dos atos e sentimentos do homem, mas podem levar longe a crítica social. (...) Quero dizer que por serem leves e acessíveis talvez elas comuniquem, mais do que poderia fazer um estudo intencional, a visão humana do homem na sua vida de todo o dia. (...) Na verdade, aprende-se muito quando se diverte, e aqueles traços constitutivos da crônica são um veículo privilegiado para mostrar de modo persuasivo muita coisa que, divertindo, atrai, inspira e faz amadurecer a nossa visão das coisas (CANDIDO; 1992, p.17-19).

Além do entretenimento, é preciso destacar o valor poético das crônicas. Segundo Sá (1985), há em todos os cronistas um certo lirismo, pois é através dos seus estados de alma que eles observam o que se passa nas ruas. Ao dar vazão aos sentimentos, o cronista entra na ficção, e por meio do jogo de palavras, mistura o real e o imaginário, como forma de realçar o primeiro, diz Melo (2002).

Isso não quer dizer que as crônicas se afastem da realidade. Elas fornecem um outro tipo de mergulho no real, mais ameno e prazeroso, quiçá mais profundo. Sá (1985) complementa ao dizer que o cronista permite a descoberta das muitas faces da realidade, pois a verdade é uma experiência pessoal e cada um olha o mundo de um ângulo particular. “Portanto eliminar o jogo ilusório é eliminar a própria realidade; estimular o jogo é ampliar o alcance do real” (SÁ; 1985, p.49).

Assim, a indivisível experiência das pessoas se globaliza e serve como ponto de partida para uma verdade maior, sendo a um só tempo individualista e universal. É precisamente esse um dos objetivos dos meios de comunicação: “manter a nossa sensibilidade despertada, a fim de que possamos participar ativamente dessa imensa aldeia global” (SÁ; 1985, p.55).

Por outro lado, as crônicas conseguem transformar a literatura em algo íntimo com relação à vida de cada um, segundo Candido (1992). Os escritores egressos da Semana de 22 viam no coloquialismo a melhor forma para “a literatura brasileira se desvencilhar dos modelos do passado e fundar sua singularidade em relação à literatura europeia” (PINTO apud BOCCHESI, p.67).

As crônicas, nesse sentido, contribuíram para o abrasileiramento das nossas letras e, por meio da dessacralização dos temas sagrados e consagrados,

conseguiram aproximar a literatura da sua inimiga tradicional: a vida mundana, aponta Sá (1985). Especialmente num país como o Brasil,

onde se costumava identificar a superioridade intelectual e literária com grandiloquência e requinte gramatical, a crônica operou milagres de simplificação e naturalidade, que atingiram o ponto máximo nos nossos dias. (...) O seu grande prestígio atual é um bom sintoma do progresso de busca da oralidade na escrita, isto é, na quebra do artifício e aproximação com o que há de mais natural no modo de ser do nosso tempo. E isto é humanização da melhor (CANDIDO; 1992, p.16).

Ainda segundo o autor, a despretensão característica da crônica permite um encontro mais próximo com o real, já que muitas vezes a pompa da linguagem e a magnitude do assunto servem como disfarce da realidade. Seja como for, o texto final deverá sempre ter a aparência de coisa feita com açúcar e afeto, sem qualquer elaboração artística; assim, mesmo quando o autor não se coloca na primeira pessoa, a ideia de diálogo deve continuar, diz Sá (1985).

O autor aponta que o lado artístico da crônica demanda do cronista conhecimento técnico e manejo da linguagem - só assim ele pode aspirar à transformação do episódico em algo mais duradouro, sem perder a leveza. Afinal, “o cronista de jornal também é um escritor, e também ele deseja escrever algo que fique para sempre” (SÁ; 1985, p.17).

Diversos autores estabelecem a passagem do jornal para o livro como o momento em que as crônicas atingem a eternidade. Candido (1992), por exemplo, diz que quando a crônica migra do periódico ao livro, ganha uma durabilidade maior do que a imaginada por ela própria, para surpresa e deleite dos leitores.

Sá (1985) diz que a crônica publicada em jornal está inevitavelmente associada ao restante do noticiário. Quando vira livro, o vínculo circunstancial se atenua e a referência a outras matérias desaparece. “Com isso, o texto adquire maior independência, e o leitor fica estimulado a buscar, no seu próprio imaginário, todas as associações possíveis” (SÁ; 1985, p.83).

A mudança de suporte modifica também o perfil do público. Segundo o autor, os leitores de livros são, em geral, mais reflexivos do que os do jornal. Com esse movimento, a crônica sai no lucro:

as possibilidades de leitura crítica se tornam mais amplas, a riqueza do texto, agora liberto de certas referencialidades, atua com a maior liberdade sobre o leitor – que passa a ver novas possibilidades interpretativas a partir de cada releitura. Assim, quando a crônica passa do jornal para o livro,

amplia-se a magicidade do texto, permitindo ao leitor dialogar com o cronista de forma bem mais intensa, ambos agora mais cúmplices no solitário ato de reinventar o mundo pelas vias da literatura (SÁ; 1985, p.87).

Quanto à atuação da crônica dentro dos jornais, Coelho (2002) vê uma modificação do gênero nos últimos anos. Tradicionalmente publicada com o intuito de fixar um ponto de vista individual, externo aos fatos, a crônica teria perdido a função de relativizar o conteúdo dos periódicos. Isso porque “as páginas comuns do jornal, de um jornal como a *Folha*, já se encarregam elas próprias de ser mais leves e humorísticas, de não se levar tão a sério assim” (COELHO; 2002, p.159).

Nessa linha, é possível afirmar que o jornal virou uma espécie de grande crônica:

ora, esse componente de “relativização”, a atitude de não se considerar dono da verdade, de notar que tudo muda, etc., foi absorvido por quase todas as páginas do jornal. Toda denúncia já vem com o desmentido, a prática de ouvir “o outro lado” se generalizou, não é tão fácil que algum jornal, ou alguma reportagem isoladamente, se apresente com a veemência e a certeza absoluta que tinha antes (COELHO; 2002, p.160).

Em resumo, o autor observa que a assunção de partido e a proximidade com os fatos ficam cada vez mais a cargo dos sérios articulistas, que ganharam bastante destaque nos últimos anos. Enquanto isso, as notícias das páginas internas tendem a se tornar mais distantes e irônicas, num processo concomitante à diminuição do espaço dedicado às crônicas.

Ainda assim, como observa Costa (2005), o gênero jornalístico foi um laboratório para escritores de todo o continente, o espaço onde testaram novos estilos e ideias, além de tornar seus nomes e propostas conhecidos dos leitores:

na maturidade, a crônica mostrou-se um espaço ideal para aqueles que não queriam mais se prender ao jornalismo diário e factual, horários e humores das chefias. E mesmo assim tiravam partido da projeção de seu trabalho para o grande público e até do seu salário no fim do mês oferecido pelo jornal. Paulo Mendes Campos resumiu em poucas palavras o motivo de tantos escritores jornalistas terem partido para a crônica: ela “permitia a liberdade de espaço, liberdade de horário e liberdade de assunto: três proveitos num saco só” (COSTA; 2005, p.205).

Esse amadurecimento atingido pelo gênero é situado por Candido (1992) em terras brasileiras. Foi no país onde, segundo o autor, a crônica teve o encontro mais puro consigo mesma e se configurou em sua fórmula moderna, como a análise

individual de um fato miúdo com toque humorístico e uma dose de poesia. Para ajudar a definir a crônica, recorre-se às palavras de Luis Augusto Fischer, citado por Ribeiro:

o gênero, a rigor, transita tipicamente por este estreito terreno limitado, de um lado, pela gratuidade do assunto e da abordagem; de outro, pelo ângulo ingênuo da inquirição; aos fundos, pelo método aparentemente livre de compor; e na frente, por fim, pelo populismo no trato com o leitor (RIBEIRO apud BOCCHESE 2011, p.63).

Sá (1985) diz que a função da crônica é tornar a existência mais gratificante ao compor uma linguagem que a faz cúmplice do leitor, ao passo que descortina as verdades cifradas do mundo. O exercício do cronista em olhar para o outro faz com que a vida seja mais digna de ser vivida, diz o autor, porque descobre a beleza alheia de forma quase ingênua, ultrapassando os limites do egocentrismo.

Essa ausência de limitações abre possibilidades infinitas para o gênero:

afinal, o que é crônica? Trata-se do voo livre da palavra, tão solta quanto na poesia, capaz de elevar o pensamento até os mais distantes confins, estabelecer os laços com a realidade ou se perder nas brumas da ficção, engajar-se às questões políticas ou se alienar nos domínios do amor, aprofundar-se na busca da verdade ou flutuar pelos imensos campos da dúvida. [...] pode subir tão alto a ponto de se tornar exemplar ou inalcançável. E, portanto, se eternizar. (GALVANI apud BOCCHESE, p.65).

Na pena de grandes escritores, conforme Arnt (2001), a crônica mistura fatos reais com a visão de mundo do autor; enquanto a informação a aproxima do cotidiano, o estilo literário lhe garante perenidade. O hibridismo entre jornalismo e literatura é uma das marcas do gênero e sugere um olhar mais atento a esses dois universos tão distantes - e, ao mesmo tempo, tão próximos - entre si.

4 JORNALISMO, LITERATURA E ATEMPORALIDADE

A primeira das aproximações entre jornalismo impresso e literatura é também a mais essencial delas: o uso da palavra escrita como matéria-prima. Antonio Olinto sintetizou a importância dessa característica em comum, ao dizer que a palavra “serve de caminho para a poesia [e] transmite também a notícia da morte de uma criança sobre o asfalto” (OLINTO; 2008, p.15).

Esse fato concede a ambos, tanto ao jornalismo, quanto à literatura, uma força especial em relação a outras formas de comunicação. Menezes (1997) lembra que a palavra impressa é dotada de um poder de permanência e convicção muito maior do que o da palavra oral, que se dissipa no ar logo ao ser pronunciada. Quando é imortalizada no papel, a palavra ganha status de coisa oficial e, portanto, parece mais digna de crença aos olhos do público:

desde esse momento, porém, o que era som passa a ser grafia e o homem tem muita confiança naquilo que vê. Acredita mais na palavra escrita do que na palavra falada. Quando seus olhos apalpam letras, com sinais sobre um papel, com linhas curvas e retas, a palavra inventada recebe um selo, uma confirmação, como se o homem dissesse, então: “Isto existe”. (OLINTO; 2008, p.77-78)

O que diferencia jornalismo e literatura é o modo como eles empregam a mesma matéria-prima. O primeiro, por exemplo, só se manifesta em prosa, enquanto a segunda pode ser em verso. Conforme Lucas (2007), o escritor faz uso da palavra com um propósito estético, enquanto o jornalista é obrigado a ser mais pragmático e objetivo no seu trabalho. Daí surgirá a comum associação do repórter ao trabalho industrial, enquanto o literato é visto como um artista livre.

Costa (2005) define dois critérios que ajudam a distinguir esses campos de atuação, tornando-os singulares. O primeiro deles é o da *realidade*: a separação entre textos ficcionais e não ficcionais. Sabe-se que o texto jornalístico aborda necessariamente um fato real, enquanto a literatura permite elementos imaginários dentro de suas obras.

O outro aspecto contrastante entre os gêneros é a *linguagem*, conforme Costa (2005). A autora destaca a abordagem utilitária e transparente dos jornalistas, cujo modo de escrever preza primordialmente pela compreensão do leitor. No texto jornalístico, pode-se observar um narrador objetivo, frio e distante; na obra ficcional, em contraste, há espaço para a subjetividade artística do autor.

Realidade e linguagem são excelentes pontos de partida para separar jornalismo e literatura. No entanto, esses critérios precisam ser aprofundados a fim de delinear melhor as fronteiras - ou então, para revelar os aspectos em comum existentes entre os dois mundos, que juntos podem desfrutar de uma “útil e amável convivência” (SCLIAR; 2002, p.14).

4.1 REALIDADE E FICÇÃO

Para Costa (2005), o jornalista se distingue do escritor, fundamentalmente, por uma missão: a de narrar o acontecimento. Outros autores, como Lima (1990), seguem o mesmo pensamento, ao definir o jornalista como o homem da notícia. Sua tarefa indispensável é a de levar os fatos ao conhecimento do público, transformando o realismo e a veracidade nas suas grandes forças:

o importante é manter o contato com o *fato*. Tudo mais deriva daí: a informação do fato; a formação pelo fato; a atualidade do fato; o estilo determinado pelo fato. O fato, o acontecimento é a medida do jornalista (LIMA, 1990, p.65, grifo do autor).

Segundo Menezes (1997), jornalismo é a forma pela qual a notícia, a informação e os comentários chegam à população. O jornalista se alimenta dos acontecimentos mundiais que despertam o interesse público; cabe a ele escolher e captar os fatos, transmiti-los com exatidão, numa forma que sirva à verdade e leve ao conhecimento de muitos o que é certo e evidente para poucos.

Informar o público, dar-lhe notícia do que se passa é, portanto, o traço diferencial do repórter em relação ao literato. Porém, é prudente não confundir o jornalismo - pelo seu apego ao real - com a realidade em si mesma. Segundo Medel (2002), a verdade transparente não existe e, por mais cuidadoso que o repórter seja, as reportagens estão sempre sujeitas à parcialidade e à subjetividade do informador.

É possível dizer mais: além de não ser completamente fiel ao real, o relato jornalístico sempre apresenta contornos ficcionais, conforme Sato (2002). Nesse sentido, não é correto dizer que o jornalismo transcreve a realidade nua e crua, mas sim que o jornalista provoca *efeitos de realidade*, uma das características centrais da profissão, aponta Castro (2002).

A importância da realidade nos textos jornalísticos é tanta que um único fato inexato basta para desqualificar uma reportagem; por outro lado, um fato verdadeiro

num romance leva a crer que todo o resto é genuinamente autêntico, mesmo que inundado de elementos ficcionais, como bem lembra Gabriel García Márquez, citado por Cony (2007).

Do mesmo modo que o jornalismo se aventura pela ficção, a literatura esbarra na realidade muitas vezes. Mesmo eximida da obrigatoriedade de provas e com preocupação mais estética do que ética, a literatura produz inúmeras ficções realistas, que estão próximas de um discurso factual e podem ser julgadas pelos princípios de verossimilhança, diz Medel (2002).

Já Olinto (2008) lembra que toda a obra de arte se nutre do real, o que torna importante sempre aquilo que existe, tanto para a atividade literária, quanto para a produção jornalística. O que jornalistas e escritores fazem, segundo o autor, é um trabalho de reconhecimento da realidade; eles eliminam os enfeites que lhe impedem a visão e mantêm contato direto com a vida.

“Resumo final dessa ópera: sem mergulhar profundamente na vida real, como ela de fato é, o jornalismo, a crônica e o romance não são nada. Absolutamente nada” (MENEZES; 2002, p.171). De novo, o que irá distingui-los é a maneira que lidam com a mesma matéria-prima, já que todos eles são extraídos de uma realidade comum, segundo Olinto (2008).

Castro (2002) diz que o jornalista traz quotidianamente o mundo para dentro do texto escrito; já o escritor também considera o mundo exterior fundamental, mas ele consegue buscar no seu próprio interior a fonte para suas obras, como na memória, por exemplo. Assim, “o mundo real se ilumina de maneira particular quando sobre ele se projeta o saber literário” (CASTRO; 2002, p.81).

Ao passo que os jornalistas se preocupam com o que *aconteceu*, os escritores tentam imaginar o que *pode acontecer*. Portanto, a literatura é o discurso do jogo de possibilidades, segundo Sato (2002). Em vez de buscar o efeito do real, remeter-se ao mundo e seus fatos, a ficção encarna uma outra realidade, que pode ignorar o tempo e o espaço presentes.

Nesse sentido, é possível recorrer aos ensinamentos de Cosson (2002) para avançar na diferenciação do uso do real por jornalismo e literatura. Segundo ele, a segunda se apropria *ficcionalmente* da realidade, enquanto o primeiro se aproveita *factualmente* das coisas que acontecem. Enquanto o jornalista se atém aos fatos para representar a realidade, o escritor se permite modificá-los a fim de fortalecê-los.

Olinto (2008), por sua vez, diz que a literatura pode lançar mão tanto da realidade em *potência*, quanto da realidade em *ato* - embora se dedique mais a especular as *possibilidades* que o mundo oferece. Já o jornalismo é quase que exclusivamente voltado ao real *atual* e está intimamente ligado ao cotidiano, aos fatos que se desenvolvem aqui e *agora*.

