



UNIVERSIDADE
ESTADUAL de LONDRINA

GIOVANA CHIQUIM CEREJA

**UM ESPÍRITO LIVRE VAGANDO PELA REDAÇÃO:
UMA ANÁLISE DA CRÔNICA DRUMMONDIANA SOB A
PERSPECTIVA DE NIETZSCHE**

Londrina
2015

GIOVANA CHIQUIM CEREJA

**UM ESPÍRITO LIVRE VAGANDO PELA REDAÇÃO:
UMA ANÁLISE DA CRÔNICA DRUMMONDIANA SOB A
PERSPECTIVA DE NIETZSCHE**

Tese apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção ao título de Doutora.

Orientador: Prof. Dr. Volnei Edson dos Santos.

Londrina
2015

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

C414e Cereja, Giovana Chiquim.

Um espírito livre vagando pela redação : uma análise da crônica drummondiana sob a perspectiva de Nietzsche / Giovana Chiquim Cereja. – Londrina, 2015.

228 f.

Orientador: Volnei Edson dos Santos.

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2015.

Inclui bibliografia.

1. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987 – Teses. 2. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900 – Teses. 3. Crônicas brasileiras – História e crítica – Teses. 4. Jornalismo e literatura – Teses. 5. Espírito livre – Teses. 6. Filosofia – Teses. I. Santos, Volnei Edson dos. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-4.09

GIOVANA CHIQUIM CEREJA

**UM ESPÍRITO LIVRE VAGANDO PELA REDAÇÃO:
UMA ANÁLISE DA CRÔNICA DRUMMONDIANA SOB A
PERSPECTIVA DE NIETZSCHE**

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Volnei dos Santos
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Marcelo Bulhões
Universidade Estadual Paulista Julio Mesquita –
Campus Bauru - UNESP

Prof. Dr. Silvio Demétrio
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. André Joanilho
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Luiz Carlos Simon
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 08 de abril de 2015.

*Em memória da minha avó, Izayra Krüger Auchewski, que foi uma grande
incentivadora dos netos*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Volnei Edson dos Santos, o mentor do tema deste trabalho, na ocasião da banca de qualificação da minha dissertação no mestrado. Tenho muitos motivos para agradecê-lo. Obrigada por ter remanejado uma vaga para orientar meu projeto no doutorado, às vésperas da aposentadoria. Obrigada por ter me apresentado Nietzsche, um filósofo que contribuiu com meu amadurecimento profissional e, sobretudo, pessoal. Obrigada pela paciência, por todos os ensinamentos e dedicação nesses quatro anos, pelos livros emprestados, e também pelas boas conversas e amizade que construímos ao longo dessa trajetória.

Aos professores Luiz Carlos Santos Simon e Silvio Demétrio, pela generosidade na leitura desta tese, por todas as críticas construtivas e boas ideias que enriqueceram este trabalho, na etapa da qualificação.

À professora Maria Isabel Borges, que fez a correção textual desta tese.

Ao meu esposo Rovilso Cereja, pelo apoio incondicional, sempre. Pelo “colo” e pelas palavras de incentivo nos momentos de desânimo e dificuldades. A sábia frase “se fazer um doutorado fosse fácil, todos faziam”, dita por ele, me estimulou durante esses quatro anos e serviu como um “combustível” para eu continuar o trabalho com determinação.

A pesquisa acadêmica é um trabalho solitário. Que bom que essa trajetória nos presenteia com amigos e professores especiais, que aliviam o “peso” da jornada. Obrigada Daniela Nazaré, Nelci Silvestre, Maria Aparecida de Barros, Maurício Arruda Mendonça, Cleia Milan, Dejair Dionisio, Cíntia Gatto, Celina Gomes, Vicentonio Silva, Adriana Maciel, Alessandro da Silva, Layza Beretta, Eliane Benatti, Luciano Antonio, Maria Carolina de Godoy, Luis Carlos Simon, Sonia Pascolati, Frederico Fernandes, Telma Maciel da Silva, Alamir Corrêa, Adelaide Caramuru Cezar, Adilson dos Santos, André Joanilho, Carolina Natale Toti, Claudia Rio Doce, Luiz Carlos Migliozi, Marta Dantas, Regina Célia Alves, Luciana Brito e Sérgio Paulo Adolfo (in memoriam), pelas risadas na sala de aula, pelas conversas nos almoços, pelo companheirismo nos congressos e pelo aprendizado nas reuniões dos docentes. Ainda que não houvesse um “diploma” no final, conhecê-los e conviver com vocês já fez toda a trajetória valer a pena.

À secretária da pós-graduação, Rosely Fernandes Lopes, pela paciência e dedicação no atendimento aos alunos.

Aos funcionários da Fundação Casa de Rui Barbosa, pelo atendimento receptivo na ocasião da visita ao acervo de Carlos Drummond de Andrade.

Aos meus dois espíritos livres, meu pai Luis Carlos Chiquim, e minha mãe, Marilda Chiquim. Nenhum deles conhece Nietzsche, mas ambos seguem sua filosofia, por instinto. Meu pai sempre me ensinou que “não precisamos de mais de um frango por dia para comer e de mais de uma cama para dormir”.

A incursão no universo nietzschiano, principalmente a vizinhança com as coisas pequenas e próximas, me fez compreender melhor suas palavras. Também sou privilegiada por conviver com minha mãe, que me ensina diariamente a dádiva do “bom temperamento”, de viver a vida com sorrisos e leveza.

E a todos os amigos e familiares, Graziela Chiquim, Leandro Chiquim, Edilene Vieira, Josiane Godoy Pasello, Gisele Rech, Luciana Auchewski, Vivian Auchewski, Lia Della Libera, Cacilda Galvão, Raquel Laís Pires e Flávia Ferraz, que me emprestaram os dois “ombros amigos” e que me ouviram por anos falar desta tese. Divido com todos vocês essa conquista.

CEREJA, Giovana Chiquim. **Um espírito livre vagando pela redação: uma análise da crônica drummondiana sob a perspectiva de Nietzsche.** 2015. 220 f. Tese (Doutorado em Letras) Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

RESUMO

O objetivo da nossa pesquisa é estabelecer uma aproximação do cronista Carlos Drummond de Andrade com o personagem espírito livre, idealizado por Nietzsche. A analogia é utilizada como pano de fundo para discutir a relação entre o jornalismo e a literatura e para teorizar sobre a crônica. A metodologia do trabalho incluiu inicialmente a leitura das biografias de Nietzsche, necessárias para a compreensão do contexto no qual o personagem, uma espécie de “duplo” do filósofo, foi criado. Na sequência, lemos as obras dedicadas à filosofia do espírito livre e percebemos três características que fazem parte do “retrato” do personagem e que se assemelham à feição do cronista: a busca pelo caminho próprio, a capacidade de “dançar nas correntes” e a vizinhança com as coisas pequenas e próximas. Após a seleção dos aforismos, partimos para a definição do corpus da pesquisa, que exigiu a leitura das narrativas de Carlos Drummond de Andrade publicadas em livros. Também pesquisamos crônicas que estão guardadas no acervo do escritor, na biblioteca da Fundação Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. O trabalho está dividido em quatro capítulos. O primeiro apresenta as transformações da atividade jornalística. A imprensa surgiu no século XVIII, no contexto do ideal iluminista, com a intenção de despertar a consciência dos cidadãos. Contudo, a adoção do conceito de objetividade na passagem da segunda metade do século XIX para o alvorecer do século XX, desviou o jornalismo do seu ideal fundador. Além de resgatar a história da imprensa desde sua criação até os dias atuais, mostramos exemplos bem sucedidos de jornalistas e veículos que conseguem conciliar os aspectos mercadológicos e a função social do jornalismo. O debate em torno da atividade jornalística se faz necessário para demonstrar como a natureza literária da crônica pode inspirar os profissionais da imprensa na realização de um jornalismo politizado, capaz de promover mudanças e desenvolvimento social. Nos próximos capítulos, apresentamos cada uma das características do espírito livre e suas afinidades com o trabalho diário do cronista. O segundo capítulo se debruça sobre a busca pelo caminho próprio. No encontro do filósofo consigo mesmo, Nietzsche se propõe a viver novas experiências para formular sua opinião própria sobre o mundo que o cercava. Nessa época, ele busca suporte na leitura de escritores franceses, sobretudo em Montaigne, que delineou uma nova forma de escrita: os ensaios. Percebemos que os cronistas são “herdeiros” legítimos de Montaigne à medida que tecem narrativas que são frutos da observação pessoal dos fatos do cotidiano. No terceiro capítulo abordamos a habilidade dos cronistas de “dançar nas correntes” à medida que conseguem driblar a “tensão” que envolve os discursos jornalístico e literário com naturalidade. E, no último capítulo, enfatizamos o traço principal tanto do espírito livre quanto do cronista: a valorização das banalidades do cotidiano. E para mostrar a importância dos fatos ordinários na construção da realidade, utilizamos como arcabouço teórico os pensamentos do sociólogo Michel Maffesoli e do historiador Michel de Certeau.

Palavras-chave: espírito livre. crônica. jornalismo. literatura. filosofia.