A atualidade é um dos elementos importantes que compõem a atividade jornalística. Conforme Menezes (1997), enquanto a literatura pode abstrair-se do tempo, o jornalismo precisa ser oportuno e estar em contato permanente com os acontecimentos ainda quentes. O jornalismo, então, “distingue-se da literatura por ser uma expressão datada” (CONY; 2007, p.15).

O resultado desse compromisso diário com o real atual é a visão que coloca “o livro do lado da posteridade e aprisiona o jornal ao império do efêmero” (COSTA; 2005, p.246). De acordo com esse ponto de vista, o jornal está fadado a forrar gaiolas de passarinho no dia seguinte à sua publicação, como na brincadeira do escritor Sérgio Rodrigues, lembrada por Costa (2005).

4.1.1 O efêmero e o eterno

Na mesma linha, considerando a curta validade da produção jornalística, Lima (1990) estabelece o jornalista como o companheiro da morte. “O fato de viver o momento e penetrar nele até as raízes é sinônimo de acompanhar de perto a morte dos momentos, a sua passagem” (LIMA; 1990, p.63), como se o jornalista tivesse de acompanhar o nascer e o padecer de sua obra todos os dias.

Segundo Costa (2005), a produção jornalística é permeada por uma espécie de angústia com o provável esquecimento que se abaterá sobre ela:

o jornalista é um peixe de aquário, exhibe seu desenho, suas cores, a fosforescência que atrai o leitor. (...) Precisa de brilho, expressa-se num palco. O escritor é diferente. (...) É o peixe da água profunda, vive na treva, em águas onde nem chega a luz do sol. (...) Como Shakespeare, passará 200 anos no limbo. O jornalista não pode passar duas edições sem ser lido. (CONY; 2007, p.17).

Medel (2002) aprofunda a distinção entre jornalismo e literatura quanto à perenidade das suas obras. Ele diz que a diferença ocorre porque o primeiro é regido pelo *circunstancial* e está ligado ao contexto em que está inserido; enquanto a segunda aborda o *essencial humano*. “Simplificando muito, parece que a literatura

se orienta para o que é *importante* e a informação jornalística para o *urgente*” (MEDEL, 2002, p.18, grifos do autor).

Autores como Olinto (2008) não relacionam a efemeridade ao jornalismo de forma exclusiva. Para ele, o jornal é exatamente uma tentativa de fixar verdades permanentes sobre a vida dos homens, a partir de acontecimentos cotidianos:

o importante, para o artista, é colocar, na aparente gratuidade dessas notícias, um sentido capaz de permanência, uma mensagem que consiga atingir o ponto em que todos os homens se unem, a essência humana das pessoas onde o tempo não tem presença (OLINTO; 2008, p.16).

A reflexão sobre a experiência humana garante permanência e universalidade ao texto. O leitor se identifica muito mais com uma obra que retrata sentimentos e emoções comuns à sua vida, que o ajuda a entender melhor a si próprio. Segundo o cronista João Pereira Coutinho, “a grande arte não vive do ruído que vem, do ruído que passa. A grande arte vive do que é permanente e, se me permite, só a natureza humana é permanente” (COUTINHO; 2009, p.130).

Mesmo que o jornalismo se nutra do ruído recente, a sua natureza cíclica, apontada por Barbosa (2010), permite que ele reflita sobre as experiências humanas, que se repetem ao longo dos anos. Nove entre dez acontecimentos noticiados pelos jornais de hoje já foram registrados por edições de periódicos antigos - bem como as reações dos homens da época a esses fatos.

Esse caráter de registro histórico é outro aspecto que aproxima o jornalismo da eternidade. Segundo Gonzaga (2002), os textos que perduram revelam a história, as ideias e os sentimentos de uma época determinada. E o jornal é isso mesmo, conforme Barbosa (2010): um dos formadores da percepção que se tem da realidade em curso.

Nesse sentido, pode-se considerar impossível “conhecer a fundo as alegrias e esperanças, os temores e tristezas do homem do século XX (e, obviamente, deste início do século XXI) sem acudir às hemerotecas” (MEDEL; 2002, p.19). Portanto, o jornal será sempre objeto de atenção dos homens do futuro, ao menos como fonte de informação sobre as sociedades passadas.

Isso corrobora a distinção que Olinto (2008) estabeleceu entre o corpo e o espírito do jornal, ao dizer que o conteúdo da palavra independe do veículo que a divulga. Ou seja, mesmo que acabe numa gaiola, a obra jornalística pode ser dotada

de permanência. Efêmero, então, é tudo aquilo que não tem poder de penetração na realidade, quer seja literatura, quer seja jornalismo, afirma Lima (1990).

Nessa mesma linha, Menezes (1997) diz que os defeitos normalmente atribuídos ao jornalismo são próprios da prática do mau jornalismo, enquanto as deficiências expostas pela literatura são vistas exclusivamente nos livros ruins. “Há literatura que passa e há literatura que fica” (LIMA; 1990, p.37), assim como há jornalismo que morre e há jornalismo que sobrevive.

Também é útil lembrar as observações de Medel (2002), para quem a maior parte da criação literária atual não é merecedora de permanência. Pelo contrário: a obsolescência persegue como nunca a literatura, tendo em vista o mercado editorial cada vez mais abarrotado de livros, como bem lembra Costa (2005).

Por fim, Lima (1990) afirma que o jornalismo ávido por eternidade não deve se afastar da atualidade, como se poderia imaginar, mas mergulhar profundamente nela a fim de alcançar o perene:

sua *eternidade* [a do jornalista] está em descobrir o que há de singular no momento e ficar no momento, impregnar-se dele, descobrir nele o que há de característico, como momento. Pouco importa que no dia seguinte já não se tenha memória da véspera. O essencial é que, no momento, ele seja eterno, isto é, vá *ao auge do acontecimento* (LIMA, 1990, p.63, grifos do autor).

A atualização constante exigida pelos periódicos vai impactar também na forma como o texto é desenvolvido por eles. A falta de tempo hábil para uma elaboração formal faz com que, muitas vezes, a linguagem utilizada pela imprensa fique empobrecida, segundo Costa (2005). Essa é apenas uma das muitas características que irão diferenciar a forma como jornalistas e escritores fazem uso das palavras.

4.2 LINGUAGEM CONDICIONADA E LINGUAGEM CRIATIVA

A composição da noite para o dia constitui a força de inspiração do jornalismo e, ao mesmo tempo, a sua tentação para a simplicidade, transformando-o numa espécie de literatura de improvisação, como definiu Menezes (1997). Já Olinto (2008), preferiu aproximar o texto jornalístico de uma literatura de consumo imediato ou ainda de uma “literatura sob pressão”.

Segundo o autor, essa pressão pode vir do tempo (que faz o pensamento trabalhar depressa), e do espaço (que obriga as frases a se ajustarem a um tamanho específico). Isso não quer dizer, entretanto, que a produção literária goze de liberdade plena:

a pressão existe sempre, no poema ou no romance, no ensaio ou no conto. A grande diferença está em que, no caso do escritor que vive com mais liberdade o ato de criação, a pressão vem de dentro, é imposta pela própria necessidade de chegar ele ao fim da obra. (...) Além dessa pressão interior, existe também a dos objetos externos, das coisas que, num certo momento deflagram o ímpeto de criação ou condicionam ativamente o seu transformar-se em realidade. O escritor nunca está inteiramente possuído de liberdade, nunca se encontra em posição de dizer a si mesmo: "Se quiser, sento-me agora e escrevo um romance" (OLINTO; 2008, p.13-14).

Além disso, Olinto (2008) diz que o jornal, como coisa diária, é mais seduzido pela rotina, pela estratificação. Mas isso é recorrente em todos os setores da linguagem, que têm as mesmas possibilidades de serem seduzidos:

premidado pela rapidez que a notícia tem, em geral, de ser publicadas, o jornalismo é mais atingido pelo lugar comum, pela forma convencional. O serviço diário obriga o homem de jornal a se utilizar de uma linguagem mais fácil, mas o que acontece é que, no caso, o fácil acaba sendo linguagem morta, que imobiliza a notícia em palavras sem repercussão nos que leem. Por outro lado, no entanto, a literatura propriamente dita, que não está sujeita a essa pressão do tempo, corre o mesmo perigo. Aí também, a facilidade pode encher uma obra de recursos literários que o tempo matará facilmente (OLINTO; 2008, p.30).

Não só a falta de tempo e espaço, mas também a necessidade de se comunicar com uma ampla gama de leitores faz com que o texto jornalístico diminua seu repertório linguístico, diz Costa (2005). Isso porque

o jornal, para atingir camadas populacionais mais extensas, cuidou de adaptar a linguagem à expressão próxima da oralidade. Adotou um coloquialismo distanciado das pompas de estilo então vigentes entre os escritores. Desataviou o linguajar, tornando-o mais acessível ao homem comum (LUCAS; 2007, p.12).

Por estar próximo da linguagem do cotidiano, o jornalismo colhe gírias e vocábulos utilizados pelo homem comum, avaliando suas possibilidades de comunicação numa obra de arte, aponta Olinto (2008). O jornalista, portanto, é o primeiro a usar essas palavras e expressões e dá a elas formas literárias primitivas que vão ser utilizadas em poemas e livros depois.

A diferenciação da escrita é, segundo Piza (2002), a única saída do texto jornalístico para manter a atenção do leitor, especialmente numa era dominada pela TV e a Internet, em que o grande furo não vive mais que 15 minutos. Menezes (1997) segue a mesma linha e diz que o jornalista deve prezar por um estilo agradável e atraente de linguagem a fim de sensibilizar o público ante a notícia.

“O jornalismo, portanto, não deve simplesmente registrar uma notícia. Cabe a ele explorar o poder das palavras para que o leitor possa vivenciar, com emoção semelhante à do repórter, aquilo que está sendo narrado” (SÁ; 2008, p.33), pois a linguagem sempre reflete um estado de espírito.

Olinto (2008), por sua vez, lembra que o jornalista é um escritor no sentido exato da palavra e, assim como os literatos, deve aperfeiçoar a linguagem e colocar em cada reportagem o melhor de seus esforços. O jornalismo como obra de arte será sempre um salto além da rotina e, ao realizar esse salto, as possibilidades artísticas da reportagem alcançam e se equivalem às do romance.

Ainda segundo o autor, o que distingue o repórter é a missão de transmitir a um grupo de pessoas as coisas que viu, ouviu e sentiu. Por causa disso, o processo jornalístico pede a palavra mais transparente possível, pois tem a função de *revelar* os fatos na sua máxima correspondência com a realidade - diferente do texto literário, que valoriza o mistério e procura *escondê-los*, conforme Menezes (1997).

Outra diferença entre o trabalho do escritor e do jornalista é que o primeiro pode se dar ao luxo de ser hermético, enquanto o segundo “mostra que a objetividade é essencial, que o negócio é ir direto ao ponto” (SCLIAR; 2002, p.14). Isso porque o escritor deve priorizar a função *estética* ou *poética* do texto, dando atenção à beleza do texto; já o jornalista valoriza a função *referencial* e tem como norte principal a atividade informativa, diz Medel (2002).

Mas os fatos não falam por si mesmos, como lembra Cosson (2002), e é necessário fazê-los entrar na forma de discurso jornalístico. Esse discurso deve obedecer a duas regras fundamentais, definidas por Lima (1990): a *precisão do verbo* (para garantir fidelidade ao objeto) e a *concisão do texto* (uma exigência quantitativa que passa a ter caráter qualitativo).

Ainda segundo o autor, essas características são condições preliminares ao estilo individual do repórter, que deve sempre procurar desenvolver uma maneira própria de escrever. O gênero, nesse caso, significa apenas uma soma de esquemas estéticos disponíveis ao jornalista e que são conhecidos pelos leitores. “O

bom escritor, em parte se conforma com o gênero existente, em parte o nega” (WELLECK e WARREN apud LIMA, 1990, p.30).

Essa esquematização pode levar à ideia de que o jornalismo é uma expressão inferior à literatura, que se apresenta como uma terra de infinitas possibilidades, tanto de fazer artístico, quanto de linguagem. O repórter é visto como o trabalhador braçal das letras, ao passo que o literato exibe independência, vivendo apenas em função do seu talento, longe de atividades mercenárias.

Profissional das duas áreas, Mário Sabino sintetizou esse pensamento ao dizer que jornalistas e escritores cultivam as mesmas diferenças que pintores de parede e pintores artistas, numa frase lembrada por Costa (2005). Portanto, o profissional da imprensa tem suas atividades ligadas à indústria, enquanto ao literato caberia as funções artísticas.

Contra esse suposto ideal de superioridade literária, é possível argumentar que o jornalismo deu contribuição fundamental para a linguagem utilizada por diversos escritores em seus obras:

não se deve esquecer que, ao longo dos últimos cem anos, a imprensa foi, em muitos casos, o laboratório da poesia e do romance nacional. Ensinou o escritor a afiar suas armas, transcrever falas e dialetos, manipular ritmos, cortar palavras, dominar a língua, aproximar-se do coloquial, comunicar-se com o leitor. E também a compreender que a experimentação pode estar fora das regras rígidas da grande, tradição literária, em gêneros de fronteira, como o folhetim, a crônica, o *new journalism*, a *narrative writing* e o *making of* (COSTA; 2005, p.277).

Além disso, o jornalismo emprestou à literatura o gosto pelo realismo. “O mais belo elogio que podia se fazer a um romancista, outrora, era dizer: ele tem imaginação. Hoje, esse elogio seria visto quase como uma crítica” (ZOLA apud COSTA, 2005, p.33), já que as ficções realistas fazem cada vez mais sucesso com o público, sedento por verossimilhança.

É possível dizer também que a realidade do momento parece ultrapassar até a mais fértil imaginação de qualquer escritor, incapaz de concorrer com os fatos inacreditáveis do dia a dia. “Nada, nem a mais desvairada ficção, é mais fascinante, mais rica e mais pródiga de sentidos, sentimentos, significados, revelações e paixões que a vida real” (MENEZES; 2002, p.163).

O contato constante com a realidade soma pontos ao discurso jornalístico em comparação às obras ficcionais. “Os livros de não ficção escritos por jornalistas teriam a seu favor uma credibilidade, ou suspensão de descrença, que o romance,

por mais realista que seja, não mais permite” (COSTA; 2005, p.245), postulando o jornalismo a um patamar superior nesse quesito.

Outro aspecto que pode ser considerado favorável ao jornalismo é, surpreendentemente, a própria linguagem. Segundo Lima (1990), a beleza do texto jornalístico está precisamente em ultrapassar a beleza *estética*, própria da literatura, e alcançar uma beleza *intrínseca*, que valoriza também a função prática e a finalidade para-estética.

Para o autor, a beleza é uma proporção e não uma fórmula. Nesse sentido, a beleza da arte jornalística seria superior porque usa a palavra de maneira *relativa*, equilibrando-a a outros fatores como a informação; diferentemente da poesia, que usa única e exclusivamente a palavra, de maneira *absoluta*.

Costa (2005), por sua vez, também propaga a separação de jornalismo e literatura em termos estéticos, mas os distingue numa relação paralela e não hierárquica. Conforme a autora, grandes jornalistas hoje podem se dar ao luxo de dispensar a literatura e, ainda assim, ter seu estilo autoral reconhecido. Nesse cenário, mais importante do que afirmar a superioridade de um gênero sobre outro, seria dar ênfase às possibilidades de relação entre eles.

4.3 TEMPO DE LINGUAGENS HÍBRIDAS

“A fronteira entre o jornalismo e a literatura está cada vez mais difusa, cada uma recorrendo aos recursos e cosmovisões da outra” (CASTRO e GALEANO; 2002, p.9). Segundo os autores, as técnicas de narração presentes no interior do campo literário podem ressaltar, ilustrar e fortalecer o texto jornalístico, assim como os recursos do jornalismo têm subsidiado cada vez mais a própria literatura.

Olinto (2008) é outro que vai destacar essa aproximação entre os gêneros observada em tempos recentes:

o fato de muitos jornalistas estarem atualmente escrevendo romances é uma decorrência dessa união do homem de jornal com o fato, com aquilo que acontece a seres humanos, com os dramas, as comédias e os desesperos da vida cotidiana. E o jornal se transformou numa preparação para o romance, ou num repouso de romancistas já realizados, que desejam manter contato permanente com a palavra, com a habilidade de descrição e a técnica da narrativa (OLINTO; 2008, p.41).