CEREJA, Giovana Chiquim. **Un esprit libre errant dans la rédaction du journal: une analyse de la chronique de Drummond sous la perspective de Nietzsche.** 2015. 220 p. Thèse (Doctorat en Lettres) Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

RÉSUMÉ

L'objectif de notre recherche est d'établir une approximation entre le chroniqueur Carlos Drummond de Andrade et le personnage d'esprit libre imaginé par Nietzsche. L'analogie est utilisée en tant qu'arrière-plan pour discuter le rapport entre le journalisme et la littérature autant que pour théoriser à propos de la chronique. La méthodologie de travail a compris, tout d'abord, la lecture des biographies de Nietzsche nécessaires à la compréhension du contexte dans lequel le personnage, une espèce de "double" du philosophe, a été créée. Dans la suite, nous avons lu les œuvres dédiées à la philosophie de l'esprit libre et nous avons trouvé trois caractéristiques intégrant le "portrait" du personnage et ressemblant au chroniqueur : la recherche de son propre chemin, la capacité de "danser sur les chaînes" et le voisinage avec de petites choses proches. Après la sélection des aphorismes, nous avons défini le *corpus* de la recherche, ce qui nous a demandé la lecture des récits de Carlos Drummond de Andrade publiés dans des livres. Nous avons également recherché les chroniques conservées dans la collection de l'écrivain disponible dans la bibliothèque Fundação Rui Barbosa, à Rio de Janeiro. Le travail est divisé en quatre chapitres, dont le premier présente les transformations de l'activité journalistique. La presse est apparue au XVIII^e siècle, dans le cadre de l'idéal illuministe et dans l'intention d'éveiller la conscience des citoyens. Pourtant, l'adoption du concept d'objectivité pendant le passage de la seconde moitié du XIX^e siècle au début du XX^e a détourné le journalisme de son idéal fondateur. Après avoir exposé l'histoire de la presse depuis sa création jusqu'à nos jours, nous avons aussi décrit des exemples réussis de journalistes et de journaux qui arrivent à concilier les aspects commerciaux et la fonction sociale du journalisme. Le débat autour de l'activité journalistique est nécessaire pour démontrer de quelle manière la nature littéraire de la chronique peut inspirer les professionnels de la presse dans la réalisation d'un journalisme politisé, capable de promouvoir les changements et le développement social. Dans les chapitres suivants, nous avons présenté chacune des caractéristiques de l'esprit libre et ses ressemblances avec le travail quotidien du chroniqueur. Le deuxième chapitre porte sur la quête du propre chemin. Dans la rencontre du philosophe avec soi-même, Nietzsche propose de vivre de nouvelles expériences pour formuler sa propre opinion sur le monde qui l'entoure. À cette époque, il cherche les fondements dans la lecture de quelques écrivains français, principalement Montaigne, qui avait créé une nouvelle forme d'écriture : les essais. Nous avons conclu que les chroniqueurs sont des "héritiers" légitimes de Montaigne, dans la mesure qu'ils construisent des récits résultant de l'observation personnelle des faits quotidiens. Dans le troisième chapitre, nous avons exposé la capacité des chroniqueurs de "danser sur les chaînes" alors qu'ils arrivent à dépasser en toute naturalité la "tension" qui implique les discours journalistique et littéraire. Finalement, dans le dernier chapitre, nous avons fait remarquer le trait principal en commun de l'esprit libre et du chroniqueur : la valorisation des banalités du quotidien. Ceci dit, pour montrer l'importance des faits ordinaires dans la construction de la réalité, nous avons utilisé le cadre théorique des pensées du sociologue Michel Maffesoli et de l'historien Michel de Certeau.

Mots-clés: esprit libre. chronique. journalisme. littérature. philosophie.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 - A (DES) CONSTRUÇÃO DA OBJETIVIDADE	18
CAPÍTULO 2 - A BUSCA PELO CAMINHO PRÓPRIO	54
2.1 VIVER POR EXPERIÊNCIA PARA ENCONTRAR A LIBERDADE DE ESPÍRITO	54
2.2 A LITERATURA COMO FONTE DE CONHECIMENTO	83
CAPÍTULO 3 - A ARTE DE BRINCAR COM AS CONVENÇÕES	97
3.1 O TALENTO NATO DO CRONISTA PARA “DANÇAR NAS CORRENTES”	97
3.2 A SIMBIOSE DO JORNALISTA E DO LITERATO	123
3.3 A NOTÍCIA COM ROUPAGEM LITERÁRIA.....	136
CAPÍTULO 4 - SER NOVAMENTE BONS VIZINHOS DAS COISAS	
PRÓXIMAS	153
4.1 A REABILITAÇÃO DO COTIDIANO	153
4.2 A POÉTICA DO COTIDIANO.....	175
4.3 O EFEITO DA DUPLICIDADE NA VALORIZAÇÃO DO PRESENTE.....	185
CAPÍTULO 5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS	202
REFERÊNCIAS	209

INTRODUÇÃO

Os princípios basilares do jornalismo remontam ao projeto iluminista, concebido durante as revoluções liberais no século XVIII, de esclarecer a população sobre os acontecimentos da sociedade. Tratava-se de um jornalismo político, panfletário, exercido por intelectuais e literatos, que poderia ser chamado hoje de “jornalismo de causas”, de acordo com a jornalista e pesquisadora Sylvia Moretzsohn (2007).

No início do século XIX, a imprensa francesa, que inspirava o jornalismo em grande parte do mundo, inclusive no Brasil, era pautada pela doutrinação e opinião. Para Marcelo Bulhões,

Nada mais natural para um país conhecido pela aventura filosófica do Iluminismo no século XVIII, em sua defesa dos direitos fundamentais da vida humana e negação de todas as formas de obscurantismo e arbitrariedade política. Nada mais natural para um país também conhecido pelos grandes escritores e filósofos que produziu em vários tempos, com os nomes de Montaigne, Voltaire, Pascal, Molière, Lamartine, Balzac, Zola, etc. Na esteira dessa tradição livresca, delineavam-se no jornalismo francês ainda vigorante no século XIX duas vertentes fundamentais: a literária e a política – vertentes que se tocavam profundamente, pois a imagem do escritor como militante político era preciosa para o jornalismo francês. E o jornalista não podia deixar de almejar o estatuto do escritor literário, uma vez que o jornalismo era considerado um ramo mesmo da literatura (2007, p. 30).

No entanto, na passagem da segunda metade do século XIX para o alvorecer do século XX, o jornalismo foi mudando a sua configuração, tornando-se um aparelho industrial de produção diária. Esse novo formato teve início nos Estados Unidos, a partir da década de 1830. Com o advento da democracia, o jornalismo traçou sua feição comercial para garantir sua autonomia em relação ao poder político¹. A busca pela informação se tornou o ideal do novo modelo jornalístico. O processo em questão evoluiu até o desenvolvimento de um “produto” que responderia pelo nome de “notícia”.

Os fatos passaram a interessar muito mais que as opiniões ou a doutrinação ideológica. Dessa maneira, a imprensa foi se transformando em uma instituição focada na verificação e reprodução dos acontecimentos de forma imparcial. A notícia ganharia dimensão de um artigo básico na modernidade. O

¹ O jornalismo doutrinário e ‘verborrágico’ francês era respaldado por fatores de ordem econômica. Os jornais eram dependentes de partidos políticos até as últimas décadas do século XIX.

cidadão não poderia mais ficar alheio aos acontecimentos; perdê-los seria o mesmo que ficar de fora da participação na vida social e na circulação dos bens econômicos. A dinâmica da engrenagem da indústria da informação conduziu o texto jornalístico para uma fórmula baseada na concisão e na clareza, ou seja, na linguagem objetiva, cuja consequência é a padronização textual.

Na opinião de Sylvia Moretzsohn, a imparcialidade adotada pelo jornalismo moderno distancia a atividade do ideal iluminista, o qual compreende que o papel da imprensa, acima de tudo, é prestar um serviço público para a sociedade, favorecendo a construção de uma consciência crítica da realidade. Esse ideal iluminista é desafiado pela concepção capitalista de que a notícia é um produto de consumo que obedece à lógica mercadológica e a das fases de produção. Vivemos sob o signo da velocidade; a notícia precisa de atualização a cada instante, algo concebível na esfera virtual, um dos rumos do jornalismo no século XXI. Na indústria da informação, os profissionais devem manter um distanciamento diante dos fatos e elaborar um texto capaz de suplantar o imediatismo do acontecimento. As regras do discurso jornalístico, contudo, conduzem a dois paradoxos, como relata Sylvia Moretzsohn:

o primeiro, entre esse critério de objetividade que exclui ou desqualifica as interpretações e a defesa da pluralidade de veículos como pilar da democracia; o segundo, apontado por Glasser e Ettema (1991), entre o dever cívico dos jornalistas como “guardiães da consciência” e seu papel de “observadores distanciados”. Como poderiam os repórteres denunciar transgressões sem fazerem juízos morais? Os próprios autores respondem com o argumento de que a objetividade é entendida como um compromisso com valores sociais consensuais, de forma que os juízos de valor sejam naturalizados como a própria expressão do senso comum. Assim, é possível entender que esses dois conceitos — o de “quarto poder” e o da objetividade encarada dessa maneira reducionista — amparam um processo de mediação que se legitima ao ocultar-se a si próprio, resultando no que poderia ser classificado de “jornalismo de mãos limpas”: afinal, a imprensa apenas relata os fatos e por isso não teria qualquer influência — muito menos, interesse — sobre o que divulga. Pode, portanto, lavar as mãos. Daí o costumeiro recurso à mensagem do “mensageiro”, através da qual o jornalista (ou o jornalismo) procura isentar-se da responsabilidade sobre o noticiário que produz (2007, p. 119).

No Brasil, em particular, notamos, nos grandes jornais, a presença de um gênero *suis generis*, que consegue transgredir a objetividade do discurso jornalístico. Estamos falando da crônica, a qual pode ser considerada praticamente o último “suspiro literário” na imprensa diária brasileira. Por se tratar de um modelo

jornalístico que empresta os recursos estéticos da literatura, é capaz de desnudar e interpretar o cotidiano, tratado de forma dura e crua pelo jornalista de ofício.