Mais do que usual, o cruzamento entre jornalismo e literatura é desejável. Segundo Lucas (2007), o bom repórter narrativo cria conteúdos ancorados no real, mas expressos de maneira tão fascinante quanto nos melhores textos de ficção. O ideal, portanto, “seria que a poesia fosse cada vez mais informativa e o jornalismo cada vez mais poético” (MÁRQUEZ apud MEDEL, 2002, p.20).

Gabriel García Márquez disse que esse ideal já havia sido cumprido pelos bons criadores do jornalismo moderno. Dentre eles, estão os cronistas, os escritores do gênero que criou seu próprio terreno na fronteira entre jornalismo e literatura, sem se preocupar com os muros que os separavam. Como quem não quer nada, a crônica se apropriou do melhor dos dois mundos e, por isso mesmo, conseguiu operar acima dos rótulos normalmente atribuídos a eles.

Ao mesmo tempo em que deriva de um fato, como toda matéria jornalística, a crônica permite uma subjetividade que só é dada aos autores de textos literários. Enquanto comenta fatos recentes, ela reflete sobre questões atemporais, como a essência humana. Ao passo que tem o compromisso ético de estar atenta à verdade, também tem a possibilidade estética de se aventurar pela poesia.

Dentro dos sóbrios jornais, a crônica é uma grande fonte de entretenimento. Ao fazer rir, fala sério e demonstra as contradições da sociedade de uma maneira mais atraente que os estudos sociais. Assim, cumpre a missão do grande jornalismo: “informa e forma. Cria e orienta a opinião pública. E nisso representa um papel na coletividade, e faz do jornalismo, mais ainda que em suas raízes, uma arte social por excelência” (LIMA; 1990, p.61).

A subjetividade autoral permitida pela crônica é essencial nesse sentido, pois “somente sendo ele mesmo, consegue o jornalista servir a seu tempo e transmitir-lhe uma mensagem” (OLINTO; 2008, p.90). Quando expressa sob a forma de uma crônica, essa mensagem jornalística não serve somente a seu próprio tempo, mas sobrevive pelos anos seguintes.

Da mesma forma que refletem sobre as paixões e angústias humanas, as crônicas registram historicamente os fatos e podem se utilizar de uma linguagem inesperada e original, elementos que contribuem para a eternidade dos textos, segundo Gonzaga (2002). As melhores trazem em si mensagens inesgotáveis, que permitem novas leituras mesmo anos depois de serem lançadas.

Nesse cenário, estudar os cronistas que continuam a ser lidos e imortalizados nos livros é tarefa de quem se preocupa com o jornalismo, de quem deseja que ele

dure mais do que um dia - quiçá, que ele dure para sempre. Em especial, os cronistas que se eternizaram no Brasil, país de paixões tão fugazes, onde o interesse pelo gênero permanece vivo e vívido até os dias de hoje.

5 CRONISTAS ETERNOS

“Para falar ao vento, bastam palavras; para falar ao coração, são necessárias obras”, disse o Pe. Antonio Vieira. Nas próximas páginas, serão analisados textos de três cronistas que transformaram palavras em obras e tocaram o coração de muitos brasileiros. Nenhum deles está mais no mundo dos vivos, mas seus textos continuam a entreter, divertir, emocionar e ensinar aqueles que aqui permanecem.

A leveza e o lirismo de Rubem Braga, o cronista por excelência; a densidade e a tragicomédia de Nelson Rodrigues, o anjo pornográfico; e as aventuras epifânicas de Clarice Lispector, envoltas de poesia, vão ser colocados em pauta para esclarecer os aspectos que fazem suas crônicas perdurarem.

Antes, porém, a metodologia que vai tornar esses elementos verificáveis precisa ser definida - para que, no fim, a fórmula do elixir que deu vida longa às crônicas se torne ainda mais clara.

5.1 LEITURA CRÍTICA DE CRÔNICAS

Cada um dos cronistas escolhidos como objeto de análise terá seu estilo apresentado por meio da leitura crítica de duas crônicas de sua autoria, escolhidas porque expressam ao menos uma característica marcante do gênero. Todos os textos foram publicados originalmente em jornais e ganharam a feição de livro mais tarde, comprovando a sua durabilidade.

Convém esclarecer que a obra desses autores não se limita ao traço específico escolhido para representá-los. Os temas foram organizados com o intuito de aprofundar os aspectos do gênero crônica que têm relação com a eternidade e são um pequeno recorte do vasto material que esses cronistas deixaram para a posteridade. É justamente pela inesgotabilidade de assuntos e matizes que eles se tornaram nomes importantes da literatura nacional.

O exame minucioso de seis crônicas, a fim de estabelecer as características duradouras do gênero, aproxima a pesquisa de uma análise de conteúdo qualitativa, a partir de um método hipotético dedutivo. Segundo Fonseca Júnior (2006), isso significa uma técnica de investigação destinada a extrair e expor conhecimentos até então ocultos na mensagem analisada - ação conhecida como inferência.

Com base em Bauer (2000), é possível caracterizar a presente pesquisa como análise de conteúdo porque ela apresenta textos como principal fonte de exame. A técnica, segundo o autor, permite conclusões sobre contextos sociais abrangentes sem a necessidade de explorar uma grande coleção de textos, tarefa que seria complexa e desgastante. Isso justifica a utilização de um pequeno número de crônicas como ponto de partida para a análise proposta.

Além do caráter exploratório de dados e a demonstração da transcendência da mensagem, a obediência a uma metodologia própria é essencial para que a análise de conteúdo seja completa, conforme Fonseca Júnior (2006). Portanto, a pesquisa segue os três marcos primordiais da análise de conteúdo: os dados, o contexto dos dados e o conhecimento do pesquisador.

Esses passos são contemplados respectivamente: pelas crônicas escolhidas; pelo contexto da obra completa do autor e sua biografia, dada a importância da subjetividade nas crônicas; e pelo estudo teórico das características do gênero, já explicitado anteriormente e aprofundado nas páginas seguintes. Além disso, o padrão de organização cronológica das análises de conteúdo também será seguido.

Bauer (2000) diz que, após essa fase inicial, de estabelecimento de um plano de análise, é hora de relacionar o material colhido com a teoria. Como os textos selecionados são todos do mesmo gênero, a regra da homogeneidade é obedecida, com base em Fonseca Júnior (2006). Por fim, “os resultados são tratados de maneira a serem significativos e válidos” (FONSECA JÚNIOR; 2006, p.290).

Esse momento é também o mais propício para fazer as inferências e apontar as interpretações. Assim, a presente pesquisa estará completa, se estabelecendo como o “conjunto de análise das comunicações” (BARDIN; 1977, p.31) que pretende ser. Além disso, também quer destacar os elementos narrativos das histórias escolhidas, exemplo de análise de conteúdo citado por Bardin (1977).

Para atingir esse propósito com as crônicas que seguem, é útil recorrer aos princípios definidos por Sá (1985) como indispensáveis para uma boa leitura crítica dos textos do gênero. Segundo o autor, refletir a estrutura escolhida pelo cronista é fulcral para o ensinamento, a comoção e o deleite que ele causa no público, por meio de um relato simples e aparentemente solto, mas cheio de humanidade.

Ainda conforme Sá (1985), é preciso explorar o lirismo reflexivo do autor e avaliar seu potencial de compreender o essencial humano na relação do homem com os objetos. Na mesma linha, também é importante estudar o processo

associativo utilizado pelo cronista e sua habilidade de construir imagens na busca pela essência dos seres e das coisas.

O dialogismo e o ponto de vista do narrador-repórter também são fundamentais de serem entendidos, pois a sua maneira de ver e narrar os acontecimentos vão influenciar a visão de mundo do leitor. Por fim, é aconselhável observar “a possível relação entre a crônica em estudo e o livro que ela está inserida, especialmente no que se refere à crônica-título” (SÁ; 1985, p.86).

Definidos esses princípios, espera-se que eles conduzam a uma análise sólida das crônicas escolhidas e indiquem o caminho percorrido pelos autores para levá-las a eternidade. Supõe-se que ele passa pelo talento individual dos cronistas, mas também esteja intimamente ligado à obediência às características do gênero, tais como registro histórico, humanização, lirismo, crítica social e entretenimento.

Assim, é esperado também que a análise mostre o merecimento dos textos escolhidos pela sua longa durabilidade. Uma coisa, no entanto, é certa: a depender do juízo final do público, a vida eterna já está garantida a essas crônicas.

5.2 RUBEM BRAGA E OS FATOS MIÚDOS

Com apenas 18 anos, o capixaba Rubem Braga, nascido em Cachoeiro do Itapemirim em 12 de janeiro de 1913, já tinha ganhado espaço no *Estado de Minas* para desenvolver suas crônicas. Um dia, teve de viajar e não pôde escrever para o impresso. Então, “o jornal resolveu engambelar os leitores, publicando uma crônica de outro, com assinatura dele. Braga leu e telegrafou ao diretor Afonso Arinos: “Não usais meu santo nome em vão”” (ANDRADE; 1980, p.86).

Segundo ninguém mais, ninguém menos que Carlos Drummond de Andrade, a prosa de Rubem Braga era patenteada e impossibilitava imitações. Considerado por muitos o maior cronista brasileiro, foi o primeiro grande escritor que entrou para a história da literatura compondo exclusivamente crônicas, na observação de Coutinho (1972). Rubem Braga era, portanto, um cronista por excelência.

“Na sua pena, a crônica brasileira ganha nova dimensão: estilo despojado, lirismo e reflexão” (MARTINS apud BOCCHESI, 2011, p.67). Não só isso, mas o cotidiano do homem comum, a reinvenção dos fatos pelo dialogismo e a digressão eram características da escrita do rapaz que cursou Direito, mas cuja atuação sempre esteve ligada aos jornais.

Franchetti e Pecora (1980) contam que as primeiras glórias literárias de Rubem Braga foram publicadas num jornaleco estudantil. Aos 19, ele já havia sido designado para cobrir a Revolução Constitucionalista de 1932 pelos *Diários Associados*, sendo preso sob suspeita de espionagem. A partir daí, dá-se início a uma peregrinação que leva Rubem Braga a se mudar dez vezes de cidade nos dez anos seguintes, passando por Porto Alegre, Belo Horizonte, Recife, São Paulo e Rio.

Designado pelo *Diário Carioca*, o escritor fazia a maior de suas viagens em 1943: para a Itália, junto com a Força Expedicionária Brasileira, que foi combater as tropas nazistas na Segunda Guerra Mundial. De volta, dois anos depois, Rubem Braga publica uma coletânea com as melhores crônicas escritas no período, um sucesso que consagrou o nome do autor na literatura brasileira moderna.

No entanto, não é à notícia de guerra, ao comentário de fatos gigantes como esse, que o escritor é normalmente associado. “Braga na crônica é sempre bom, e quando não tem assunto então é que tripula no seu melhor” (BANDEIRA; 1980, p.85). O escritor Otto Lara Resende pensava o mesmo: Rubem Braga era soberano quando não tinha “nada” a dizer, como lembra Piza (2002).

Uma passagem do começo de sua carreira dá conta do talento do autor diante do trivial:

ainda hoje, num café qualquer da rua da Bahia [em Belo Horizonte], pode-se ouvir um *dromedário* (velho jornalista) a contar para os olhos arregalados de um *foca* (principiante) como o Braga se revelou da noite para o dia um repórter fora do comum, estreando na imprensa com uma história sobre um desinteressante concurso de cães; o novato, ao qual se confiara a cobertura de um assunto tão sem graça, produziu uma página do mais fino humor, aparecendo desde então o inigualável cronista (CAMPOS, 1980, p.87, grifos do autor).

Anos depois, um “velho Braga” - como o autor se referia a si mesmo - se dedica cada vez mais a escrever sobre assuntos banais. Resultado de uma vida menos agitada que a da juventude, de hábitos caseiros, amor ao lar, “onde gostava de receber os amigos muito à vontade, de modo bem brasileiro: uma boa conversa, uma bebida gelada, uma comida leve e, às vezes, alguns chorosos acordes de violão” (FRANCHETTI; PECORA, 1980, p.10).

Em *Os amantes*, texto pertencente à coletânea *As cem melhores crônicas brasileiras*, a falta de ação é particularmente evidente. Nele, Rubem Braga assume a voz de um personagem que, junto à namorada, decide ficar enclausurado num

apartamento durante dias. O casal recusa até os menores chamados do mundo exterior, como se visse neles uma afronta à paixão que sentiam um pelo outro:

nos dois primeiros dias, sempre que o telefone tocava, um de nós esboçava um movimento, um gesto de quem vai atender. Mas o movimento era cortado no ar. Ficávamos imóveis, ouvindo a campainha bater, silenciar, bater outra vez. Havia um certo susto, como se aquele trinado repetido fosse uma acusação, um gesto agudo nos apontando. Era preciso que ficássemos imóveis, talvez respirando com mais cuidado, até que o aparelho silenciasse. Então tínhamos um suspiro de alívio. Havíamos vencido mais uma vez os nossos inimigos. Nossos inimigos eram toda a população da cidade imensa, que transitava lá fora no veículo dos quais nos chegava apenas um ruído distante de motores, a sinfonia abafada das buzinas, às vezes o ruído do elevador (BRAGA; 2007, p. 129).

Aqui, se vê uma das principais características de Rubem Braga: ele é “um tipo de narrador oral, que fala consigo mesmo, que fala sozinho, ou à amada ou a um amigo do peito, abrindo, porém, um cálido espaço solidário onde nos incluímos ao ler” (FRANCHETTI; PECORA, p.69). Assim, o leitor de Braga participa de sua aventura como testemunha e, não raras as vezes, como cúmplice.

Como todo o bom cronista de jornal, Rubem Braga usa seu espaço para compartilhar as histórias mais íntimas de sua vida com os leitores. Até aquelas que deveriam ficar guardadas a sete chaves num apartamento, divididas somente entre ele e sua amada. O cronista e o público, nesse sentido, criam uma amizade profunda e frequente, revisitada todos os dias na forma de uma boa conversa.

No entanto, o leitor de Rubem Braga tem a sensação de nunca ser incomodado diretamente, como se fosse apenas o ouvinte de uma fala que não lhe cobra nada, nem lhe impõe nada, conforme Franchetti e Pecora (1980). Mais ou menos como o casal que não exige coisa alguma do mundo, além de paz para aproveitar o melhor do ócio juntos.

O caráter lírico das crônicas de Rubem Braga também pode ser destacado: “cada momento e cada objeto, em seu texto, tendem a assumir a dimensão de símbolos, de configurações de toda uma existência” (FRANCHETTI; PECORA, 1980, p. 74). No trecho citado anteriormente, o autor se deixa levar pelas sensações e liga os sons que vêm do lado de fora à corrupção da alma. Ora, a poesia é precisamente a música que sai do universo interior de alguém e a buzina dos carros e o barulho dos motores são exemplos de ruídos que atrapalham essa melodia.

O lirismo da crônica é um dos fatores que vai diferenciá-la do restante do conteúdo publicado nos jornais. No entanto, ele não é em vão e o leitor sabe que,

diferentemente das matérias jornalísticas, a crônica quer apresentar a ele “um recorte de situações e atitudes de que se pode extrair uma espécie de moral da história, uma lição” (FRANCHETTI; PECORA, 1980, p.71), quase como numa fábula.

Por enquanto, uma possível lição que se pode tirar do texto *Os amantes* diz respeito ao gênero que ele pertence. Como o casal da história, cronista e leitor se dão ao prazer de deixar o mundo pra depois, de se distanciar da gritaria política, dos ruídos da economia, do barulho dos tiros das páginas policiais, para viver num universo próprio dentro dos periódicos. Num dos parágrafos seguintes do texto, os próprios namorados recusam-se a ler as notícias:

no segundo dia ainda hesitamos; mas resolvemos deixar que o pão e o leite ficassem lá fora: o jornal era remetido por baixo da porta, mas nenhum de nós o recolhia. Nossas provisões eram pequenas; no terceiro dia já tomávamos café sem açúcar, no quarto a despensa estava praticamente vazia. No apartamento mal iluminado íamos emagrecendo de felicidade. Devíamos estar ficando pálidos, e às vezes, unidos, olhos nos olhos, nos perguntávamos se tudo não era um sonho (BRAGA; 2007, p.129-130).

Nesse trecho, pode-se observar que a escrita de Rubem Braga é de fácil acesso e dispensa falsas manifestações de eruditismo. Como observaram Franchetti e Pecora (1980), o autor monta seu texto com períodos curtos, o que dá à prosa um ritmo direto que se assemelha à fala coloquial, uma importante característica do gênero que o consagrou.

Mas a composição só é aparentemente descompromissada. Uma passagem do trecho citado deixa isso claro, embora seja rápida e quase imperceptível. O autor descreve “o segundo dia” do retiro do casal, embora já tivesse contado os dois primeiros dias no começo do texto. Longe de ser um descuido, o trecho contraditório é deliberadamente usado para reforçar a ideia de que ambos estavam aproveitando tanto o momento que nem percebiam o passar do tempo.

A continuação da crônica deixa o apontamento ainda mais evidente:

o relógio parara, havia apenas aquela tênue claridade que vinha das janelas sempre fechadas. Mais tarde essa luz do dia distante, do dia dos outros, ia se perdendo, e então era apenas uma pequena lâmpada no chão que projetava nossas sombras nas paredes do quarto e vagamente escoava pelo corredor, lançava ainda mais penumbra confusa na sala, onde não íamos mais. 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).

Assim, comprova-se também a impressão de que o texto de Rubem Braga é composto de “impressões fugidias, de impulsos vitais isolados” (FRANCHETTI; PECORA, 1980, p.75). Nesse caso, são as faixas de luz que insistem em cruzar a janela e todos aqueles prazeres domésticos citados - o banho, a toalha limpa, os lençóis. Como se aquele casal preferisse a pele, o tato, a visão do outro do que o barulho de uma conversa, do que o ruído da rua.

Rubem Braga compôs *Os amantes* para dizer que um casal apaixonado vê no amor um mantimento mais do que suficiente, podendo ignorar tudo que é externo e, ainda assim, viver. Igual às grandes crônicas, eles escolheram o importante em detrimento do urgente da vida. Nesse sentido, não é difícil entender porque a crônica de Braga perdura. Ela versa sobre o amor, um assunto universal e eterno, de forma particularmente bela:

ficávamos quietos, abraçados, até que o desconhecido se afastasse, voltasse para a rua, para a sua vida, nos deixasse em nossa felicidade que fluía num encantamento constante. Eu sentia dentro de mim, doce, essa espécie de saturação boa, como um veneno que tonteia, como se os meus cabelos já tivessem o cheiro de seus cabelos, se o cheiro de sua pele tivesse entrado na minha. Nossos corpos tinham chegado a um entendimento que era além do amor, eles tendiam a se parecer no mesmo repetido jogo lânguido (...). Nossas palavras baixas eram murmuradas pela mesma voz, nossos gestos eram parecidos e integrados, como se o amor fosse um longo ensaio para que um movimento chamasse outro; inconscientemente compúnhamos esse jogo de um ritmo imperceptível como um lento, lento bailado (BRAGA; 2007, p.131).

Ao citar que esse estilo de vida é “um veneno que tonteia”, Rubem Braga antecipa a lição final de sua crônica:

mas naquela manhã ela se sentiu tonta, e senti também minha fraqueza; resolvi sair, era preciso dar uma escapada para obter víveres; vesti-me, lentamente, calcei os sapatos como quem faz algo de estranho; que horas seriam? Quando cheguei à rua e olhei, com um vago temor, um sol extraordinariamente claro me bateu nos olhos, desceu pela minha roupa, senti vagamente que aquecia meus sapatos (BRAGA; 2007, p.131).

Para dar continuidade à metáfora das crônicas, é possível dizer que do mesmo modo que o homem não vive só do amor, o cronista não vive só de poesia. O mundo externo é alimento para esse tipo de texto e ignorá-lo é correr o risco de

compor uma obra frágil, debilitada. Afinal, ele também ajuda a aquecer a alma, como o sol aquece os sapatos de Rubem Braga.

Foi justamente no contato com o sol que a mente do personagem se ilumina para essa verdade, o que comprova o talento de Braga em criar situações aparentemente gratuitas que fortalecem a mensagem. Mas ele não foi o único membro do casal que teve essa clarividência:

voltei (...) e levei dois, três minutos, na sala de janelas absurdamente abertas, diante de um desconhecido, para compreender que o milagre se acabara; alguém viera e batera à porta e ela abrira pensando que fosse eu, e então já não havia também o carteiro querendo recibo de uma carta registrada e, quando o telefone bateu, foi preciso atender, e nosso mundo foi invadido, atravessado, desfeito, perdido para sempre - senti que ela me disse isso num instante, num olhar entretanto lento (achei seus olhos muito claros, há muito tempo que não os via assim, em plena luz), um olhar de apelo e de tristeza, onde, entretanto, havia uma inútil, resignada esperança (BRAGA; 2007, p.131).

Assim termina *Os amantes*, bem diferente de como começou: o ritmo lento deu lugar a várias ações sobrepostas, que se sucedem numa rapidez implacável. A composição do texto acompanha e auxilia esse sentimento: o último parágrafo é escrito somente com o uso de vírgulas, sem nenhum ponto final que permita ao leitor respirar. A correria do mundo havia, enfim, invadido o apartamento.

Com esse final, Rubem Braga mostra

o ceticismo que qualifica a sua indagação sobre o destino do homem (...), percorre níveis mais profundos e aciona a sua concepção da existência. Diante dos varões do futuro, os homens que nascem agora, ele anota que “vamos lhes passando todo o peso da nossa longa miséria, todos os volumes inúteis que carregamos sem saber por que, apenas porque nos deram a carregar”. Aquela observação que parece lhe servir como ponto de partida - a corrupção da vida urbana - amplia-se numa sofrida análise do processo de reificação individual cujo desenvolvimento decreta a supressão da amizade, da comunicação humana, levando-o a concluir que “assim somos na paixão do amor absurdos e tristes” (CHAVES; 1980, p.83).

Desse modo, embora mantenha a objetividade, o texto de Rubem Braga abriga a complexidade da vida, diz Chaves (1980). Ao fim da análise, resta a impressão de que não são os fatos tratados pelo autor que são pequenos, mas sim todos os outros. Afinal, “somente os incapazes de fazer boa obra creem que o certo é levar a sério a ciência, a arte ou a política, e desdenhar os amores como matéria frívola” (ORTEGA Y GASSET apud CAMPOS, 1980, p.88).

5.2.1 Crítica bem-humorada

Em *Carta ao prefeito*, crônica publicada em junho de 1951, Rubem Braga mostra que muito menos a política deve ser levada a sério. Bem-humorado, o autor faz críticas disfarçadas de elogios ao governo de João Carlos Vital, à época prefeito do Rio de Janeiro. De forma irônica, Braga expõe as mazelas da cidade e as promessas não cumpridas pelo político.

Já de início é possível ver o tom humorístico da crônica:

Senhor Prefeito do Distrito Federal: eu sou um desses estranhos animais que têm por habitat o Rio de Janeiro; ouvi-me, pois com o devido respeito. Sou um monstro de resistência e um técnico em sobrevivência - pois o carioca é, antes de tudo, um forte. Se às vezes saio do Rio por algum tempo para descansar de seus perigos e desconfortos (certa vez inventei até ser correspondente de guerra, para ter um pouco de paz) a verdade é que sempre volto. Acostumei-me, assim, a viver perigosamente (BRAGA; 1981, p.43).

Aqui, as brincadeiras quase falam por si. Em primeiro lugar, Braga apresenta-se como um animal por morar no Rio de Janeiro, como se a cidade fosse uma selva, sem ordem alguma - condenando os habitantes, então, a viver como bichos. Mas o autor tem o cuidado de falar sempre positivamente, destacando que isso faz dos cariocas fortes, peritos em sobrevivência.

Ao se referir ao carioca como um forte, Braga ainda faz um movimento intertextual: remete ao clássico de Euclides da Cunha, *Os Sertões*: "o sertanejo é, antes de tudo, um forte". Assim como na batalha de Canudos, o cotidiano do carioca apresentado por Braga vai se mostrando, aos poucos, acirrada luta pela sobrevivência.

O tom jocoso permanece quando Braga suaviza a situação caótica do Rio de Janeiro, usando eufemismos como "desconforto" para descrevê-la. Na frase seguinte, porém, sugere que enfrentou um ambiente menos perigoso quando foi para a guerra, onde obteve "um pouco de paz" - numa das muitas composições inspiradas que formam a crônica e ajudam a sintetizar a crítica.

"Não sou covarde como esses equilibristas estrangeiros que passeiam sobre fios entre os edifícios. Vejo-os lá em cima, longe dos ônibus e lotações, atravessando a rua pelos ares e murmuro: eu quero ver é no chão" (BRAGA; 1981, p. 43), segue dizendo o autor. Nesse trecho, ele denuncia que a realidade dos cidadãos cariocas não é a mesma dos turistas e nem é mostrada para eles.

É possível também afirmar que há aqui uma valorização da experiência de vida do cronista. Segundo Franchetti e Pecora (1980), é ela que permite ao autor interpretar os fatos mais corriqueiros do mundo, num quadro mais amplo. Essa experiência acumulada seria, então, o que fornece autoridade ao cronista e desperta o interesse do leitor.

Na crônica em questão, Rubem Braga se apresenta como alguém que vive as situações comentadas todos os dias, o tipo de embasamento que empresta credibilidade ao relato. Nesse sentido é que *Carta ao prefeito* se distancia de *Os amantes*: há nela um aspecto de realidade mais profundo, impossível sem o contato com o exterior - além, é claro, de outras diferenças como a veia humorística.

Desse modo, Rubem Braga vai compondo o cenário de seu texto com a paisagem do Rio de Janeiro e registrando os hábitos e costumes da época:

não sou assustado como esse senhor deputado Tenório Cavalcanti, que mora em Caxias e vive armado; moro bem no paralelo 38, entre Ipanema e Copacabana, e às vezes, nas caladas da noite, percorro desarmado várias boates desta zona e permaneço horas dentro da penumbra entre cadeiras que esvoaçam e garrafas que se partem docemente na cabeça dos fiéis em torno. E estou vivo (BRAGA; 1981, p.43).

A descrição de lugares conhecidos e frequentados pelo homem comum faz com que Rubem Braga manter contato próximo com seu público. Há de se destacar novamente o esforço do autor em usar eufemismos, como “garrafas que se partem docemente na cabeça dos fiéis”, para emprestar ares positivos à crítica - um texto odioso seria bem menos atrativo.

Assim, o autor tenta manter as características das crônicas que o fizeram famoso: a “inserção de um depoimento biográfico sob a aparência do comentário desprezioso, equilibrando a transcrição do fato e a revelação de seu absurdo essencial” (CHAVES; 1980, p.83). Já a preocupação com o registro histórico para a posteridade seria confirmada pelo próprio Rubem Braga no trecho seguinte:

ainda hoje tenho coragem bastante para tomar um ônibus ou mesmo uma lotação e ir dentro dele até o centro da cidade. Vivo assim, dia a dia, noite a noite, isto que os historiadores do futuro, estupefatos, chamarão a Batalha do Rio de Janeiro. Já fiz mesmo várias viagens na Central. Eu sou um bravo, senhor (BRAGA; 1981, p.44).

De novo, Braga descreve ações realizadas por ele que são próprias do cotidiano do homem comum, como andar de ônibus e de lotação. Portanto, quando

o autor se diz um bravo, ele quer dizer que todos as pessoas que passam pela mesma situação também o são - colocando o leitor na posição de herói, de protagonista da história contada.

Além disso, em *Carta ao prefeito*, Rubem Braga tem a competência e a sorte de, a partir de uma situação própria da época, compor uma crítica que se mantém pertinente no Brasil: à incompetência dos homens públicos, principalmente em relação à segurança. O trecho seguinte, por exemplo, bem que poderia ter sido escrito atualmente:

sei também que não me resta nenhum direito terreno; respiro o ar dos escapamentos abertos e me banho até no Leblon, considerado um dos mais lindos esgotos do mundo; aspiro o perfume da curva do Mourisco e a brisa da lagoa e - sobrevivo. E compreendo que, embora vós administreis à maneira suíça, nós continuaremos a viver à maneira carioca (BRAGA; 1981, p.44).

Profético, Rubem Braga mostrou novamente sua habilidade em sintetizar a poderosa crítica em jogos de palavras inspirados: ainda hoje, vive-se no Brasil de maneira carioca por obra de governos à suíça, que não conferem ao cidadão nenhum direito terreno. Continua também a preocupação do autor com a ironia em forma de crítica eufemizada, definindo o Leblon como “um dos mais lindos esgotos do mundo”.

O trecho citado é oportuno para o comentário de outro aspecto característico da crônica de Rubem Braga - o presente como tempo verbal predominante em seus textos. A importância disso como parte estruturante da narrativa é explicada por Franchetti e Pecora (1980):

a utilização constante do tempo presente, aliada à ausência de explicitação dos nexos entre as frases, tem como efeito uma imagem em que as relações fundamentais não parecem obedecer nem mesmo a uma sequência temporal, mas sim a uma contemporaneidade, uma simultaneidade. (...) É justamente porque o texto suspende a sucessão dos acontecimentos que eles confluem para um presente contínuo (FRANCHETTI; PECORA, p.75).

Esse é um dos motivos que mantêm os textos de Rubem Braga atrativos até os dias de hoje: a sensação que o leitor tem de estar lendo os acontecimentos no momento em que eles se desenrolam. A sucessão entre os fatos não é explícita também, o que se mostra muito importante: em *Carta ao prefeito*, Braga já foi para a

guerra, visitou boates, andou de ônibus, nadou na praia e, entre uma ação e outra, o leitor quase que não percebeu o tempo passar.

A seguir, Rubem Braga junta mais uma história tragicômica ao coquetel de aventuras que viveu no Rio: “já me aconteceu escapar de morrer dentro de um táxi em uma tarde de inundação e ter o consolo de, chegando em casa, encontrar a torneira perfeitamente seca” (BRAGA; 1981, p.44). Outro trecho inspirado que ajuda a expor de forma irônica a miséria da cidade - ao mesmo tempo, tem de lidar com a escassez e o excesso de água.

A “resolução” desse problema rendeu um elogio igualmente irônico de Braga ao prefeito:

prometestes, senhor, acabar em 30 dias com as inundações no Rio de Janeiro; todo o povo é testemunha desta promessa e de seu cumprimento: é que atacaste, senhor, o mal pela raiz, que são as chuvas. Parou de chover, medida excelente e digna de encômios (BRAGA; 1981, p.44).

A criatividade de *Carta ao prefeito* é tanta até aqui que parece impossível que o texto se supere. Rubem Braga, porém, surpreende uma vez mais e arremata sua crônica de forma especialmente inspirada:

[vos escrevo] para agradecer a providência que vossa administração tomou nestas últimas quatro noites, instalando uma esplêndida lua cheia em Copacabana. Não sei se a fizestes adquirir na Suíça para nosso uso permanente, ou se é nacional. Talvez só possamos obter uma lua cheia definitiva reformando a Constituição e libertando Vargas. Mas a verdade é que o luar sobre as ondas me consolou o peito. E eu andava muito precisado. Obrigado, Senhor. (BRAGA; 1981, p.44).

Mesmo num texto que é crítica política, Rubem Braga dá um jeito de tornar a lua o assunto principal, explicitando seu “dom de sentir, valorizar e distribuir a natureza como um bem de que andamos todos cada vez mais precisados” (ANDRADE; 1980, p. 87). Assim, Braga mostra que, mesmo cercado de mazelas políticas, sociais e econômicas, o homem pode enxergar beleza no mundo.

E ao agradecer ao Senhor, como quem se dirige a Deus e não ao prefeito, o autor mostra que é nos mínimos detalhes que ele compõe a sua grandiosa literatura. E deixa claro que toda a beleza que os brasileiros têm - como a lua, a falta de chuva que impede a inundação, a praia do Leblon -, foi lhes dada de presente. E não pelos políticos à Suíça, que, ao contrário, lhes deixam a Deus dar.

Muitos anos antes de Rubem Braga, o filósofo alemão Hegel disse que a América do Sul não tem história, só geografia e paisagem. Isso dito na pena do cronista número um do Brasil, porém, é muito mais atraente - e faz o brasileiro crer, enfim, na sua capacidade de criar histórias.

5.3 A ALTERIDADE EM NELSON RODRIGUES

Nascido em Recife no dia 23 de agosto de 1912, Nelson Falcão Rodrigues encontrou sua verdadeira casa no Rio de Janeiro, para onde se mudou aos cinco anos de idade. A cidade carioca foi cenário da maior parte de suas tramas e o local onde ele se desenvolveu como escritor desde seu primeiro contato com a literatura, ao vencer um concurso de redação realizado na escola.