Como comenta Vinícius de Moraes, o cronista senta-se diante de sua máquina, “acende um cigarro, olha através da janela e busca fundo em sua imaginação um fato qualquer, de preferência colhido no noticiário matutino ou de véspera, em que, com suas artimanhas peculiares, possa injetar sangue novo” (MORAES, 1962, p. 7).

A linguagem coloquial e a temática simples das narrativas, ligadas à vida cotidiana, atraem os leitores, os quais se sentem à vontade para interagir com os cronistas. O tom de “conversa fiada” da crônica aproxima os escritores que se dedicam ao gênero do público do jornal e estabelece uma relação de intimidade entre eles. Carlos Drummond de Andrade publicou a crônica “Cartas ao Cronista” (*Jornal do Brasil*, 28 de maio de 1970) em que escreve sobre as correspondências recebidas por ele. O teor era diverso: admiração, instrução ou xingamento. Nas palavras dele:

Agora deram-me para escrever-me pedindo providências e coisas. Recebi três decassílabos em substituição ao “deitado eternamente em berço esplêndido”, no Hino Nacional, com o pedido: “Faça alguma coisa”. O quê? Os três poetas tenham paciência: dirijam-se ao Senador Catete Pinheiro, que é ortopedista literário do Hino. Outro correspondente quer que eu descubra como lhe remeta pelo reembolso postal “um livro que nenhuma livraria ou editora possa fornecer-lhe, mas que deve existir por aí, editado pelo Ministério da Justiça. [...] Há também o amigo de Minas que consulta sobre a Expo-70, do Japão, e pergunta: Vale a pena ir lá? Você é quem sabe, meu caro. Viagem que não é obrigação impõe escolha e fantasias próprias (*Jornal do Brasil*, 28 de maio de 1970).

Não sabemos se, de fato, Drummond havia recebido cartas com os conteúdos expostos por ele, já que a crônica admite o elemento ficcional. No entanto o diálogo explícito com o leitor aparece em diversas narrativas. Dessa forma, percebemos que o cronista realmente se torna um companheiro do leitor do jornal, uma espécie de “guru”, enriquecendo os fatos a partir de sua observação pessoal.

Na imprensa diária, por ser o único escritor livre da padronização do jornalismo na atualidade, capaz de falar em primeira pessoa sobre os acontecimentos do mundo ou sobre uma experiência pessoal, compreendemos que o cronista é capaz de desempenhar o papel de intelectual contemporâneo, quando consideramos a definição de Beatriz Sarlo a respeito dos intelectuais em geral. Para ela, a figura dos artistas, filósofos e pensadores da modernidade clássica está em

decadência. Contudo a estudiosa alerta que, se a realidade mudou e não aceita legisladores e profetas como guias, a sociedade precisa daquilo que foi o “eixo da prática intelectual dos últimos dois séculos: a crítica daquilo que existe, o espírito livre e anticonformista, o destemor perante os poderosos, o sentido de solidariedade com as vítimas” (SARLO, 1997, p. 165). E, por se dedicarem a um gênero altamente pessoal, o qual transcende o limite do jornalismo, acreditamos que os cronistas podem cumprir a função de “espíritos livres” do nosso tempo, como eram os antigos profetas.

Foram essas observações sobre o papel do cronista na imprensa que possibilitaram o enquadramento desses escritores na declaração de Beatriz Sarlo, que inspirou a elaboração desta tese de doutorado, cujo objetivo é mostrar as correntes integradoras entre a figura do espírito livre e a do cronista.

Como já dissemos, os próprios estudiosos do campo do jornalismo admitem que os princípios de imparcialidade e de objetividade empobreceram a imprensa diária. Um dos jornalistas mais respeitados no Brasil, Cláudio Abramo (1923-1987), critica essa aparente postura de neutralidade.

O jornalista não pode ser despido de opinião política. A posição que considera o jornalista um ser separado da humanidade é uma bobagem. A própria objetividade é mal-administrada, porque se mistura com a necessidade de não se envolver, o que cria uma contradição na própria formulação política do trabalho jornalístico. Deve-se, sim, ter opinião [...]. É preciso ter consciência. O que se procura, hoje, é exatamente tirar a consciência do jornalista. O jornalista não deve ser ingênuo [...] (ABRAMO, 2002, p. 109).

A imparcialidade e a objetividade impostas ao jornalista dificultam o desenvolvimento de uma imprensa engajada. O jornalismo diário, em grande parte, preocupa-se em dizer o que acabou de acontecer, sem relacionar o fato a um contexto histórico ou político. Nesse cenário, o cronista ocupa um papel importante à medida que se distancia daquela concepção limitante que converteu o jornalista em um profissional especializado na busca e na divulgação da informação.

Nesse sentido, o cronista se comporta como um “perturbador do *status quo*” ao transmitir sua reação pessoal diante de um fato, com o qual, muitas vezes, os leitores se identificam através do humor, da ironia, da reflexão e de todas as formas de sentimentos expressos nas crônicas. O propósito da crônica é exatamente este: fixar um ponto de vista individual, externo aos fatos, externo ao próprio jornal.

A saber, o espírito livre (*Freigeist*) é um personagem criado por Friedrich Nietzsche na segunda fase de sua produção, considerada pelo filósofo como o início da sua filosofia, propriamente dita.

Foi assim que há tempos, quando necessitei, *inventei* para mim os «espíritos livres» [...] não existem esses «espíritos livres», nunca existiram — mas naquele tempo, como disse, eu precisava deles como companhia, para manter a alma alegre em meio a muitos males [...] como valentes confrades fantasmas, com os quais proseamos e rimos, quando disso temos vontade, e que mandamos para o inferno, quando se tornam entediantes — uma compensação para os amigos que faltam (NIETZSCHE, 2000, p. 8-9).

Ao modo de Deleuze e Guatari, o espírito livre criado por Nietzsche é um personagem conceitual², uma espécie de “duplo do autor”. Quatro obras, no contexto do pensamento de Nietzsche, fazem parte da filosofia do espírito livre: *Humano, Demasiadamente Humano I — um livro para espíritos livres* (1878), *Humano, Demasiadamente Humano II* (publicada em forma de apêndices ao primeiro volume em 1879), *Aurora* (1881) e *A gaia ciência* (1882). A partir da leitura dos aforismos dessas obras, do livro *Para além do Bem e do Mal: Prelúdio a uma filosofia do futuro* (1886)³, além de textos relativos a fragmentos póstumos publicados por ele, conseguimos identificar, entre outras, três características do personagem espírito livre que servem como ponto de partida para teorizar sobre a crônica: a busca pelo caminho próprio, a capacidade de “dançar nas correntes” e a vontade de se tornar novamente um bom vizinho das coisas mais próximas.

No contexto desta tese, a analogia entre o espírito livre e o cronista se torna um terreno bastante fértil para discutir a relação entre o jornalismo e a literatura e para compreender a crônica enquanto um gênero autônomo. Além dos aforismos de Nietzsche que fazem menção a essas três características, utilizamos teóricos dos campos da literatura, do jornalismo, da filosofia, da história e da sociologia na tentativa de confirmar a hipótese de nossa tese: de que o cronista é um espírito livre que habita as redações dos jornais. Também analisamos crônicas de Drummond para demonstrar na prática como o ofício do cronista está relacionado ao ideal do espírito livre.

² “Os personagens conceituais são os “heterônimos” e o nome do filósofo o simples pseudônimo de suas personagens” (DELEUZE; GUATARI, 1991, p. 62).

³ Nesta obra, os filósofos do futuro, segundo anseia Nietzsche, já seriam “espíritos livres, muito livres”. Isso quer dizer: capaz de negar ainda mais os já ansiados “espíritos livres”.

O *corpus* (termo latino) do trabalho é composto por narrativas extraídas dos livros de crônicas de Carlos Drummond de Andrade e de outras pesquisadas no acervo do escritor, que está localizado na biblioteca da Fundação Casa Rui Barbosa, no Rio de Janeiro - grande parte dos textos foi publicada apenas na edição impressa dos jornais *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil* e em algumas revistas, na segunda metade do século passado. O material em questão ainda não foi digitalizado e não está disponível para os leitores.

Nesse sentido, nosso trabalho é dividido em quatro capítulos. No primeiro, debatemos as convergências do jornalismo e da literatura, além do rigor da técnica jornalística que afasta a imprensa tradicional do seu vínculo com o ideal iluminista. Após a contextualização, partimos para os capítulos que se dedicam a apresentar a interface entre as características do espírito livre e o ofício do cronista.

No segundo capítulo, abordamos a “busca pelo caminho próprio”. Nesse momento, o autoconhecimento, as experiências próprias e a paixão do conhecimento se tornam importantes meios a mover o espírito livre no fazer de seu caminho para si. Para Nietzsche, ‘viver perigosamente’, qual seja, fazer da existência um constante ensaio de si mesmo, é o segredo para colher da vida maior fecundidade e fruição. Diz ele: “Construam sua cidade próxima ao Vesúvio! Mandem seus navios por mares inexplorados! Vivam em guerra com seus pares e consigo mesmos” (2011, p. 192). Esse “desassossego” permanente move o espírito livre, que vive constantemente numa espécie de estado “experimental”, em busca da liberdade de espírito e da independência.

Observamos, nos aforismos de Nietzsche, a agudez dos seus pensamentos, cuja pretensão não é revelar uma verdade absoluta. A intenção dele é simplesmente expor seus argumentos a despeito de determinado assunto, baseado em suas impressões particulares.