Segundo Martins (1981), a trama narrada pelo pequeno Nelson não parecia ter saído da cabeça de uma criança de nove anos de idade: um caso de adultério, que culminava no assassinato da esposa a punhaladas, pelas mãos do próprio marido. O fato é que Nelson Rodrigues não era uma criança normal e tinha acesso a essas histórias dentro do próprio ambiente familiar.

Como já foi dito, seu pai era o jornalista Mário Rodrigues, dono do diário *A Manhã*, onde Nelson estreou como repórter policial aos treze anos. Mário também fundou o periódico sensacionalista *A Crítica*, recheado de tragédias da vida comum com finais sanguinolentos. Essa foi a atmosfera que permeou toda a obra de Nelson Rodrigues, na literatura e no teatro.

Infelizmente, a vida pessoal do autor também foi cheia de momentos difíceis, dignos de estampar a capa dos jornais. Em 1929, ele viu seu irmão Roberto ser morto por engano na redação de *A Crítica*; meses depois, seu pai também morreria, atormentado pela ideia de o filho ter sido assassinado em seu lugar. Condenado à pobreza e à fome com o fechamento do jornal, Nelson passou quatro anos internado com tuberculose, junto ao irmão:

mais alguns anos e meu irmão Joffre morre. Éramos unidos como dois gêmeos. Durante quinze dias, no Sanatório de Correias, ouvi a sua dispneia. E minha irmã Dorinha. Sua agonia foi leve como a euforia de um anjo. E, depois, foi meu irmão Mario Filho. Eu dizia sempre: — “Ninguém no Brasil escreve como meu irmão Mario”. Teve um enfarte fulminante. Bem sei que, hoje, o morto começa a ser esquecido no velório. Por desgraça minha, não sou assim. E, por fim, houve o desabamento de Laranjeiras. Morreu meu irmão Paulinho e, com ele, sua esposa Maria Natália, seus dois filhos,

Ana Maria e Paulo Roberto, a sua sogra, d. Marina. Todos morreram, todos, até o último vestígio. (RODRIGUES; 1995, p.16-17).

De fato, Nelson não esqueceu de suas desgraças pessoais e elas foram transformadas em texto, influenciando o seu modo de ser e escrever. A coragem que lhe era característica, segundo ele, era legado das tragédias que viveu: “depois de tudo que contei, o meu medo deixou de ter sentido. Posso subir numa mesa e anunciar de frente alta: - “Sou um ex-covarde”” (RODRIGUES; 1995, p.17).

Por outro lado, a vida castigada fez de Nelson Rodrigues um exímio conhecedor dos sofrimentos humanos, além de um homem preocupado com as desgraças alheias. Essa característica fica evidente na crônica *A menina sem estrela*, décima da seção *Memórias de Nelson Rodrigues*, publicada no jornal *Correio da Manhã* entre fevereiro e maio de 1967.

No texto, o autor descreve a rua onde morava durante a infância e conta um incidente que lá ocorreu quando ele era criança. Quatro rapazes cegos, vestidos de “chapéu, roupa escura, colarinho, gravata, colete e botinas” (RODRIGUES; 2009, p. 46) juntaram-se na esquina da rua Alegre para tocar violino. Se apresentaram durante vinte minutos, sob o olhar atento do pequeno Nelson, que saiu da janela e foi para rua a fim de acompanhar o concerto de perto.

“Fiquei ali, na esquina, em adoração” (RODRIGUES; 2009, p. 46), conta o autor, que lembra detalhes da roupa dos músicos cegos, como a corrente de ouro que atravessava o colete de um deles. Quando a apresentação chegou ao fim, o guia que os acompanhava passou um pires para recolher moedas dos que assistiram ao show. Até então animado, Nelson teve um súbito desespero:

voltei correndo para casa. Não falei com ninguém, meti-me na cama. Minha vontade era morrer. Fechei os olhos, entrelacei as mãos, juntei os pés. Morrer. Minha mãe entrou no quarto; pousou a mão na minha testa: - “O que é que você comeu?”. Comecei a chorar, perdido, perdido. E, de repente, uma certeza se cravou em mim: - eu ia ficar cego. Deus queria que eu ficasse cego. (RODRIGUES; 2009, p. 46).

O autor revela, então, que nunca mais se esqueceu dos cegos, que pensava neles dia e noite. E isso não era apenas fantasia de menino triste, pois já adulto, Nelson continuava com a obsessão intacta: “obsessões, sempre as tive. Mas essa nunca me abandonou. Aos trinta anos, 35, quarenta, eu sonhava com os cegos; e os via escorrendo do alto da treva” (RODRIGUES; 2009, p.47).

Sobre o trecho inicial da crônica, é importante destacar a memória do autor como elemento que empresta veracidade à obra, conforme Barbosa (2010). Além disso, a possibilidade de compor a crônica com fragmentos da memória fortalece seu caráter subjetivo, com a “imposição de autoridade da voz narrativa do autor no interior do próprio texto” (BARBOSA; 2010, p.142).

Também gera algumas imprecisões informativas, naturais quando se tenta relembrar fatos longínquos. No caso de *A menina sem estrela*, Nelson Rodrigues não faz questão de escondê-las. Logo no início do texto, ele afirma que tinha quatro anos quando assistiu aos músicos cegos; depois, Nelson muda a versão, dizendo que tinha seis anos de idade.

O detalhe não diminui a confiabilidade que o leitor tem no relato. Pelo contrário: o faz crer mais na sinceridade do autor, que admite estar sujeito às imprecisões da memória. Essa despreensão da crônica faz dela mais humana se comparada a outras práticas jornalísticas - o repórter depende tanto da memória quanto o cronista, mas é mais difícil vê-lo admitir que está sujeito a falhas.

É claro que, na crônica, um fato impreciso é menos prejudicial do que em uma reportagem. No texto em questão, pouco importa ao leitor saber qual a idade que Nelson tinha quando presenciou o ocorrido. O que mais interessa é a reação pessoal do autor diante do acontecimento e o porquê de ele considerar o evento tão importante a ponto de transformá-lo em crônica.

De volta ao texto, Nelson Rodrigues conta que, pouco antes de se mudar para o Rio de Janeiro e sair da rua onde morava, um menino que brincava com ele apanhou um canário e furou-lhe os olhos com um alfinete. Nelson, então, apiedou-se do pobre pássaro: “eu me senti, eu, aquele canário de olhos furados. E me imaginei cego, em casa, vagando por entre mesas e cadeiras” (RODRIGUES; 2009, p.47).

Com o passar do tempo, porém, seu pensamento transformou-se:

quando mudamos para a Tijuca, já não estava tão certo se seria mesmo eu o cego. Podia ser minha mãe, ou um dos meus irmãos. (...) Sempre imaginei que meu pai, jornalista de fúrias tremendas, morresse, um dia, assassinado. Já minha mãe tinha um problema de visão. Mas fosse eu, minha mãe, meu irmão, alguém ficaria cego, alguém. Eis a verdade: — ano após ano, me convenciam de que os cegos do violino insinuavam um vaticínio. Meu Deus, não fora por acaso que, um dia, quatro cegos tocaram embaixo de minha janela, ou pertinho de minha janela. Tocavam para mim, não para os outros, não para ninguém, tocavam para um menino de seis anos (RODRIGUES; 2009, p.47).

A informação de que Nelson sempre imaginou que o pai fosse assassinado parece fora de contexto, mas sugere que a intuição do autor tinha grandes poderes. Como se sabe, a bala que matou o irmão de Nelson na redação de *A Crítica* era destinada ao pai. Ao mencionar o fato, o autor parece querer preparar o leitor ao que está por vir: se não é ele quem ficará cego, será alguém muito próximo a ele.

Convém lembrar que Nelson Rodrigues foi muito influenciado pela retórica das notícias sensacionais. Segundo Barbosa (2010), as notícias policiais são uma espécie de narrativa imanente, cujo começo já pressupõe um desfecho esperado. É esse tipo de atmosfera que Nelson tenta aplicar aqui, tentando manter algum mistério sobre quem sairá prejudicado, ao abrir o leque de opções para todas as pessoas da família.

É nesse contexto que o autor introduz seu relacionamento com Lúcia, que viria a ser sua esposa. Desde o começo do namoro, ele deixa claro a ela o seu medo de ficar cego, ao dizer que, se isso acontecesse, ele meteria uma bala na cabeça. “No fundo, no fundo, as minhas palavras queriam dizer outra coisa, ou seja: - “Mesmo cego, eu viveria se você me amasse” (RODRIGUES; 2009, p.48).

Ao descrever o casamento com Lúcia, Nelson conta os tratados que ambos faziam sobre o amor, sempre relacionando-o com a eternidade, dizendo que ele deve perdurar mesmo quando desgraças acontecem, como se os dois antecipassem que elas aconteceriam. “Quando nos casamos, eu lhe disse: - “Nem a morte é a separação”. Ela concordou que nada é a separação” (RODRIGUES; 2009, p.48).

Aí veio a gravidez de Lúcia e a preocupação em relação ao parto, mais uma prova da compaixão que Nelson sentia pela dor alheia:

ah, quando eu soube que ela só podia ter filho com cesariana. Não me falem em fio de navalha. O *fio da navalha* é um título de romance ou de filme. Mil vezes mais frio, e diáfano, e macio, e ímpio, é o fio do bisturi da cesariana. O marido, cuja mulher só pode ter filho com cesariana, terá de amá-la até a última lágrima (RODRIGUES; 2009, p.48).

As preocupações se mostraram corretas. Uma noite, Lúcia foi internada às pressas e teve de fazer um parto prematuro. Conta Nelson Rodrigues que

tudo ocorreu numa progressão implacável. Daniela nasceu e não queria respirar. Dr. Marcelo Garcia fazia tudo para salvar aquele sopro de vida. De manhã, quase, quase a perdemos. A irmã, desesperada, batizou minha filha no próprio berçário. Dr. Cruz Lima, dr. Marcelo, Silva Borges lutaram corpo a

corpo com a morte. Mudaram o sangue da garotinha. E ela sobreviveu. (RODRIGUES; 2009, p.49)

Depois, uma “felicidade dilacerada” se abateu sobre o casal. Nelson Rodrigues até conta o caso engraçado da enfermeira que, ao vê-lo espiando a menina pelo vidro do berçário, perguntou-lhe risonhamente se ele era o avô da criança. Nelson, já tranquilo, limitou-se a responder: “mais ou menos”. A brincadeira, no entanto, durou menos de um parágrafo do texto:

mais uma semana, Lúcia e Daniela vinham para casa. Tão miudinha a garota, meu Deus, que cabia numa caixa de sapatos. Dois meses depois, dr. Abreu Fialho passa na minha casa. Viu minha filha, fez todos os exames. Meia hora depois, descemos juntos. Ele estava de carro e eu ia para a TV Rio; ofereceu-se para levar-me ao posto 6. No caminho, foi muito delicado, teve muito tato. Sua compaixão era quase imperceptível. Mas disse tudo. Minha filha era cega (RODRIGUES; 2009, p.49).

Daniela era, afinal, “a menina sem estrela”, alcunha que daria título não só à crônica em específico, mas à coletânea publicada em livro. Nessas memórias, Nelson “trata dos desejos inconscientes, dos conflitos não resolvidos, enfim do nosso *eu* mais profundo” (MARTINS; 1981, p. 104). O autor busca temáticas universais e atemporais para compô-las, recorrendo a símbolos comuns a todos os homens, como o amor pelos filhos e o medo da enfermidade.

A referência aos médicos que cuidaram da filha, por exemplo, a quem Nelson tem o cuidado de dar nome e sobrenome, garante senso de realidade à narrativa, requisito necessário para criar elos de identificação com o público e fazê-lo sentir-se parte da obra. Além disso, a sugestão de certa generalidade também contribui para o fato, segundo Barbosa (2010), já que os dramas ali retratados podem encontrar paralelos na vida de qualquer pessoa.

Tal qual as notícias sensacionais, a crônica de Nelson procura transformar o homem comum no herói da história, negando o valor dos personagens célebres e lendários. Assim, conforme Barbosa (2010), os leitores saem do seu mundo por alguns instantes, entram momentaneamente no universo dos personagens e, ao fim do texto, retornam à realidade com a sensação de terem vivenciado uma aventura.

Para isso, é necessário descrever até mesmo os detalhes mais pequenos da história, a fim de mexer com os sentidos do leitor. Citar o fio do bisturi usado na cesariana, por exemplo, leva o público a imaginá-lo cortando a própria pele,

emulando o sofrimento da personagem que passa por isso. Nesse momento, Nelson e o leitor usam uma das faces mais bonitas da alteridade: colocar-se no lugar do outro para tentar compreender o tamanho de sua dor.

5.3.1 Entrevistas imaginárias

Já em *Terreno Baldio*, crônica publicada no jornal *O Globo* em março de 1968, o autor vai explorar ao máximo essa característica, assumindo a personalidade do personagem e inclusive colocando palavras na sua boca. O curioso é que o personagem em questão existiu de fato: o bispo Dom Hélder Câmara, famoso na época da Ditadura Militar pela defesa aos direitos humanos.

A ideia de Nelson era fazer com o bispo mais uma de suas “entrevistas imaginárias”, “a única maneira de arrancar do entrevistado as verdades que ele não diria ao padre, ao psicanalista, nem ao médium, depois de morto” (RODRIGUES; 1995, p. 55). Nesse contexto, Nelson Rodrigues fez inúmeras entrevistas imaginárias com diferentes nomes importantes da época, desde jogadores e dirigentes de futebol até literatos.

Entretanto, alguns fatos não mudavam de uma entrevista para outra, como o local, o horário e uma participante inusitada da plateia:

fascinou-me a “entrevista imaginária”. Precisava, porém, arranjar-lhe uma paisagem. Não podia ser um gabinete, nem uma sala. Lembrei-me, então, do terreno baldio. Eu e o entrevistado e, no máximo, uma cabra vadia. Além do valor plástico da figura, a cabra não trai. Realmente, nunca se viu uma cabra sair por aí fazendo inconfidências. Restava o problema do horário. Podia ser meia-noite, hora convencional, mas altamente sugestiva. Nada do que se diz, ou faz, à meia-noite, é intranscendente. Boa hora para matar, para morrer ou, simplesmente, para dizer as verdades atrozes (RODRIGUES; 1995, p.55).

A vivência como repórter tinha feito Nelson Rodrigues ver de tudo, segundo o próprio autor, dando a ele uma experiência superior às obras completas de Shakespeare. “E, depois de 42 anos de vida jornalística, posso repetir: - nada mais cínico, nada mais apócrifo do que a entrevista verdadeira” (RODRIGUES; 1995, p.54), demonstrando que o jornalismo está, muitas vezes, condenado aos jogos de cena das fontes consultadas:

não me esquecerei nunca do meu primeiro entrevistado. Se não me engano, era o diretor da Casa da Moeda (ou seria da Imprensa Nacional?). Mas não importam os títulos do homem, nem suas funções. O entrevistado é sempre o mesmo, variando apenas de terno e de feitiço de nariz. No mais, há uma semelhança espantosa. Nem importa o assunto. Seja batalha de confete, ou Hiroshima, um cano furado ou os Direitos do Homem. O que vale é o cinismo gigantesco. O sujeito não diz uma palavra do que pensa, ou sente. E o pior é o gesto, é a ênfase, é a inflexão. [...] Ele se perfilava para falar, como se a sua palavra fosse o próprio Hino Nacional. [...] No fim de alguns anos, eis a minha certeza definitiva, inapelável: — ninguém devia ser entrevistado, nem os santos (RODRIGUES; 1995, p.54-55).

Aqui, Nelson mostra uma face diferente daquela apresentada em *A menina sem estrela*: a ironia fina contrasta com o tom sério da crônica anterior, o que denota a versatilidade do artista. A qualidade da linguagem pode ser verificada em ambos os textos, mas nesse último a construção frasal é especialmente inspirada, revelando o jeito único que Nelson Rodrigues tinha de se expressar.

Em primeiro lugar, há de se destacar detalhes pequenos que fazem toda a diferença na construção humorística dessa crônica. Por exemplo, quando Nelson Rodrigues diz nunca se esquecer do primeiro entrevistado e, na frase seguinte, admite não lembrar se ele era o diretor da Casa da Moeda ou da Imprensa Nacional. A brincadeira sutil fortalece a tese principal de que todos os entrevistados são os mesmos, sendo impossível para a memória distingui-los.

Além disso, frases como “eles variam apenas de terno e de feitiço de nariz” são tipicamente rodriguianas, a exemplo de outras mais famosas, como “babar na gravata”, “lágrimas de esguicho”, “óbvio ululante”, “tão manso que come alpiste na mão”, entre outras expressões que tornaram-se parte do vocabulário popular e são lembradas por Martins (1981).

Nelson Rodrigues também era dado a aforismos, normalmente construídos de forma ambígua e aparentemente contraditória. Em *Terreno Baldio*, por exemplo, ele sentencia: “como é falsa a entrevista verdadeira!” (RODRIGUES; 1995, p. 54). Já na crônica *A menina sem estrela*, Nelson pronuncia uma de suas frases mais famosas: “o amoroso é sincero até quando mente” (RODRIGUES; 2009, p. 39).

Tudo na obra do autor era levado ao limite extremo, diz Martins (1981):

para tornar esse retrato da alma humana e da sociedade brasileira ainda mais contundente, Nelson Rodrigues faz uso do grotesco, isto é, do disforme, do horrível, do burlesco. Não só seus personagens são disformes, quase caricaturais, mas vivenciam seus atributos de modo absolutamente radical. (MARTINS; 1981, p.105).

Caricatural seria a representação de D. Hélder feita por Nelson Rodrigues na sua entrevista imaginária. O grotesco ficou por conta da cabra vadia, que ouvia tudo enquanto mastigava o capim - mais uma herança das notícias sensacionais, que registrava elementos excêntricos, a fim de que as histórias ficassem mais instigantes aos olhos do público.

Uma das primeiras perguntas feitas por Nelson Rodrigues ao personagem imaginário denota a desconfiança que o autor tinha sobre o arcebispo, questionando até mesmo sua crença em Deus:

faço a pergunta: — “Que notícias o senhor me dá da vida eterna?”. Riu: — “Rapaz! Não sou leitor do Tico-Tico nem do Gibi. Está-me achando com cara de vida eterna?”. No meu espanto, indago: — “E o senhor acredita em Deus? Pelo menos em Deus?”. O arcebispo abre os braços, num escândalo profundo: — “Nem o Alceu acredita em Deus. Traz o Alceu para o terreno baldio e pergunta”. Ele continuava: — “O Alceu acha graça na vida eterna. A vida eterna nunca encheu a barriga de ninguém” (RODRIGUES; 1995, p.56).

Desse modo, Nelson Rodrigues apresenta um bispo católico que não acreditava em Deus e que comparava os crentes na vida eterna aos leitores de revistas infantis. Um D. Hélder imaginário, que “nada tinha a ver com o suave, o melífluo, o pastoral D. Hélder da vida real” (RODRIGUES; 1995, p.56). Na cabeça do autor, porém, esse era o verdadeiro pensamento do bispo e somente de maneira ficcional é que a realidade sobre ele podia ser revelada.

Levando isso em conta, podemos caracterizar *Terreno Baldio* como uma crônica epigramática, definida por Martins (1977) como um texto satírico, irônico, que faz o leitor sorrir através do jogo de palavras e rompe a informação para alcançar a originalidade crítica. Diferente de *A menina sem estrela*, que se aproxima da crônica-conto, em que o acontecimento está em primeiro plano e há ênfase no aspecto narrativo, conforme Martins (1977).

Além disso, é importante destacar o dialogismo presente na crônica *Terreno Baldio*, um dos aspectos fundamentais do gênero. “O diálogo é rápido, flexível, enxuto, seguindo muito mais a estrutura da língua falada do que os cânones da linguagem escrita” (MARTINS; 1981, p.90), o que também caracterizava as peças de teatro concebidas pelo autor.

De volta ao texto, o entrevistado continua a conversa de maneira ininterrupta, como se Nelson Rodrigues tentasse demonstrar que aqueles pensamentos já

estavam há tempos entalados na garganta do arcebispo e esperavam apenas uma entrevista imaginária para serem revelados:

D. Hélder não pára mais: — “Diz cá uma coisa, meu bom Nelson. Você já viu um santo, uma santa? Por exemplo: — Joana D’Arc. Já viu a nossa querida Joana D’Arc baixar no Nordeste e dar uma bolacha a uma criança? As crianças lá morrem como ratas. E o que é que esse tal de São Francisco de Assis fez pelo Nordeste? Conversa, conversa!”. (RODRIGUES; 1995, p.56).

Se Nelson Rodrigues negava a D. Hélder a crença no transcendente, pelo menos lhe atribuía uma preocupação genuína com os pobres. Pelo menos, até então. Repórter habilidoso, principalmente nas entrevistas imaginárias, Nelson não perdeu a oportunidade de testar essa aparente verdade:

lanço outra isca: — “É verdade que o senhor vai para o Amazonas?”. Riu: — “Onde fica esse troço? Ó rapaz! Ainda nunca desconfiaste que a fome do Nordeste é o meu ganha-pão? E o Amazonas é terra de jacaré. Tenho cara de jacaré?”. Concordo em que ele não tem nenhuma semelhança física com um jacaré (RODRIGUES; 1995, p.56).

Ao dizer que “a fome do Nordeste é o ganha-pão” de D. Hélder, Nelson Rodrigues constrói uma frase brilhante que resume sua tese sobre a verdadeira vocação do arcebispo: garantir seu sustento denunciando a falta de sustento alheia. Assim, seu discurso parece saído da boca de um político e não de um padre. As intenções políticas de D. Hélder seriam indagadas por Nelson a seguir:

e o comunismo? D. Hélder conta: — “Quando estive nos Estados Unidos, bolei um cartaz assim: O *arcebispo vermelho*! Era eu o *arcebispo vermelho*, eu!”. Insinuei a dúvida: — “Mas esse negócio de comunismo é meio perigoso”. Nova risada: — “Perigosa é a direita. A direita é que não dá mais nada. O *arcebispo vermelho* fez um sucesso tremendo nos Estados Unidos” (RODRIGUES; 1995, p.56-57, grifos do autor).

Está aí a resposta que Nelson Rodrigues propõe para explicar a despreocupação de D. Hélder com questões transcendentais e seu foco isolado em problemas materiais, como a fome do Nordeste. O comunismo, se sabe, baseia-se no materialismo dialético e acredita que o mundo é composto de matéria e movimento. E só. Não há espaço para o espiritual no comunismo - o materialismo é, por si só, a negação do transcendente.

Para Nelson Rodrigues, o fato de D. Hélder ser um “arcebispo vermelho” era uma contradição evidente, assim como o era para os norte-americanos, que segundo ele, ficaram bastantes curiosos com aquela nova espécie. No Brasil, D. Hélder era uma unanimidade e, por meio da liberdade ficcional da crônica, o autor tentou esclarecer essa contradição aos brasileiros - até porque acreditava que “toda humanidade é burra”, uma de suas frases mais famosas.

O “arcebispo vermelho” era só mais um dos muitos personagens típicos que Nelson Rodrigues forjou para expor as contradições da sociedade. Martins (1981) lembra outros tipos criados por ele, como “a freira de minissaia”, “o padre de passeata”, a própria “cabra vadia”, “a aluna de psicologia da PUC”, “o Palhares que não respeitava nem as cunhadas”, entre outros.

Ao fim de *Terreno Baldio*, Nelson Rodrigues aproveita para tirar sarro das pretensões políticas de D. Hélder:

despedi-me assim: — “Até logo, presidente”. Respondeu: — “Obrigado, irmão”. E antes de partir fez a última declaração: — “Olha, as donas de casa têm uma simpatia para curar dor de barriguinha em criança. Acredito mais na simpatia do que na ressurreição de Lázaro”. Disse isso e sumiu na treva (RODRIGUES; 1995, p.57).

Com isso, Nelson quis evidenciar a impressão que tinha sobre D. Hélder: aos olhos do arcebispo, qualquer superstição de dona de casa seria mais crível do que os milagres divinos. Não satisfeito em atribuir essa posição a um sacerdote, Nelson Rodrigues fez com que ele, que deveria estar sempre em busca de luz, terminasse indo em direção às trevas.

No terreno baldio, restaram Nelson e “a cabra vadia”, personagem que daria título à coletânea em que se encontra essa crônica - ou essa confissão, como Nelson preferia. Na verdade, cabras vadias são os próprios leitores de Nelson Rodrigues, a quem o autor revelava suas confidências e exigia sigilo - porque, como se viu, a relação próxima e cúmplice com o homem comum era uma das principais marcas de sua obra.

5.4 A EPIFANIA DE CLARICE LISPECTOR

Lispector é um sobrenome russo: Clarice nasceu na pequena Chechelnik, Ucrânia, em 10 de dezembro de 1920, aldeia que não existe no mapa. “Não sei dizer

coisa alguma sobre esse lugar. Ali apenas nasci e nunca mais voltei” (LISPECTOR apud CAMPEDELLI; ABDALA JUNIOR 1981, p.3), disse a autora numa entrevista a *O Pasquim*, em junho de 1974.

Clarice se considerava mesmo uma brasileira: chegou ao país quando tinha apenas cinco anos de idade, junto dos pais e dos irmãos, que fugiam da perseguição aos judeus no período pós-Guerra Civil Russa. A família morou primeiro em Maceió e, pouco tempo depois, se mudou para o Recife, onde Clarice teve uma “infância de menina alegre, mexedora, de muita queda e correria” (CAMPEDELLI; ABDALA JUNIOR, 1981, p.3-4).

Aos sete anos, ela escrevia histórias ingênuas, que enviava para o *Diário da Tarde*, sem nunca ter sido premiada por elas. Muitas das peças e contos que Clarice criou no período foram uma tentativa de agradar a mãe, que estava muito doente – Mania Lispector fora vítima de um abuso sexual cometido por soldados ucranianos, que lhe transmitiram sífilis, por volta de 1919. Ela morreria em decorrência disso em setembro de 1930, quando Clarice tinha apenas nove anos de idade.

Em 1935, a família se muda para o Rio de Janeiro, época em que autora dá uma trégua na sua produção literária e se dedica quase que exclusivamente à leitura. *As Reinações de Narizinho*, obra de Monteiro Lobato, foi o livro que mais a encantou, não só porque era saboroso, mas também porque foi muito difícil consegui-lo: Clarice o pegou emprestado de uma livraria e lia apenas uma página por dia, para que não terminasse logo, conforme contam Campedelli e Abdala Junior (1981).

Nesse período, ela tem o primeiro contato com autores como Madame Delly, José de Alencar, Eça de Queiroz e Katherine Mansfield. Sobre Dostoievski, a autora diz que o russo a emocionava, “embora não o apreendesse em toda a sua grandeza” (CAMPEDELLI; ABDALA JUNIOR, 1981, p.4). Clarice Lispector seria conhecida justamente por ser menos escritora e mais sentidora, nas palavras dela própria.

Cronista passou a ser somente a partir de 1967, quando já era uma literata reconhecida por romances como *Perto do Coração Selvagem* (1944), *A Maçã no Escuro* (1956) e *A Paixão Segundo G.H* (1964). Apesar da fama considerável, a autora ainda não tinha a popularidade de que goza hoje, impulsionada pelas crônicas que divulgava nos jornais:

é curiosa esta experiência de escrever mais leve e para muitos, eu que escrevia minhas coisas para poucos. Está sendo agradável a sensação. Aliás, tenho me convivido muito ultimamente e descobri com surpresa que sou suportável, às vezes até agradável de ser (LISPECTOR apud COSTA, 2005, p.212).

Clarice Lispector visitava pouco o prédio do *Jornal do Brasil* para entregar seus textos. Mas quando lá chegava, recebia os olhares atentos dos companheiros de redação: “simpática não era. Também não era antipática. Era uma pessoa muito assustada, parecia atormentada pelas pequenas coisas, insegura” (MARIA apud COSTA, 2005, p.209).

Depois de um acidente em que queimou a mão, as saídas se tornaram cada vez menos frequentes. “Nas primeiras vezes em que a vi, parecia uma embaixatriz. Sempre de *tailleur*. Depois, rareou ainda mais as visitas e já não era mais aquela mulher elegante. Parecia que estava se escondendo” (LUIZ apud COSTA, 2005, p.210). De fato, Clarice passou a viver de forma mais isolada nessa época.

“A solidão era sua maneira de ser livre”, diz a amiga Olga Borelli. Indagada sobre seu modo recluso de viver, Clarice declarava não ser um bicho-papão: “sou uma mulher simples. Não tenho sofisticação. Parece que me mitificaram. Eu não quero ser particular” (LISPECTOR apud CAMPEDELLI; ABDALA JUNIOR 1981, p.3). Querendo ou não, Clarice se tornou única nos seus modos de ser e de escrever.

Em *Nos primeiros começos de Brasília*, crônica publicada no *Jornal do Brasil* em 20 de junho de 1970, grande parte das particularidades da vida e da pena de Clarice Lispector fica evidenciada: o susto, a solidão, a escrita intuitiva. No texto, a autora descreve tudo aquilo que sentiu em sua visita à capital brasileira:

Brasília é construída na linha do horizonte. – Brasília é artificial. Tão artificial como deveria ser o mundo quando foi criado. Quando o mundo foi criado, foi preciso criar um homem especialmente para aquele mundo. Nós somos todos deformados pela adaptação à liberdade de Deus. Não sabemos como seríamos se tivéssemos sido criados em primeiro lugar, e depois o mundo deformado às nossas necessidades. Brasília ainda não tem o homem de Brasília. – Se eu dissesse que Brasília é bonita, veriam imediatamente que gostei da cidade. Mas se digo que Brasília é a imagem da minha insônia, veem nisso uma acusação; mas a minha insônia não é bonita nem feia – minha insônia sou eu, é vivida, é o meu espanto. Os dois arquitetos não pensaram em construir beleza, seria fácil; eles ergueram o espanto deles, e deixaram o espanto inexplicado. (LISPECTOR; 1999, p.292-293).

Nesse trecho, pode-se observar um dos traços característicos da literatura de Clarice Lispector, conforme Campedelli e Abdala Junior (1981): seus personagens percorrem as grandes cidades, tensos e inadaptados a um mundo que consideram inautêntico - a acusação de que Brasília é artificial deixa isso evidente.

E a cidade assim o é, segundo Clarice, porque foi construída da mesma forma que o mundo foi criado: antes de saber quem seriam seus habitantes. Então, coube ao homem adaptar-se ao lugar onde vive, e não o contrário. Nas entrelinhas, Clarice sugere que o ser humano nunca se sentirá plenamente em casa, seja em Brasília ou em qualquer parte do mundo, porque esses lugares não foram criados por ele e, portanto, não satisfazem perfeitamente seus gostos e necessidades.

Sobre o processo de criação, Clarice diz que ele “não é uma compreensão, é um novo mistério” (LISPECTOR; 1999, p.293). E assim, revela seu jeito de compor os textos, que não tinham enredo, muito menos começo, meio e fim: “quando penso numa história, eu só tenho uma vaga visão do conjunto, mas isso é uma coisa de momento, que depois se perde. Se houvesse premeditação, eu me desinteressaria pelo trabalho” (LISPECTOR apud CAMPEDELLI; ABDALA JUNIOR, 1981, p.102).

Segundo a própria autora, seus textos não se preocupam com os fatos em si, pois ela acha mais importante as repercussões desses fatos nos indivíduos. Seus livros, portanto, não se encerram no ponto final, assim como Brasília não termina com o último tijolo erguido por Niemeyer e Lúcio Costa. A obra é infinita e fornece continuamente – ao autor e seu público – novos mistérios a serem revelados.

A capital federal, por exemplo, recebe críticas de diversos especialistas em arquitetura pela falta de elementos brasileiros em sua concepção. A preocupação com o funcional em detrimento do estético, também assinalada por Clarice, praticamente ignorou sentimentos patrióticos que poderiam inspirar os moradores da cidade – dentre eles, aqueles que devem comandar e zelar pelo país, segundo os especialistas:

interior adentro, ela [Brasília] foi planejada para ser um modelo de eficiência burocrática - um ideal que o país, em esforços de expansão, só poderia reverenciar com certa insegurança. (...) Desde o início, a cidade não foi pensada para simbolizar uma realidade nacional existente, mas sim para fazer emergir dela mesma uma nova realidade. (...) O homem precisa de prédios e cidades capazes de nos lembrar sobre como gostaríamos que o mundo fosse; muito mais do que cidades que nos lembrem sobre como o mundo normalmente é (BOTTOM apud GEROLLA, 2010).