Na época em que se constituía a filosofia do espírito livre, Nietzsche se inspirou de modo efetivo nos escritos do francês Michel Montaigne, o criador do ensaio como gênero textual. Os textos de Montaigne, que compõem três volumes de seus *Essais*, foram elaborados com liberdade de pensamento; os assuntos eram tratados de modo descontínuo. Por essa razão, verificamos nos seus ensaios muitas digressões. Os aforismos de Nietzsche também mostram esse caráter de inacabados. Os temas neles tratados se repetem nas quatro obras dedicadas à

filosofia do espírito livre, como se fossem experimentos ou pensamentos experimentais.

Nessa concepção, para Adorno, o ensaio continua hoje sendo uma forma aberta de expor o pensamento. Já na opinião de Afrânio Coutinho, os ensaístas,

Revelam um espírito livre, reagindo diante de fatos, pessoas ou paisagens, escrevendo de seus cenários familiares, seus pertences, jardins, viagens, lembranças, as paisagens que amou, suas experiências passadas, recordações de homens, fatos e coisas, suas leituras, teorias do universo e do pensamento, tudo e nada (COUTINHO, 1997, p. 119, grifo nosso).

A partir dessa perspectiva, acreditamos que o cronista é um descendente do ensaísta no Brasil por tratar de uma temática com liberdade, sem perseguir uma verdade que possa ser comprovada, como nos demais conteúdos do jornalismo opinativo, por exemplo, artigos e editoriais. Quando menciona o seu ponto de vista sobre qualquer assunto, o cronista não o faz de maneira doutrinal e dogmática. Mas, mesmo sendo livre, cultiva o rigor e, às vezes, coincide sua forma com a exposição filosófica ou com a expressão literária, como notamos nas crônicas analisadas no segundo capítulo.

No terceiro capítulo, expomos a qualidade do cronista de conviver permanentemente com a “tensão” entre os discursos jornalísticos e os literários. Essa habilidade de brincar com as convenções é designada por Nietzsche como a capacidade de “dançar nas correntes”. A partir da convivência harmônica das linguagens poética e referencial, aos moldes de Jakobson, percebidas nas crônicas do literato, reconhecemos correntes integradoras entre o jornalismo e a literatura.

Nesse capítulo, apresentamos as dificuldades enfrentadas pelos escribas do cotidiano no ofício do cronista. Por ser um texto curto, de temática simples e linguagem coloquial, a produção de crônicas aparenta ser uma atividade fácil. No entanto não existe uma receita para a confecção de uma crônica. Não se trata simplesmente de transmitir uma opinião sobre os assuntos do jornal ou falar sobre o cotidiano ordinário. A intuição do escritor e os encadeamentos das frases — impregnadas de lirismo ou humor, por exemplo — são elementos que fazem com que poucos parágrafos se transformem em texto literário. Incorporar as migalhas da vida diária à estética literária é o desafio para encontrar a medida do homem e driblar o miúdo, para não naufragar na efemeridade, junto com as notícias do dia. É

preciso arte para cumprir essa tarefa. Por essa razão, acreditamos que a capacidade de “dançar nas correntes” faz parte da natureza dos escritores que se dedicam à crônica. Antonio Candido ressalta a habilidade de Drummond no uso da linguagem coloquial na elaboração de uma prosa lírica, nutrida de ideias e correta, sem afetação. Segundo ele, o escritor sabe

incorporar com naturalidade o que há de mais expressivo nos torneios coloquiais e no vocabulário de nossa língua, em mudança rápida. A partir da matriz possivelmente mineira, Drummond extraiu um corte clássico do idioma os movimentos mais livres (CANDIDO, 1992, p. 14).

Ainda no terceiro capítulo, destacamos a necessidade de incluir a crônica no panteão da literatura brasileira, com base na teoria dos estudos culturais e no posicionamento de outros teóricos.

No quarto capítulo, tratamos da valorização do presente e da vida cotidiana, que é um dos fundamentos do espírito livre e um comportamento típico dos cronistas. Nietzsche critica a preocupação com as questões metafísicas, as coisas longínquas, a moral vigente e com as imposições feitas pela religião e defende a necessidade de avizinhar-se das coisas mais próximas como um caminho para viver melhor. Dessa forma, o filósofo propõe a reabilitação dos hábitos simples, como: a alimentação diária, as caminhadas, a contemplação da aurora ou as leituras que lhe dão prazer. No contexto da arte literária, o cronista restaura essa conexão com o tempo presente e se aproxima do ideal nietzschiano à medida que celebra a vida quase no instante em que ela passa: narra sua visita ao barbeiro ou o sorriso gracioso de uma moça que parou o carro para que ele atravessasse a rua. A crônica sobrevive colada ao cotidiano, promove uma ruptura com o fato monumental e mostra o brilho e a intensidade da vida diária.

E, para aprofundar o debate em torno da importância da vida diária para melhor compreender a realidade, incluímos na nossa pesquisa os estudos do sociólogo francês Michel Maffesoli, que se debruça sobre o cotidiano e o presente. As teorias dele foram influenciadas pelos pensamentos de Nietzsche, o qual entendia que os homens devem celebrar cada dia.

E um dia o seu tempo acabou: a coisa boa separa-se de mim, não como algo que me repugna — mas pacificamente e de mim saciada, tal como eu dela, e como se nos devêssemos gratidão mútua, estendendo-nos a mão em despedida. E algo novo já espera na porta [...] Assim é com alimentos, pessoas, ideias, cidades, poemas, peças musicais, doutrinas, programa do dia, modo de vida” (2011, p. 199-200).

Nessa mesma linha de raciocínio, Maffesoli (1984) afirma que o hoje vale por si, ou seja, é a vida concreta que abriga a socialidade⁴. Para o estudioso, a socialidade se inscreve nos lugares humildes e nos acontecimentos mais banais, está situada no ‘minúsculo’ do cotidiano e se distancia das estruturas econômicas e políticas.

De acordo com Maffesoli, a razão por si só, com seus instrumentos e critérios padronizados, não consegue explicar a complexidade da vida cotidiana e da organicidade social, sendo necessário o uso da sensibilidade e de outras formas de conhecer.

Nesse sentido, por retratar as banalidades do cotidiano, de forma subjetiva, vislumbramos na crônica uma forma de apreender a realidade, sem levar em consideração apenas elementos econômicos e sociais, que, na visão de Maffesoli, são reducionistas.

Outro autor que utilizamos, nesse capítulo, como base teórica para apresentar a importância de olhar com mais atenção para as coisas vizinhas e próximas é o historiador francês Michel de Certeau, que escreveu a obra *A invenção do cotidiano* (1980). Para ele, o “cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior. [...] É uma história a caminho de nós mesmos, quase em retirada, às vezes velada” (1998, p. 31).

No decorrer desse estudo, pretendemos mostrar que a crônica é uma forma de trazer à tona as questões ordinárias do cotidiano que interferem no alívio da nossa existência, como sugere Nietzsche. Assim como tal filósofo, Certeau e Maffesoli, na modernidade, também almejam a valorização do tempo presente.

⁴ O termo é entendido pelo sociólogo francês como uma “multiplicidade de experiências coletivas” (MAFFESOLI, 1984, p. 8). A cidade é a base da socialidade, porque, nesse espaço, os encontros e os acontecimentos ordinários se concretizam.

CAPÍTULO 1

A (DES) CONSTRUÇÃO DA OBJETIVIDADE

A primeira liberdade da imprensa é a que não constitui uma atividade comercial. O escritor que se degrada indo para um meio comercial merece como castigo, por uma falta interior de liberdade, a falta exterior de liberdade, a censura; ou, mais ainda, sua própria existência já é seu próprio castigo. (Karl Marx)

Roman Jakobson (1995) definiu as funções da linguagem. Na visão tradicionalista do teórico, jornalismo e literatura possuem características e finalidades distintas. A literatura está vinculada às funções poética e emotiva. A primeira estaria centrada na mensagem, construída de forma particular, criativa e inovadora. Além disso, nesse caso, a forma é tão importante quanto o conteúdo. Por isso, é comum perceber, nessa função, o uso amplo de figuras de linguagem, por exemplo, o uso da metáfora. A segunda função está focada no emissor e expressa a visão de mundo, os sentimentos e os estados subjetivos do escritor. O jornalismo, por outro lado, faz parte da função referencial da linguagem, aquela relacionada ao contexto da comunicação, utilizada essencialmente para informar, sem carregar — pelo menos aparentemente — qualquer juízo de valor do emissor.

Se a palavra “literatura” é polissêmica e compreende uma variedade de sentidos, o jornalismo, ao contrário, se aproxima de uma “ciência exata” e pode ser caracterizado como uma espécie de “testemunha do real”. A atividade jornalística se preocupa em apurar os acontecimentos e difundir informações da atualidade. Gisela Campos declara que “o jornalismo é uma vocação, sim, mas não para a escrita, não para o texto propriamente dito. O jornalista tem a vocação de buscar a verdade (...), a descoberta, a revelação” (CAMPOS apud BRITO, 2008, p. 80). Nesse caso, o repórter utiliza a linguagem apenas como um “meio” para comunicar aquilo que se passa no mundo concreto de forma isenta e imparcial. Alceu Amoroso Lima complementa esse pensamento quando diz que o jornalismo é regido pela “clareza de raciocínio, de modo a separar no fato objetivo o que é essencial do que é acidental, fazer o comentário justo e fazer com que o leitor compreenda bem os comentários” (1960, p. 56).