Segundo Clarice, os arquitetos preferiram fazer de Brasília “um espanto inexplicado” e, cada vez mais, fatos inexplicáveis e espantosos surgem de lá. Biógrafo da autora, Benjamin Moser faz coro às palavras de Clarice:

a ideia [da nova capital] foi deixar o povo longe do poder. (...) Nos protestos de agora nós vimos aquele Congresso, construção horrorosa, com as pessoas pequeninhas se manifestando lá embaixo. Que político vai dar bola para um povo que [ele] não consegue enxergar direito? (MOSER apud CAMPOS, 2016).

Nesse cenário, não é difícil entender o porquê de um estado ditatorial ter se instaurado na cidade apenas quatro anos após sua inauguração. Clarice faria essa observação na sequência do texto:

esperei pela noite, como quem espera pelas sombras para poder se esgueirar. Quando a noite veio, percebi com horror que era inútil: onde eu estivesse, eu seria vista. O que me apavora é: vista por quem? – Foi construída sem lugar para ratos. Toda uma parte nossa, a pior, exatamente a que tem horror a ratos, essa parte não tem lugar em Brasília. Eles quiseram negar que a gente não presta. Construção com espaço calculado para as nuvens. O inferno me entende melhor. Mas os ratos, todos muito grandes, estão invadindo. Essa é uma manchete invisível nos jornais. – Aqui eu tenho medo. – A construção de Brasília: a de um Estado totalitário. (LISPECTOR; 1999, p.293).

Aqui, Clarice Lispector refere-se aos ratos que tomaram conta de Brasília – os que tinham horror a eles não são aceitos lá - e a subserviência da mídia que deixava essa manchete longe dos jornais. A autora também retoma a sensação de inquietude que o ambiente lhe proporciona, onde não é possível sentir sossego nem à noite – na mesma linha da insônia à que ela se refere no começo da crônica.

Em outra passagem, Clarice afirma “não poder ter samba em Brasília”, como se o ritmo cadenciado e amigável da música não combinasse com a capital federal. Anos depois, nasceria ali um movimento que era realmente o contrário disso: o Rock de Brasília se caracterizava pelo agito e a revolta, um resultado condizente com a descrição da cidade feita pela autora.

O texto inteiro é permeado pelas impressões ruins que Clarice tem da capital: “uma prisão ao ar livre”, “uma praia sem mar”, “quando eu morri, um dia abri os olhos e era Brasília”, para citar só algumas. Outros trechos como “a alma aqui não faz sombra no chão” e “tudo me parecia que ia ser comida de avião” reforçam a ideia de que Brasília é abundante em termos materiais, mas oca de sentido, de gosto, de transcendência. Nas palavras de Clarice,

todo um lado de frieza humana que eu tenho, encontro em mim aqui em Brasília, e floresce gélido, potente, força gelada da Natureza. Aqui é o lugar onde os meus crimes (não os piores, mas os que não entenderei em mim), onde os meus crimes não seriam de amor. Vou embora para os meus outros crimes, os que Deus e eu compreendemos. Mas sei que voltarei. Sou atraída aqui pelo que me assusta em mim. – Nunca vi nada igual no mundo. Mas reconheço esta cidade no fundo do meu sonho. O mais fundo de meu sonho é uma lucidez. – Pois como eu ia dizendo, Flash Gordon... – Se tirassem meu retrato em pé em Brasília, quando revelassem a fotografia só sairia a paisagem (LISPECTOR; 1999, p.294).

Clarice compõe esse trecho com uma característica marcante de seus textos: o fluxo de consciência, que indefine as fronteiras entre a voz do narrador e a dos personagens, com base em Campedelli e Abdala Junior (1981). Assim, constrói uma narrativa interiorizada, provocada por um acontecimento externo que invade o inconsciente do personagem, revelando seus traços psicológicos mais profundos – nesse caso, a frieza, a lucidez e a atração pelo medo.

A crônica se desenvolve “em ritmo lento, para contrastar com o movimento da vida nas grandes cidades” (CAMPEDELLI; ABDALA JUNIOR, 1981, p.104). Os fatos externos são filtrados pela consciência, que se isola do conjunto e representa a solidão do homem moderno. Clarice se via plenamente livre em seus hábitos solitários e acabou também por transformar a viagem interior de seus personagens em um espaço de liberdade dentro da literatura, apontam Campedelli e Abdala Junior (1981).

Isso não quer dizer, entretanto, que as produções de Clarice Lispector são alienadas da realidade: a autora ajuda a mostrar que o real não é um fenômeno puramente externo. “Sob esse ponto de vista, seus livros são altamente comprometidos com o homem e com a realidade dele” (CAMPEDELLI; ABDALA JUNIOR, 1981, p.104). O que Clarice faz é compor seus textos com o cotidiano alienado, comprovando que a vida é regida pelo aleatório, pelo fortuito, pelo ocasional.

Seus textos obedecem a essa visão e não têm um enredo definido; mais do que uma história, contêm impressões. E a impressão que fica reforçada no trecho acima é a de que o cotidiano das grandes cidades despersonaliza os indivíduos: “se tirassem meu retrato em Brasília, quando revelassem a fotografia só sairia a paisagem”, diz a autora.

O ambiente brasiliense também lhe parecia muito racional, árido de sentimentos profundos:

aqui morre minha paixão. E ganho uma lucidez que me deixa grandiosa à toa. Sou fabulosa e inútil, sou de ouro puro. E quase mediúnica. – Se há algum crime que a humanidade ainda não cometeu, esse crime novo será aqui inaugurado. E tão pouco secreto, tão bem adequado ao planalto que ninguém jamais saberá (LISPECTOR; 1999, p. 295).

Anos depois, na capital federal, foram realizados os maiores roubos aos cofres públicos que a humanidade já viu, confirmando os dons premonitórios de Clarice. Mas o maior crime de Brasília, segundo a autora, era contra o indivíduo: “aqui o ser orgânico não se deteriora. Petrifica-se” (LISPECTOR; 1999, p.295). Clarice Lispector saiu de Brasília como uma “estátua de pedra invisível” – bem diferente da menininha doce que se sentiu vista pela primeira vez num Carnaval em Recife.

5.4.1 Restos da infância

A crônica *Restos do Carnaval* foi publicada em 16 de março de 1968 e faz parte do livro *A descoberta do mundo*, reunião dos textos escritos por Clarice Lispector para o *Jornal do Brasil*. Na obra, a autora lembra uma das passagens mais marcantes de sua infância, que começa justamente com a descrição do dia seguinte de um baile de Carnaval na capital pernambucana:

não sei por que este [último Carnaval] me transportou para a minha infância e para as Quartas-feiras de cinzas nas ruas mortas onde esvoaçavam despojos de serpentina e confete. Uma ou outra beata com um véu cobrindo a cabeça ia à igreja, atravessando a rua tão extremamente vazia que se segue ao Carnaval. Até que viesse o outro ano. E quando a festa ia se aproximando, como explicar a agitação íntima que me tomava? Como se enfim o mundo se abrisse de botão que era em grande rosa escarlate. Como se as ruas e praças do Recife enfim explicassem para que tinham sido feitas. Como se vozes humanas enfim cantassem a capacidade de prazer que era secreta em mim (LISPECTOR; 1999, p.83).

Nesse trecho, fica evidente a habilidade de composição textual da autora. As Quartas-feiras de cinzas aqui se associam ao clima de velório que se instaurava na cidade pós-Carnaval. E a figura da beata como única pessoa a transitar na rua é perfeita para a metáfora do dia em que os restos são celebrados: os despojos do Carnaval e das pessoas que se foram.

Mas Clarice Lispector recorda que o Carnaval é diferente, morre e ressuscita todos os anos, comprovando a ciclicidade do tema - tanto que ela tem de deixar

claro: “não, não deste último Carnaval é que estou falando”. Ao lembrar disso, a autora também contraria a impressão inicial de que as memórias do evento serão “mortas e vazias” como as ruas descritas; afinal, os confetes e serpentinas sempre sobrevivem no dia seguinte como lembranças boas da festa.

Em *Restos do Carnaval*, Clarice não vai escrever sobre a folia geral, compartilhada por todos, mas sobre a agitação íntima de uma menininha que adorava essa época do ano: ela própria, quando criança. Ao aceitar o emprego para escrever crônicas nos jornais, Clarice teve medo da superexposição de sua intimidade em textos altamente biográficos, segundo Costa (2005). Mas como se viu, os medos a atraem e aqui ela vai se abrir como uma “grande rosa escarlate”:

Carnaval era meu, meu. No entanto, na realidade, eu dele pouco participava. Nunca tinha ido a um baile infantil, nunca me haviam fantasiado. Em compensação deixavam-me ficar até umas 11 horas da noite à porta do pé de escada do sobrado onde morávamos, olhando ávida os outros se divertirem. Duas coisas preciosas eu ganhava então e economizava-as com avareza para durarem os três dias: um lança-perfume e um saco de confete. Ah, está se tornando difícil escrever. Porque sinto como ficarei de coração escuro ao constatar que, mesmo me agregando tão pouco à alegria, eu era de tal modo sedenta que um quase nada já me tornava uma menina feliz (LISPECTOR; 1999, p.83).

A busca da literatura de Clarice Lispector era por um “mundo pré-vegetal, anterior aos símbolos e à cultura” (CAMPEDELLI; ABDALA JUNIOR, 1981, p.104), nesse texto representado pela figura da criança, para quem um lança-perfume e um saco de confete representavam a máxima alegria. Além disso, os traços que marcariam a personalidade da autora já podiam ser observados em sua versão mais nova:

e as máscaras? Eu tinha medo, mas era um medo vital e necessário porque vinha de encontro à minha mais profunda suspeita de que o rosto humano também fosse uma espécie de máscara. À porta do meu pé de escada, se um mascarado falava comigo, eu de súbito entrava no contato indispensável com o meu mundo interior, que não era feito só de duendes e príncipes encantados, mas de pessoas com o seu mistério. Até meu susto com os mascarados, pois, era essencial para mim (LISPECTOR; 1999, p.83).

De novo, a atração pelo medo, o susto e a digressão interior se mostram parte integrante do modo de ser característico de Clarice Lispector. Em vez de aproveitar para conversar com o mascarado, por exemplo, ela preferia o diálogo interno consigo mesma. “Procuro viver rapidamente os fatos, porque a meditação profunda me espera!” (CAMPEDELLI; ABDALA JUNIOR 1981, p.3), dizia a escritora.

Já o gosto de Clarice pelo mistério, citado em *Restos do Carnaval*, era o principal elemento que guiava sua literatura: “vamos falar a verdade: isto aqui não é crônica coisa nenhuma. Isto é apenas. Não entra em gênero. Gêneros não me interessam mais. Interessa-me o mistério” (LISPECTOR apud COSTA, 2005, p. 213), escreveu Clarice, em uma de suas últimas colunas no jornal.

Os carnavais de sua infância, no entanto, pareciam não ter mistério algum. Em todos os anos, as coisas se sucediam da mesma forma: por causa da doença da mãe, ninguém da família tinha cabeça para Carnaval de criança; Clarice, então, nunca saía fantasiada. Ainda assim, sua irmã lhe enrolava os cabelos, pintava sua boca com batom forte e passava ruge nas suas faces, fazendo Clarice realizar o sonho intenso de ser bonita e feminina, escapando da meninice por três dias no ano:

mas houve um Carnaval diferente dos outros. Tão milagroso que eu não conseguia acreditar que tanto me fosse dado, eu, que já aprendera a pedir pouco. É que a mãe de uma amiga minha resolvera fantasiar a filha e o nome da fantasia era no figurino Rosa. (...) Foi quando aconteceu, por simples acaso, o inesperado: sobrou papel crepom, e muito. E a mãe de minha amiga - talvez atendendo a meu apelo mudo, ao meu mudo desespero de inveja, ou talvez por pura bondade, já que sobrara papel - resolveu fazer para mim também uma fantasia de rosa com o que restara de material. Naquele Carnaval, pois, pela primeira vez na vida eu teria o que sempre quisera: ia ser outra que não eu mesma (LISPECTOR; 1999, p.83-84).

Aqui, faz-se necessária uma pausa no texto para o entendimento da estrutura básica da maioria das obras de Clarice Lispector, que apresenta no fim:

a abertura da consciência [do personagem] para “momentos luminosos”, aos quais se chega pela adivinhação ou intuição. Nesse sentido, Affonso Romano de Sant’Ana interpretou a literatura de Clarice como momentos de *epifania*. (...) No sentido literário, a *epifania* é o momento privilegiado de revelação, quando acontece um evento ou incidente que *ilumina* a vida da personagem (CAMPEDELLI; ABDALA JUNIOR, 1981, p.104, grifos dos autores).

Restos do Carnaval é um exemplo de texto que caminha para a epifania - ou seja, no fim dele, a vida de Clarice será iluminada por um acontecimento ainda não descrito. O passo inicial é dado com a reviravolta que há na história: pela primeira vez, a pequena Clarice sairá fantasiada num Carnaval, por gentileza da mãe de sua amiga. Assim, “a personagem é despota numa determinada situação cotidiana” (SANT’ANA apud CAMPEDELLI; ABDALA JUNIOR, 1981, p.104), equivalente à primeira etapa.

O passo seguinte é preparar um evento, pressentido discretamente, segundo os autores. Na crônica em questão, Clarice descreve os preparativos para o grande dia, que por si só já a deixam tonta de felicidade: “minuciosamente, minha amiga e eu calculávamos tudo, embaixo da fantasia usaríamos combinação, pois se chovesse e a fantasia se derretesse pelo menos estaríamos de algum modo vestidas” (LISPECTOR; 1999, p.84).

O dia do Carnaval chegara e a menina Clarice, que lia uma página do livro por dia para que ele não chegasse ao fim, torcia agora para que o tempo passasse rápido:

de manhã cedo no domingo eu já estava de cabelos enrolados para que até de tarde o frisado pegasse bem. Mas os minutos não passavam, de tanta ansiedade. Enfim, enfim! Chegaram três horas da tarde: com cuidado para não rasgar o papel, eu me vesti de *rosa*. (...) Quando eu estava vestida de papel crepom todo armado, ainda com os cabelos enrolados e ainda sem batom e ruje - minha mãe de súbito piorou muito de saúde, um alvoroço repentino se criou em casa e mandaram-me comprar depressa um remédio na farmácia. Fui correndo vestida de *rosa* - mas o rosto ainda nu não tinha a máscara de moça que cobriria minha tão exposta vida infantil - fui correndo, correndo, perplexa, atônita, entre serpentinas, confetes e gritos de Carnaval. A alegria dos outros me espantava. (LISPECTOR, 1999, p.84-85, grifos da autora).

O jogo de dados do destino é mesmo impiedoso e Clarice Lispector se perguntava, mesmo adulta, “por que exatamente aquele Carnaval, o único de fantasia, teve que ser tão melancólico?” (LISPECTOR; 1999, p.84). Depois, as coisas em casa se acalmaram e a irmã de Clarice a penteou e a pintou, mas a festa já não empolgava a menina do mesmo modo:

alguma coisa tinha morrido em mim. E, como nas histórias que eu havia lido sobre fadas que encantavam e desencantavam pessoas, eu fora desencantada; não era mais uma rosa, era de novo uma simples menina. Desci até a rua e ali de pé eu não era uma flor, era um palhaço pensativo de lábios encarnados. Na minha fome de sentir êxtase, às vezes começava a ficar alegre mas com remorso lembrava-me do estado grave de minha mãe e de novo eu morria (LISPECTOR; 1999, p.85).

Ora, mas esse é um texto de Clarice Lispector, não pode terminar assim. A seguir, como esperado e prometido, a epifania final:

horas depois é que veio a salvação. E se depressa agarrei-me a ela é porque tanto precisava me salvar. Um menino de uns 12 anos, o que para mim significava um rapaz, esse menino muito bonito parou diante de mim e, numa mistura de carinho, grossura, brincadeira e sensualidade, cobriu meus cabelos, já lisos, de confete: por um instante ficamos nos defrontando,

sorrindo, sem falar. E eu então, mulherzinha de 8 anos, considerei pelo resto da noite que enfim alguém me havia reconhecido: eu era, sim, uma rosa (LISPECTOR; 1999, p.85).

Cumpre-se, então, a profecia. O menino joga os confetes e colore a vida de Clarice. Assim, ela descobre o mundo e, pelo mundo, é descoberta. Se abre, enfim, como a rosa escarlate que aprendeu a ser, sem fantasias, nem máscaras, naquele resto de Carnaval em Recife.

5.5 A VIDA ETERNA DOS CRONISTAS

Foi assim, sendo eles próprios, que os escritores analisados ganharam a eternidade, diferentemente de muitos dos seus companheiros de redação que, acoados pela impessoalidade da notícia, passaram incólumes aos olhos do público. A liberdade subjetiva desses cronistas é essencial para que seus nomes continuem a ser lembrados depois de tanto tempo. O que resta saber é se há mais do que talento individual nesses textos para explicar a razão de sua imortalidade, de sua perenidade.

E a resposta é sim. Há também nesses autores o respeito às características do gênero que os ajudou a consagrar. Isso porque a crônica é um dos únicos produtos jornalísticos que permite certos atributos indispensáveis à inesgotabilidade do texto. Por isso mesmo, não se vê tantas coletâneas de reportagens por aí, mesmo havendo jornalistas talentosos que as escrevem.

O primeiro desses atributos é a liberdade em abordar temas que estão descolados do atual, que perpassam os limites da época em que estão inseridos. E esses temas derivam quase que exclusivamente da alma humana, da experiência interior dos homens, que não tem vez em uma reportagem, por exemplo. O repórter deve cuidar do mundo exterior - e só.

Assim, nunca haverá uma matéria que aborde o dia a dia de um casal trancafiado no apartamento, como faz a crônica de Rubem Braga. E nem o repórter versará sobre o amor como o cronista fez - a reportagem jornalística deve abordar única e exclusivamente os fatos. Os sentimentos humanos ficam a cargo de crônicas como a dele, que trata de um anseio reconhecível por todos os homens, de todas as épocas: isolar-se do mundo por uns tempos e viver apenas de amor.

Nelson Rodrigues também vai abordar tragédias que podem se abater sobre qualquer um, em qualquer tempo, como a cegueira da filha e o seu constante medo

da enfermidade. Clarice Lispector, então, é mestre nisso: em Brasília, retratou o drama daqueles que se sentem asfixiados pelo ambiente; e em Recife, a descoberta do mundo por qual todos passam, mais cedo ou mais tarde.

As possibilidades linguísticas que a crônica oferece também contribuem para o gênero perdurar. Na pena de grandes escritores como esses, a liberdade artística pode construir belezas literárias que valem por si só. É sempre um prazer acompanhar Clarice Lispector se transformar em flor metaforicamente ou imaginar Rubem Braga ter novos lampejos de vida ao encontrar o sol.

Além disso, crônicas como *A menina sem estrela* e *Restos do Carnaval*, com narrativas que se aproximam do conto, criam um mistério sobre o final que atrai o leitor de outras gerações somente pela curiosidade sobre o desenrolar da história. Já *Terreno Baldio* e *Carta ao Prefeito* são peças de humor que farão rir o homem de todas as épocas, por caçoar de figuras sempre presentes: os padres e os políticos.

Essas últimas também registram personagens e costumes típicos de uma época e serão objeto de constante revisita daqueles que estiverem interessados no passado. Além do mais, é sempre bom averiguar como os mais antigos lidaram com situações que se repetem até hoje, como a falta de segurança no Rio de Janeiro e o Carnaval do Recife – assim, mesmo quando tratam de assuntos contemporâneos, as crônicas podem perdurar pelo registro histórico e pelo caráter cíclico da notícia.

E há, claro, a lição que cada cronista tenta extrair desse fato comentado, seja ensinando ao leitor sobre correntes políticas, como Nelson Rodrigues, ou sobre a influência da arquitetura na atmosfera da cidade, como Clarice Lispector. Todas as crônicas analisadas têm um valor pedagógico, um desejo de ensinar algo novo ao leitor, de forma bem mais atraente do que um estudo acadêmico, às quais o leitor pode sempre retornar na sua ânsia de aprender.

Assim, nos jornais, entre os mortos e feridos de todos os dias, salvam-se os cronistas, aqueles capazes de retratar em poucas palavras todos os sentimentos do mundo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dizia o escritor Máximo Gorki que a obra de um homem é o que transcende sua existência. Se isso é verdade, Rubem Braga, Nelson Rodrigues e Clarice Lispector são exemplos incontestáveis de transcendência, dada a qualidade de suas obras aqui analisadas. E pelo que se viu, parece que esses autores foram mesmo mais do que eles próprios, descrevendo sentimentos vividos na alma de cada indivíduo a quem foi legada a experiência humana.

A vontade de trancafiar-se dentro de um quarto com o ser amado, como os amantes de Braga; a compaixão que Nelson sentiu pela sua menina sem estrela ou mesmo o amor inocente da pequena Clarice, tão intenso como são os namoros de Carnaval – todos temas que despertarão o interesse do homem de qualquer época, porque em qualquer época é que eles se manifestam.

Aliás, sempre que um homem do futuro quiser saber como foram as coisas do passado, poderá recorrer às suas obras – e será difícil não recorrer. Será complicado entender os primeiros começos de Brasília sem ler Lispector; visitar o Rio dos anos 50 sem mergulhar na crítica de Braga ou conhecer uma personalidade famosa desse tempo sem comparecer ao terreno baldio para as entrevistas imaginárias.

Ele também pode aprender sobre o comunismo com Nelson Rodrigues, sobre arquitetura com Clarice Lispector ou sobre a história da América Latina com Rubem Braga sem que recorra a livros maçantes e monótonos – está tudo ali nas páginas do jornal. E o melhor: como se fosse numa conversa, em que ele pode ser entretido ou emocionado, dependendo da crônica.

Isso porque esses cronistas são humanos como seus leitores. Pegam ônibus como seus leitores, curtem o Carnaval como eles, frequentam o hospital como eles. Numa dessas, leitores e cronistas podem se encontrar e bater um papo sobre as notícias do dia, por exemplo. Mas não ficar só nisso, porque para isso bastam os jornais - é preciso extrair delas uma lição que fique para a vida toda.

Se o encontro for com Rubem Braga, por exemplo, o leitor nem precisa pensar num assunto para a conversa – aliás, se não pensar, melhor. Nelson Rodrigues é outro que pode falar pelos dois. Já com a Clarice Lispector, é bem provável que se trave um diálogo interior. Mas mesmo que não se encontrem

pessoalmente, leitores e cronistas continuam cúmplices, compartilhando as aventuras, os sentimentos, as opiniões mais importantes e profundas que têm.

E não importa que sejam de épocas distintas: sempre vão encontrar assuntos que se repetem de tempos em tempos, como as promessas não cumpridas de um político ou os restos que sobraram do Carnaval. Tudo envolto numa linguagem literária, que fornece vitalidade ao texto e, claro, aproxima as crônicas das eternas obras artísticas.

Embora gente como a gente, só os cronistas conservam a capacidade de, num curto espaço do jornal, unir a reflexão sobre assuntos que transcendem épocas – as angústias e os amores humanos – e uma linguagem atrativa e envolvente, ao mesmo tempo em que se configuram como estudiosos do homem e da sociedade. Por essas e outras é que, como disse Nelson Rodrigues, “eles já são eternos; e nós ainda somos uns mortos frustrados”.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. Rubem Braga, professor de lucidez. In: FRANCHETTI, Paulo Elias Allane; PECORA, Antônio Alcir Bernardez. Rubem Braga. São Paulo: Editora Abril Educação, 1980. p. 86-87. (Literatura Comentada).

ARAÚJO, Carlos Magno. Amor à palavra. In: CASTRO, Gustavo de; GALEANO, Alex (Org.). Jornalismo e Literatura: a sedução da palavra. São Paulo: Escrituras Editora, 2002. Cap. 9. p. 93-97. (Coleção Ensaio Transversais).

ARNT, Hérís. **A influência da literatura no jornalismo: o folhetim e a crônica**. Rio de Janeiro: E-papers, 2002. 125 p.

BAHIA, Juarez. **Jornal, história e técnica**. 4.ed. rev. e aumen. São Paulo: Ática, 1990. 2 v. (Básica universitária).

BANDEIRA, Manuel. Velho Braga. In: FRANCHETTI, Paulo Elias Allane; PECORA, Antônio Alcir Bernardez. Rubem Braga. São Paulo: Editora Abril Educação, 1980. p. 85-86. (Literatura Comentada).

BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa: Brasil - 1900-2000**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010. 262 p.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977. 226p.

BARROS, Luiz Ferri de. A sensualidade da carta de Pero Vaz de Caminha. 2016. Disponível em: <<http://emporiododireito.com.br/a-sensualidade-da-carta-de-pero-vaz-de-caminha-por-luiz-ferri-de-barros/>>. Acesso em: 30 jun. 2017.

BAUER, Martin W.. Análise de conteúdo clássica. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: Um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2000. Cap. 8. p. 189-215.

BOAS, Sergio Vilas. Introdução. In: BRITO, José Domingos de (Org.). *Literatura e Jornalismo*. São Paulo: Editora Novera, 2007. Cap. 3. p. 19-24. (Mistérios da Criação Literária).

BOCCHESE, Marcell. **A crônica como gênero híbrido entre o jornalismo e a literatura**: uma demonstração através de Quando a neve cai no Brasil, de Paulo Ribeiro. 2011. 148 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-graduação em Letras, Cultura e Regionalidade, Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ucs.br/xmlui/bitstream/handle/11338/603/Dissertacao%20Marcell%20Bocchese.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 14 nov. 2016.

BRAGA, Rubem. Carta ao prefeito. In: ANDRADE, Carlos Drummond de et al. *Para gostar de ler: crônicas*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1981. p. 43-44.

BRAGA, Rubem. Os Amantes. In: SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *As cem melhores crônicas brasileiras*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. p. 129-131.

BULHÕES, Marcelo. **Jornalismo e Literatura em convergência**. São Paulo: Ática, 2007.

CAMINHA, Pero Vaz de. A carta. 2017. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2017.

CAMPEDELLI, Samira Youssef; ABDALA JUNIOR, Benjamin. Clarice Lispector. São Paulo: Editora Abril Educação, 1981. 107 p. (Literatura Comentada).

CAMPOS, Ana Maria. Críticas à arquitetura de Brasília na FLIP. 2016. Disponível em: <goo.gl/9YmMdD>. Acesso em: 30 jun. 2017.

CAMPOS, Paulo Mendes. Meu amigo Rubem Braga. In: FRANCHETTI, Paulo Elias Allane; PECORA, Antônio Alcir Bernardez. *Rubem Braga*. São Paulo: Editora Abril Educação, 1980. p. 87-88. (Literatura Comentada).

CANDIDO, Antonio et al. **A Crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Editora da Unicamp, 1992. 551 p.

CASTRO, Gustavo de. A palavra compartilhada. In: CASTRO, Gustavo de; GALEANO, Alex. *Jornalismo e Literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002. Cap. 7. p. 71-83. (Coleção Ensaio Transversais).

CASTRO, Gustavo de; GALEANO, Alex. Prefácio. In: CASTRO, Gustavo de; GALEANO, Alex. *Jornalismo e Literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002. p. 9-12. (Coleção Ensaio Transversais).

CHAVES, Flávio Loureiro. Crônicas e mitos de Rubem Braga. In: FRANCHETTI, Paulo Elias Allane; PECORA, Antônio Alcir Bernardez. **Rubem Braga**. São Paulo: Abril Educação, 1980. p. 83-84. (Literatura Comentada).

COELHO, Marcelo. Notícias sobre a crônica. In: CASTRO, Gustavo de; GALEANO, Alex. *Jornalismo e Literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002. Cap. 16. p. 155-162. (Coleção Ensaio Transversais).

CONY, Carlos Heitor. Apresentação. In: BRITO, José Domingos de (Org.). *Literatura e Jornalismo*. São Paulo: Editora Novera, 2007. Cap. 2. p. 15-17. (Mistérios da Criação Literária).

COSSON, Rildo. Romance-reportagem: o império contaminado. In: CASTRO, Gustavo de; GALEANO, Alex. *Jornalismo e Literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002. Cap. 6. p. 57-70. (Coleção Ensaio Transversais).

COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 397 p.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1971. v. 6.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. 7.ed. Rio de Janeiro: Distribuidora de Livros Escolares, 1972. 392 p.

COUTINHO, João Pereira. Av. Paulista. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009. 286 p.

FONSECA JÚNIOR, Wilson Corrêa da. Análise de Conteúdo. In: BARROS, Antônio; DUARTE, Jorge (Org.). **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2006. Cap. 18. p. 280-304.

FRANCHETTI, Paulo Elias Allane; PECORA, Antônio Alcir Bernardez. Rubem Braga. São Paulo: Editora Abril Educação, 1980. 96 p. (Literatura Comentada).

GEROLLA, Giovanny. Especialistas em arquitetura e urbanismo fazem uma revisão dos 50 anos de Brasília. 2010. Disponível em: <goo.gl/cQeQ25>. Acesso em: 30 jun. 2017.

GONZAGA, Sergius. O que delimita um clássico? 2002. Disponível em: <http://educaterra.terra.com.br/literatura/temadomes/temadomes_classicos_2.htm>. Acesso em: 30 jun. 2017.

LIMA, Alceu Amoroso. **O jornalismo como gênero literário**. São Paulo: Com-arte: Edusp, 1990. 80 p.

LISPECTOR, Clarice. A descoberta do mundo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 478 p.

KIEFER, Charles. **Para ser escritor**. São Paulo: Leya, 2010. 160 p.

LUCAS, Fábio. Prefácio. In: BRITO, José Domingos de (Org.). **Literatura e Jornalismo**. São Paulo: Novera, 2007. Cap. 1. p. 9-13. (Mistérios da Criação Literária).

MARTINS, Dileta A. P. Silveira. **As faces cambiantes da crônica moreyriana**. 1977. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Porto Alegre: PUC-RS, 1977.

MARTINS, Maria Helena Pires. Nelson Rodrigues. São Paulo: Editora Abril Educação, 1981. 108 p. (Literatura Comentada).

MEDEL, Manuel Ángel Vázquez. Discurso literário e discurso jornalístico: convergências e divergências. In: CASTRO, Gustavo de; GALEANO, Alex. *Jornalismo e Literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002. Cap. 3. p. 15-25. (Coleção Ensaio Transversais).

MELO, José Marques de. A Crônica. In: CASTRO, Gustavo de; GALEANO, Alex (Org.). **Jornalismo e Literatura: A sedução da palavra**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002. Cap. 15. p. 139-154. (Coleção ensaios transversais).

MENEZES, Fagundes de. **Jornalismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Razão Cultural, 1997. 60 p.

MENEZES, Rogério. Relações entre a crônica, o romance e o jornalismo. In: CASTRO, Gustavo de; GALEANO, Alex. *Jornalismo e Literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002. Cap. 17. p. 163-171. (Coleção Ensaio Transversais).

OLINTO, Antonio. **Jornalismo e Literatura**. Porto Alegre: JÁ Editores, 2008. 92 p.

PIZA, Daniel. Jornalismo e literatura: dois gêneros separados pela mesma língua. In: CASTRO, Gustavo de; GALEANO, Alex. *Jornalismo e Literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002. Cap. 14. p. 133-137. (Coleção Ensaio Transversais).

RODRIGUES, Nelson. **A cabra vadia: (novas confissões)**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995. 300 p.

RODRIGUES, Nelson. **Memórias: a menina sem estrela**. Rio de Janeiro: Agir, 2009. 442 p.

SÁ, Jorge de. **A crônica**. São Paulo: Ática, 1985. 94 p. (Série Princípios).

SANTOS, Jeana Laura da Cunha. **Do livro ao jornal: o texto fragmenta-se na notícia.** In: Conexão: Comunicação e Cultura, Caxias do Sul: UCS, V. 8, n. 16 (jul./dez. 2009), 2010.

SATO, Nanami. **Jornalismo, literatura e representação.** In: CASTRO, Gustavo de; GALEANO, Alex. **Jornalismo e Literatura: a sedução da palavra.** São Paulo: Escrituras Editora, 2002. Cap. 3. p. 29-45. (Coleção Ensaio Transversais).

SCLIAR, Moacyr. **Jornalismo e literatura: a fértil convivência.** In: CASTRO, Gustavo de; GALEANO, Alex. **Jornalismo e Literatura: a sedução da palavra.** São Paulo: Escrituras Editora, 2002. Cap. 13. p. 13-14. (Coleção Ensaio Transversais).