Ao confrontarmos a objetividade do discurso jornalístico e a subjetividade literária, parece que estamos nos referindo a dois polos heterogêneos,

como a água e o óleo, incapazes de se misturar. Entretanto jornalismo e literatura caminham juntos há muito tempo, basta lembrar que o romance, enquanto gênero literário, era publicado inicialmente em capítulos nas páginas da imprensa no século XIX. Antes disso, no século XVIII, escritores renomados já cumpriam o papel de jornalistas. Daniel Defoe (1660-1731), que escreveu o clássico *Robinson Crusoé*, e os franceses Honoré de Balzac (1799-1850) e Victor Hugo (1802-1885) exerceram uma função social na imprensa, já que eram intelectuais engajados que participavam como críticos nos jornais.

Notamos que o retrato da sociedade francesa composto por Balzac em suas “comédias humanas”, além de mostrar a realidade urbana e suas tragédias, carregava consigo vestígios da atividade jornalística diária. Em *Ilusões perdidas* (1843), o escritor descreve a revolução promovida pelo surgimento do jornal na França, no século XVIII, e discute a posição do literato e do jornalista na sociedade, a partir do aparecimento da imprensa.

O escritor dizia que o livro era “a obra capital dentro da obra”. Balzac conhecia muito bem a rotina de produção de um jornal e desmascara, pela primeira vez, os bastidores do jornalismo. Em *Ilusões perdidas*, ele descreve as interferências externas que influenciavam no trabalho do jornalista, relata os benefícios que eram concedidos aos críticos da época (que recebiam entradas de teatros e livros de presente) e menciona ainda o poder desmoralizador da publicidade, a qual não tinha nome até então.

Com a ironia que caracteriza seu estilo, Balzac cria um personagem provinciano e ambicioso, com veleidades literárias. Lucien de Rubempré é o fio condutor da narrativa que engloba não apenas os costumes da província ou da capital, mas também — e principalmente — a produção cultural daquele período, em que a literatura começava a perder espaço para o jornalismo. Não deixa de ser interessante observar hoje, passados quase dois séculos de sua criação, como *Ilusões perdidas* mantém ainda seu frescor e até mesmo sua atualidade.

A obra é pessimista e nos faz pensar sobre a ética e o papel do jornalista na sociedade. É um relato cortante de como o jornalismo pode ser usado apenas como instrumento de ascensão social⁵. No ensaio “Balzac: Les illusions

⁵ Lima Barreto também critica o jornalismo tupiniquim na obra *Recordações do escrívão Isaías Caminha* (1917). O escritor, que atuou como jornalista no Rio de Janeiro, denuncia o atrelamento da imprensa ao Estado no Brasil, salientando a participação dos escritores nesse jogo. O livro relata

Perdies” (“Balzac: As ilusões perdidas”), Georg Lukács enfatiza que o romance mostra que a literatura e as demais manifestações ideológicas, entre elas o jornalismo, reduzem-se a simples mercadorias.

Balzac retrata esse processo de transformação da literatura em objeto de troca em toda sua complexidade: do papel às convicções, às idéias, aos sentimentos dos escritores, tudo se transforma em mercadoria. E não se limita a definir genericamente as consequências ideológicas do predomínio do capitalismo, mas revela em cada campo (jornais, teatros, editores) o processo concreto e os fatores determinantes da capitalização. “O que é glória?” pergunta o editor Dauriat. “Artigos em jornais a doze mil francos e jantares de três mil francos...” (LUKÁCS, 1965, p. 98).

Em *O último dia de um condenado* (1829), Victor Hugo também combina diversos estilos de escrita, como ficção, ensaio, denúncia e reportagem, e ainda propõe ao público o debate acerca da pena capital, mesmo usando termos literários.

Outro caso histórico que demonstra a proximidade entre a literatura e o jornalismo foi um texto publicado por Émile Zola (1840-1902) no jornal literário *L’Aurore*, em janeiro de 1898, no qual que ele fazia a defesa pública de um oficial da artilharia francesa que havia sido acusado pelos monarquistas de ter vendido segredos militares aos alemães. Zola era desprezado por sua obra naturalista e enfrentou dificuldades em publicar o artigo. George Clemenceau, então diretor do *L’Aurore*, chamou o escritor à redação para avisá-lo de que o título seria alterado, pois precisava de uma chamada que atraísse os leitores, uma vez que se tratava de um material bastante longo. No trecho final, todos os parágrafos começavam com a expressão “Eu acuso!”, que acabou se tornando o título do texto.

A publicação do caso, na imprensa, provocou comoção nacional e mudou o percurso do processo. O artigo despertou a consciência dos franceses de que um inocente estava preso na caverna da Ilha do Diabo. O culpado já havia confessado o crime de espionagem, mas vivia na Inglaterra e por isso não seria punido.

Nos Estados Unidos, Stephen Crane transformou um acidente marítimo sofrido por ele em narrativa literária. Ele trabalhava como correspondente de guerra em Cuba, país que lutava contra o domínio dos espanhóis no final do

o período histórico que compreende a Abolição, o início do Regime Republicano e o capitalismo emergente brasileiro, no início do século XX.

século XIX. O escritor se ofereceu para participar de uma expedição que levaria armas para abastecer os cubanos. Durante a viagem, o navio em que estava foi alvejado pela marinha espanhola. A embarcação afundou. Crane e outros três tripulantes sobreviveram ao naufrágio. O grupo passou cerca de 30 horas à deriva a bordo de um barco salva-vidas até a chegada do resgate. Inicialmente, a história foi publicada em reportagem no jornal onde Crane trabalhava como correspondente, poucos dias após o acidente. Mais tarde, o texto “The open boat” (“O barco aberto”) foi incluído em livro de contos do autor. O texto é considerado pelos críticos contemporâneos como uma narrativa literária naturalista inovadora. Os fatos narrados por ele são reais, mas foram contados a partir de elementos da prosa ficcional.

Embora Crane tenha escrito seu grande romance de guerra, *O emblema rubro da coragem* (1885), sem nenhuma experiência pessoal de combate, compensou sua formação na cobertura da Guerra Hispano-Americana para o *World*, de Nova York, e para a revista *McClure's*, em 1898.

Na reportagem “Sinalização dos fuzileiros sob fogo em Guantánamo”, publicada na revista *McClure's*, em fevereiro de 1899, o jornalista descreve a sua participação na batalha como se estivesse contando uma história para o leitor. O texto é narrado em primeira pessoa e reproduz os diálogos entre ele e seus companheiros durante a luta contra os espanhóis.

Sempre que o ajudante, tenente Drapper, vinha abaixo na escuridão como uma ordem do tipo “Peça ao *Marblehead*, por favor, para bombardear a mata à esquerda”, eu ficava com o coração na boca, pois sabia que um dos meus companheiros ia se levantar atrás das lanternas e ter toda a Espanha atirando nele.

A resposta era sempre imediata:

— Sim, senhor.

E as balas começavam a voar por sua cabeça, enquanto toda a mata começava a estalar como palha queimando (CRANE apud LEWIS, 2008, p. 45).

No Brasil, uma obra que resulta da fusão dos gêneros jornalístico e literário também mudou o curso da história. *Os sertões* (1902), considerada pelos críticos uma das obras-primas da literatura brasileira, é fruto da experiência de Euclides da Cunha na cobertura da guerra de Canudos. O jornalista foi convocado por *O Estado de São Paulo* como repórter da quarta expedição, formada de 421 oficiais e 6.100 soldados sob o comando do General Artur Oscar, para relatar os

episódios da insurreição. As notícias eram enviadas do *front* por meio das linhas telegráficas instaladas pelos militares entre Monte Santo e a capital da Bahia. As imagens do confronto também foram feitas por fotógrafos designados pelo Exército.

De acordo com Roberto Ventura, um estudioso acerca da vida e obra de Euclides da Cunha, durante a cobertura jornalística, o escritor silenciou sobre as atrocidades do combate, assim como quase toda a imprensa. Segundo o pesquisador, o jornalista “sentia-se tolhido para atacar o Exército e se deixou cegar pela máquina de propaganda da imprensa e do governo, para a qual contribuiu com artigos exaltados que se encerravam com os brados patrióticos de “Viva a República” ou “A República é imortal”” (VENTURA, 2002, p. 36). O repórter tinha também a apreensão de que suas ideias contrárias em relação à conduta e aos erros do Exército, junto com a denúncia do massacre dos prisioneiros, pudessem provocar reações violentas de oficiais e ex-combatentes.

Euclides da Cunha parou de escrever as reportagens, de forma súbita, em primeiro de outubro, quando presenciou um violento assalto de seis mil soldados contra o povoado, que o deixou em estado de choque. Em seu último relato jornalístico para *O Estado de São Paulo*, admitiu o profundo desapontamento provocado pela visão de centenas de feridos que gemiam amontoados no chão. A cena lembrou o então repórter do Inferno percorrido por Dante Alighieri em *Divina Comédia*: “Compreendi o gênio sombrio e prodigioso de Dante” (apud VENTURA, 2002, p. 37). Em 3 de outubro de 1897, Euclides da Cunha saiu da Bahia doente, dois dias antes do final da guerra. Não assistiu à chacina dos prisioneiros, à tomada e ao incêndio da cidade e à descoberta do cadáver de Antonio Conselheiro. Contudo todos esses fatos foram relatados em sua obra literária.

Após o fim da batalha, Euclides da Cunha demorou quatro anos para escrever *Os Sertões*. Apenas em 1902, o escritor carioca publicou o livro em que conta a história de Antônio Conselheiro, um “messias” que comandou os sertanejos no nordeste brasileiro, numa empreitada de resistência ao poder oficial. É uma narrativa da revolta de um grupo de fanáticos religiosos e que descreve a sociedade e a geografia do sertão brasileiro.

Livre da pressão do governo — que “freou” Euclides da Cunha na cobertura jornalística — o escritor faz, na obra literária, acusações ao Exército, à Igreja e aos governantes pela aniquilação da comunidade. Inclusive, o escritor realiza uma retratação, ou seja, escreve uma autocrítica do patriotismo exaltado,

exibido na ocasião da publicação das reportagens. Em *Os Sertões*, o autor reconhece a omissão de fatos relevantes em seus textos jornalísticos, como o massacre dos prisioneiros.

A obra teve um êxito surpreendente para o editor Gustavo Massow, da Laemmert, e para o próprio escritor, que “dormiu obscuro e acordou célebre, conforme a pitoresca expressão do crítico Sílvio Romero” (VENTURA, 2002, p. 8). Massow temia que o volume grosso, não aceito por outras editoras, repetisse o fracasso de outras obras históricas. O próprio *O Estado*, que havia encomendado as reportagens, e o *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro, se recusaram a editar o livro. Cunha obrigou-se a pagar do próprio bolso metade dos custos da edição, tendo contribuído com a quantia de um conto e 500 mil-réis, quase o dobro do seu salário. Embora tudo conspirasse contra o sucesso de *Os Sertões*, a obra se tornou um dos maiores sucessos de crítica do Brasil, com mais de cinquenta edições em língua portuguesa e traduções em pelo menos nove línguas. Em 1944, a revista *Veja* fez uma pesquisa com quinze intelectuais, que apontaram o livro como o mais importante da cultura brasileira.

Podemos entender, em linhas gerais, que a matriz da obra euclidiana é essencialmente jornalística, mas o resultado final transcendeu o registro supostamente imediatista do noticiário, principalmente em razão da linguagem empregada por Cunha.

Outro brasileiro que incorporou o estilo literário na imprensa foi Lima Barreto, um mulato culto sem diploma. O escritor de origem humilde investiu na carreira jornalística para se sustentar. Um dos seus trabalhos mais interessantes no jornal impresso foi uma série de artigos, publicados inicialmente sem assinatura, no *Correio da Manhã*, de abril a junho de 1905, e posteriormente, em livro, com o título *O subterrâneo do Morro do Castelo*. As narrativas, cujos cenários são o Morro do Castelo, no Rio de Janeiro, combinam o estilo jornalístico com a novela folhetinesca. Uma lenda antiga dizia que o local escondia um tesouro dos jesuítas. O assunto renasceu quando os trabalhadores descobriram uma galeria de túneis subterrâneos durante as obras de modernização do Morro do Castelo para a passagem da Avenida Central, que ocorreram na gestão do prefeito Pereira Passos.

O subterrâneo do Morro do Castelo narra a descoberta da galeria e também uma história de amor, traição e violência, que é vivida pelas personagens D. Garça (uma representante da aristocracia), seu amante Jean (outrora marquês da

corte francesa que agora era jesuíta) e François Duclerc (um comandante da expedição de Luís XIV que invadiu o Rio de Janeiro no século XVIII).

João Paulo Barreto, conhecido como João do Rio, é mais um escritor que se destacou na imprensa brasileira ao investir na linguagem híbrida em suas narrativas. Ele é considerado um dos precursores do jornalismo dos nossos dias e publicou contos, crônicas e reportagens nos jornais *Cidade*, *Gazeta de Notícias* e *A Pátria*, entre outros, que retratavam a *Belle Époque* carioca. É notável, em seus textos, a preocupação com a observação *in loco*, tal como o repórter contemporâneo, e com o registro dos diversos aspectos do cotidiano, a partir da observação direta dos costumes e da linguagem dos cariocas.

Para Marcelo Bulhões, “no caso de João do Rio o *flâneur* estará mesmo investido dos atributos do ofício jornalístico, pois ele sai às ruas⁶ e aguça o olhar para o efêmero da vida mundana, registrando o circunstancial, captando tipos sociais” (2007, p. 106). Ao mesmo tempo em que vagueia pela cidade, aberto às contingências do acaso, comporta-se como jornalista ao apurar os acontecimentos e notificar a realidade.

Na obra jornalístico-literária de João do Rio, desfilam personagens de diferentes perfis, os quais são apresentados com realismo e sensibilidade: presidiários, trabalhadores, prostitutas e barões. Os espaços sociais das narrativas também são diversos: terreiros de umbanda e candomblé, igrejas, cabarés, cortiços e favelas. João do Rio coloca em voga os elementos da cidade moderna, o automóvel, a luz elétrica e o cinema; destaca em suas narrativas a falta de limites morais no Rio de Janeiro daquela época.

Acredita-se que o texto “Os livres acampamentos da miséria”, publicado em 1911, no qual João do Rio escreve sobre a visita ao morro Santo Antônio para ouvir o samba, seja a primeira descrição da favela no Rio de Janeiro.

Certo já ouvira falar das habitações do morro de Santo Antônio, quando encontrei, depois da meia-noite, aquele grupo curioso — um soldado sem número no boné, três ou quatro mulatos de violão em punho. Como olhasse com insistência tal gente, os mulatos que tocavam, de súbito emudeceram os pinhos, e o soldado, que era um rapazola gigante, ficou perplexo, com um evidente medo. Era no largo da Carioca. Alguns elegantes nevrálgicamente conquistadores passavam de ouvir uma companhia de operetas italiana e paravam a ver os malandros que me olhavam e eu que olhava os malandros num evidente início de escandalosa simpatia (RIO, 2006, p. 131).

⁶ Brito Broca (2005) afirma que João do Rio foi o primeiro cronista brasileiro a deixar a redação do jornal e sair em busca de informações na rua.

Outro escritor que viveu entre as fronteiras da literatura e do jornalismo foi João Antonio Ferreira Filho, conhecido como João Antonio. Ele é considerado um intérprete do submundo carioca. Suas obras evidenciam a periferia, os indivíduos marginalizados, as prostitutas e o proletariado.

Desde muito cedo, a carreira literária de João Antonio está relacionada ao jornalismo. Além de jornais e revistas servirem de suporte para publicar seus textos e tornarem-no conhecido, a atividade na imprensa como repórter era uma fonte de renda, já que o escritor não conseguia sobreviver exclusivamente da literatura.

Trabalhou em *Jornal no Brasil*, *Revista Manchete*, *Última hora*, *O Estado de São Paulo*, entre outros, além de ser um dos fundadores da *Revista Realidade*. Considerada um marco na história da imprensa brasileira, a *Revista Realidade*⁷ também teve um papel fundamental na carreira jornalística de João Antonio. Lá, ele elaborou reportagens que marcaram época; muitas delas são frutos do encontro do jornalismo e da literatura. Um dos textos mais importantes produzidos por ele no veículo foi “Um dia no cais”, que aborda o cotidiano dos trabalhadores do Porto de Santos. O texto é considerado o primeiro conto-reportagem brasileiro. Ao combinar a linguagem jornalística e a literária, João Antonio demonstra sintonia com a tradição do jornalismo literário americano⁸.

⁷ A *Revista Realidade* surgiu por acaso, em 1966, com mais de 250 mil exemplares. A intenção de Roberto Civita, idealizador do veículo, era criar uma publicação para ser encartada na *Folha de São Paulo* e no *Jornal do Brasil*, nas edições de domingo. No entanto a *Folha* desistiu do projeto quando já estava tudo pronto. Victor Civita, fundador da editora Abril e presidente do grupo naquela época, teve a ideia de transformar o encarte do filho, Roberto Civita, em revista. O próximo passo foi a convocação de um time de excelentes repórteres e fotógrafos. O novo veículo tinha uma proposta inovadora: a de publicar grandes reportagens sobre temas que eram tabus na imprensa convencional. Inaugurada em plena ditadura militar, a revista abordava questões sociais que, até então, eram ignoradas pela imprensa tradicional e pela própria sociedade. Bernardo Kucinski, jornalista e cientista político brasileiro, explica que a *Realidade* produzia um “jornalismo com ambições estéticas, inspiradas no jornalismo norte-americano, numa narrativa baseada na vivência direta do jornalista com a realidade que se propunha a retratar (KUCINSKI, 2004, p. 22). A *Revista Realidade* sofreu censura do regime militar e foi extinta em 1968, quando o AI-5 foi instituído.

⁸ O jornalismo literário é a especialização do jornalismo na qual o fato é narrado a partir da experiência literária. A modalidade também é conhecida como literatura de não ficção, literatura da realidade, jornalismo em profundidade, reportagem-ensaio e jornalismo de autor. O jornalismo literário se preocupa em fazer um jornalismo que revele um mundo subjacente e não encontrado nos noticiários. O modelo começou a ser gestado no começo do século XX, com poucas obras esparsas. O nascimento do jornalismo literário é creditado à obra *Hiroshima* (1946), de John Hersey. O livro narra a explosão da bomba atômica, que matou mais de cem mil pessoas na cidade japonesa, em agosto de 1945. A reportagem foi publicada inicialmente na revista *The New Yorker*, uma das mais importantes dos Estados Unidos. Um ano depois, a narrativa de Hersey foi publicada em livro. A obra faz a reconstituição do dia fatídico e conta a história da explosão a partir do depoimento de seis sobreviventes. A investigação do repórter alia o rigor da informação jornalística e os elementos da linguagem literária.

A arte de contar boas histórias continuou sendo cultivada no Brasil até meados do século XX, época em que o jornalismo contava com a figura de Joel Silveira. O jornalista, que faleceu recentemente em 2007, se dedicou ao longo de cerca de sessenta anos às atividades da imprensa. Era conhecido como “víbora”, alcunha recebida de Assis Chateaubriand pelo estilo ferino que costumava empregar em suas reportagens que retratavam a *high society* brasileira.

Contista, poeta, romancista e jornalista, sua trajetória na imprensa é associada ao próprio talento de imprimir seu estilo na escrita, tornando-a singular e inconfundível. O uso de metáforas e ironias por Silveira aproximava aqueles textos jornalísticos da literatura, dotando suas narrativas de um caráter de longevidade, que permitiu a migração dos veículos jornalísticos (como a *Revista Diretrizes*, de Samuel Wainer) para os livros. A produção essencialmente híbrida é resultado da experiência da reportagem e do ato de rememoração, como observamos na narrativa em que ele escreve sobre seu único e desastroso encontro com Getúlio Vargas, na tentativa de conseguir uma entrevista: “E o homenzinho levantou-se, esmagou no cinzeiro de cristal o que restava no charuto, e desapareceu por uma porta ao lado, que bateu com força. Nem ao menos me estirou a mão. Apenas a chicotada, e como doeu!” (SILVEIRA, 2004, p. 24).

Em toda sua carreira, Silveira publicou mais de quarenta livros de crônicas, reportagens, perfis e entrevistas. Entre eles, destacam-se: *Luta dos pracinhas* (1983), *Memórias de alegria* (2001), *A camisa do senador* (2000) e *O inverno da guerra* (2005). O jornalista também ganhou o prêmio *Machado de Assis*, da Academia Brasileira de Letras, em 1998, pelo conjunto de sua obra.

Nas gerações seguintes, a concepção do jornalismo mudou no mundo todo, de forma que os letrados da imprensa começaram a se afastar da linguagem literária. Isso ocorreu, porque, nesse momento da história, o jornal havia se inserido em uma fase decisiva da vida capitalista. De acordo com Bulhões,

O desenvolvimento da imprensa jornalística só pode ser compreendido em conexão estreita com a trajetória da economia ocidental, uma vez que surgiu da necessidade de atendimento a exigências essencialmente comerciais que se esboçavam no nascedouro de uma economia de feição mercantilista despontada no século XVI. E na altura do século XIX o jornalismo assimilará a fisionomia industrial encontrada em nosso tempo (2007, p. 27).

Nos Estados Unidos, a feição empresarial e comercial da imprensa já despontava nos anos de 1830. Com o desenvolvimento da democracia, o jornalismo afirmava sua autonomia em relação ao poder político.

A ideia de objetividade, nesse país, está ligada ao jornalismo como campo autônomo. Há diversos fatores que influenciaram no desenvolvimento das noções da objetividade norte-americana no século XIX. O processo de urbanização, em meados de 1830, contribuiu com a formação de classes sociais urbanas, que não se enxergavam representadas pelos partidos políticos em seus jornais. Esse processo desencadeou o surgimento da *penny press* (imprensa barata), que refletia principalmente os problemas das classes populares num tempo de desigualdades sociais, por exemplo, a violência urbana.

O *New York Sun*, fundado em 1833, é considerado o primeiro veículo noticioso americano. Na esteira dele, foram surgindo outros que acabaram por consolidar a chamada *penny press*, que custava um centavo de dólar ou um *penny*, enquanto a maioria dos concorrentes custava seis vezes mais. Apesar de sedutor, o preço não foi o principal fator que estimulou a expansão desses veículos. O verdadeiro motivo para o crescimento da circulação estava no conteúdo. Se os jornais mais caros eram folhas opinativas, os “baratos” traziam informações a respeito da vida na cidade, no país e até no mundo. Por meio deles, os leitores passaram a ter acesso a todos os eventos que estavam acontecendo. A fascinação pela notícia pode ser justificada pela necessidade dos cidadãos, fragmentados em áreas urbanas cada vez maiores, de encontrar uma percepção da experiência comum, tratando-se de um conhecimento fornecido, sim, pelos textos que traziam informação e não por aqueles meramente opinativos. Já que a tecnologia encolhia a comunidade e o país, os fatos que outrora pareciam distantes, agora despertavam a atenção dos leitores. Michel Schudson (1978), historiador do jornalismo, explica que a imprensa barata foi a primeira a reconhecer a importância da vida cotidiana e a publicar artigos de interesse humano, os quais, mais tarde, se tornariam um dos primeiros sustentáculos do jornalismo.

Aos poucos, a notícia vai se delineando como conteúdo de maior valor no jornalismo. E, em uma condição semelhante à de uma mercadoria, alcança cada vez mais o objetivo de satisfazer a curiosidade do público, levando informações aos “clientes leitores” das folhas diárias. Nas palavras de Marcondes Filho, a notícia é

a informação transformada em mercadoria com todos os seus apelos estéticos, emocionais e sensacionais; para isso a informação sofre um tratamento que a adapta às normas mercadológicas de generalização, padronização, simplificação e negação do subjetivismo (1986, p. 13).

A produção em escala industrial padronizou o jornalismo, que prioriza a publicação de informações puramente informativas. Uma das diretrizes para a produção da notícia é o emprego da linguagem objetiva. A objetividade começou a predominar no jornalismo para tentar responder ao problema da mediação da realidade e estava inserida num empirismo ingênuo, “marca registrada” do contexto cultural anglo-americano no século XIX, na opinião de Liriam Sponholz (1992).

A ideia inicial de objetividade pressupunha que todo o conhecimento resulta de uma observação direta da realidade. Para conhecer o mundo, basta abrir os olhos. Por isso, o jornalista precisa pesquisar, sair às ruas, entrevistar e se concentrar em fatos, que seriam a realidade em estado bruto.

Bill Kovach e Tom Rosentiel esclarecem que, na última parte do século XIX, o conceito de objetividade era algo recente até mesmo na imprensa americana. Conforme os autores, “os jornalistas falavam sobre alguma coisa que chamavam de realismo, não objetividade. Essa idéia era a de que se os repórteres cavassem os fatos e os ordenassem direito, a verdade aparecia naturalmente” (KOVACH; ROSENTIEL apud COSTA, 2005, p. 125).

O realismo surgiu num momento em que o jornalismo se separava dos partidos políticos e se tornava mais preciso. Nesse período, os americanos criaram o conceito de pirâmide invertida⁹, no qual o repórter escreve a notícia partindo do elemento mais importante até o menos importante. Eles acreditavam que o procedimento ajudava os leitores a entender os acontecimentos de forma mais natural.

Baseado numa verdade natural oferecida pelos fatos, esse conceito de realismo jornalístico foi minado pela propaganda política fascista, em função da possibilidade de manipulação de qualquer acontecimento; pelas teorias de Freud, por causa da capacidade do inconsciente de influenciar em nossa interpretação de

⁹ Adelmo Genro Filho (1987) relata que a primeira notícia redigida conforme a técnica da “pirâmide invertida” teria aparecido no *The New York Times*, em abril de 1861. A partir da segunda metade do século XX, os jornais latino-americanos mais importantes passaram a publicar as notícias que eram produzidas pelas agências norte-americanas e que utilizavam esse modelo.

mundo; pelo relativismo cultural e pela capacidade de simulação da literatura naturalista-realista.

Gradativamente, o realismo jornalístico foi sendo substituído pelo conceito de “objetividade”, “cuja proposta era de que os jornalistas passassem a seguir um método científico de apuração. A partir de então, a educação jornalística deveria ter como ponto central o estatuto da prova e da verificação” (KOVACH; ROSENTIEL apud COSTA, 2005, p. 125).

Ao longo do século XX, a escola americana estabeleceu regras que passaram a governar o discurso jornalístico. Na metade desse século, também surgiram os Manuais de Redação e as primeiras faculdades de comunicação, para formar jornalistas profissionais.

O “estatuto” do jornalismo noticioso americano prioriza o sujeito e o predicado, já que, para a notícia, a ação é o mais importante. Os adornos, como os adjetivos e os advérbios, são descartáveis para a narrativa jornalística, marcada pela precisão e linguagem homogênea. A adoção do *lead* (termo que foi abrigado nas redações como “lide”) contribuiu para a padronização das matérias. O lide vigora até hoje na imprensa do mundo todo. Segundo Roseméri Laurindo (2014), é um dos “cânones” do texto jornalístico.

A origem do lide remonta à passagem do século XIX ao século XX, nos Estados Unidos, a partir da lógica produtiva das agências de notícias, que exigiam encurtamento das mensagens para racionalizar o tempo e o custo da transmissão. Armand Mattelart (1994) enfatiza que as agências de notícias, sobretudo a Associated Press, se desenvolveram graças à demanda capitalista por informação sistemática e em fluxo contínuo, durante a cobertura da Segunda Guerra Mundial.

O lide, norma que orienta que o primeiro parágrafo da notícia deve responder a seis perguntas (“o que”, “quem”, “quando”, “onde”, “como” e “por que”), se tornou necessário em razão da distribuição das informações por meio dos telégrafos. As conexões falhavam e os editores das agências de notícias perceberam que adotá-lo era uma forma de garantir que os dados mais importantes fossem transmitidos para as empresas jornalísticas. De acordo com Juarez Bahia, o lide é

o começo do texto, a sua abertura, o núcleo inicial de uma notícia, reportagem, artigo, comentário e mesmo uma entrevista quando esta se apresenta com uma introdução que precede as perguntas e respostas, redigindo de forma concisa, clara, substantiva e tanto quanto possível, instigante, a ponto de criar um *clima* para o resto do assunto. [...] Sua utilização no jornalismo aposenta o *nariz de cera*, os adjetivos, as frases longas e ornamentais (BAHIA, 2010, p. 23).

No século XX, o modelo americano de jornalismo se tornou hegemônico no mundo todo, inclusive na França. Para Bulhões, em tese, a supremacia do modelo americano “significou a perseguição ao “entulho” literário nas páginas do jornal” (2007, p. 20). Ele acrescenta ainda que “a linguagem desse jornalismo pragmático e centrado na informação não quer perder o seu graal: a objetividade” (BULHÕES, 2007, p. 30).

A transição de um modelo para o outro foi rápida, como testemunhou Nelson Rodrigues. Em 1950, cansado de conciliar o trabalho de jornalista durante o dia e de escritor de peças de teatro durante a madrugada, afastou-se do *Diários Associados* para tentar a sorte. Depois de ficar um ano desempregado, decidiu voltar à redação. Em 1952, o *dinossauro* da velha imprensa foi trabalhar no jornal *Última Hora*, que havia sido inaugurado naquela época, e ficou chocado com a figura do copidesque¹⁰, o qual batizou de “idiota da objetividade”. Ele não engolia o fato de que a mistura de jornalismo e ficção, tão comum em suas narrativas e na imprensa sensacionalista, em geral, estava sendo substituída pelo padrão uniformizado dos americanos.

Criado no antigo cenário de redações com escrivaninhas, cabides para chapéus, dois telefones de manivelas e poucas máquinas de escrever (a maioria dos redatores escrevia à mão, com penas francesas da marca Mallat, em folhas de papel almaço), Nelson Rodrigues destoava do jornalismo moderno. Para quem ingressou no ofício muito jovem, no jornal do pai, Mário Rodrigues, era difícil se acostumar até mesmo com as mesas e cadeiras de alumínio nas redações.

Em paralelo à introdução da nova infraestrutura, a imprensa brasileira da década de 1950 abandonou outras tradições: o jornalismo crítico, de combate, doutrinário, de opinião, como afirma Alzira Alves de Abreu (apud COSTA, 2005, p. 126). Ela explica que esse formato de jornalismo convivia com o jornal popular, “que tinha como características o grande espaço para o *fait-divers*, para a crônica e para a publicação de folhetins. A política da atualidade não estava

¹⁰ A descrição é de Ruy Castro, citada por Cristiane Costa na obra *Pena de Aluguel* (2005, p. 127).

ausente, mas era apresentada com uma linguagem pouco objetiva” (ABREU apud COSTA, 2005, p. 126).

Na obra *O segredo da pirâmide — para uma teoria marxista do jornalismo* (1987), Adelmo Genro Filho conta que o *lead* chegou ao Brasil exatamente em 1950, ano que coincide com a interrupção da carreira jornalística de Nelson Rodrigues citada anteriormente. A iniciativa foi do jornalista Pompeu de Sousa, então chefe de redação do *Diário Carioca*. A mudança ocorreu durante o Carnaval. O trabalho menos intenso no feriado permitiu que Sousa escrevesse o Manual de Redação do jornal, o que os americanos chamavam de *style book*¹¹. Para Pompeu de Souza, a reforma era necessária porque considerava que a notícia, ou seja, o fato em si, ganhava pouco enfoque na matéria. Ele criticava também o nariz de cera: “A abertura era um comentário, uma opinião, uma mistura de informação e tudo mais, menos notícia” (apud GENRO FILHO, 1987, p. 189).

No artigo “As ideias e seus lugares: a objetividade em jornalismo no Brasil e na Alemanha” (1992), Liriam Sponholz destaca uma entrevista de Pompeu de Souza na qual o jornalista explica como a reportagem era realizada antes da introdução do conceito de objetividade no jornalismo brasileiro.

Ninguém publicava em jornal nenhuma notícia de que um garoto foi atropelado aqui em frente sem antes fazer considerações fisiológicas e especulações metafísicas sobre o automóvel, as autoridades de trânsito, a fragilidade humana, os erros da humanidade, o urbanismo do Rio. Fazia-se primeiro um artigo, para depois, no fim, noticiar que um garoto tinha sido atropelado defronte um hotel (SOUZA apud SPONHOLZ, 1992, p. 150, disponível em <http://www.cebela.org.br/imagens/Material/2004-2%20144-165%20liriam.pdf>).

A noção de objetividade também está associada à imparcialidade, à neutralidade, ao *detachment* (separação entre o sujeito e o objeto) e à facticidade, os quais se tornaram mandamentos do jornalismo, conforme Mindich (1998).

Contudo o discurso imparcial não seria um conceito isento de problemas, na opinião de jornalistas, teóricos e literatos. Nos Estados Unidos, berço da objetividade, os próprios jornalistas fundaram a escola do “Novo Jornalismo” (*New Journalism*) e passaram a questionar a objetividade na década de 1960. Tom Wolf era repórter da *New York*, suplemento publicado aos domingos, no jornal *New*

¹¹ O *style book* do jornal *Diário Carioca* trazia uma série de regras: a introdução do copidesque; a contagem do número de tipos no título; o emprego de pronomes, como senhor, senhora e dona, não seria mais utilizado; e adoção do *lead* (SPONHOLZ, 1992).

York Herald Tribune, e mostrou contrariedade com o modelo de escrita encruada do jornalismo no século XX no artigo batizado de “Pequenas Múmias: a verdadeira história do rei da terra dos mortos-vivos da Rua 43”.

A Rua 43 era o endereço da revista *New Yorker*. O texto, escrito em 1965, quando a revista completava quarenta anos, abordou o comportamento de William Shawn, considerado um editor recluso, e da redação “morna” do veículo, considerada “paralisada”, desde a sua concepção na década de 1920, por Harold Ross. Wolf descreve Shawn como um gerente ausente e agressivo e seu escritório como “uma espécie de atmosfera de velhos tapetes de pelo de cavalo” (WOLF apud WEINGARTEN, 2010, p. 12). As críticas se estendem a todo o ambiente e a toda a equipe da revista.

No 19º e no 20º andar, os escritórios editoriais, eles *têm* meninos praticamente carambolando uns os outros — batam, velhas cabeças de bisão! — pelos cantos dos corredores por causa do fantástico tráfego de memorandos. Eles os chamam simplesmente de “meninos”. “Menino, leve isso, por favor...” Na verdade, muitos são homens idosos, com colarinhos brancos engomados, com as pontas ligeiramente viradas para cima, gravatas de “grandes almoços”, suéteres abotoados até em cima e meias rede-de-basquete pretas. E estão em toda parte, transportando essas milhares de mensagens, num amistoso trança-trança de velhos bisões compenetrados (WOLF apud WEINGARTEN, 2010, p. 12).

Irônico e sagaz, o artigo foi a batalha mais dura de Wolf na guerra comandada por ele contra a rigidez dos padrões estéticos e a falta de criatividade nas publicações em revistas. A segunda reportagem “Perdidos no Matagal dos Quês” saiu no domingo seguinte e era ainda mais audaciosa. Tanto na forma quanto no conteúdo, as duas reportagens eram um ataque frontal a uma instituição venerada. A reportagem dizia: “A *New Yorker* sai uma vez por semana, tem um prestígio cultural impressionante, paga preços altos a escritores — e há quarenta anos mantém um nível literário extraordinariamente baixo” (WOLF apud WEINGARTEN, 2010, p. 12).

Wolf se referia ao trabalho da *New Yorker* como “jornalismo bege”, aos artigos sobre as “pequenas múmias” (os funcionários) e aos mortos-vivos (seus escritores) da revista, que se tornaram clássicos. O jornalista ridicularizou o jornalismo praticado pela *New Yorker*, pois ele acreditava que “esse formato tradicional de contar histórias pode perseguir formas mais imaginativas do que o

aborrecido tom bege dos relatórios. Pode ser mais subjetivo. Pode ter mais valor estético” (SANTOS apud WOLF, 2005, p. 239).

O interesse em aliar a arte ao jornalismo rendeu a Wolf o apelido de “Balzac da Avenida Park”. Os textos assinados pelo repórter tinham o toque de sofisticação da avenida nova-iorquina e os traços do romance realista francês, um investimento no detalhamento de seus personagens e cenários.

Assim como o conceito da objetividade foi influenciado por fatores externos ao jornalismo, o Novo Jornalismo, que surgiu com Tom Wolf e seus contemporâneos, também estabelece relação com as transformações na sociedade americana. Nos anos 1960, os Estados Unidos viviam um momento de mudanças culturais e sociais: Guerra do Vietnã, assassinatos, drogas, *rock*, *hippies*, *yippies* e Nixon no governo. “Como um repórter restrito aos fatos podia ousar dar uma ordem clara e simétrica a tamanho caos?”, questiona Marc Weingarten (2010, p. 15). Um fato era evidente: as regras do jornalismo tradicional eram inadequadas para descrever uma época de mudanças significativas. Para Weingarten, comprova-se isso, quando se considera a maneira equivocada como a *Time* e a *Newsweek* trataram o movimento *hippie* ou as constrangedoras apropriações da contracultura no jornalismo de rádio e televisão.

Num período de sete anos, escritores como Tom Wolf, Jimmy Breslin, Gay Talese, Hunter Thompson, Joan Didion, John Sack, Norman Mailer e Michel Herr mudaram os padrões do jornalismo, para tentar traduzir toda a desordem americana.

Eles apareceram para nos contar histórias sobre nós mesmos de maneiras que nós não podíamos contar, histórias sobre como a vida estava sendo vivida nos anos 1960 e 1970 e o que aquilo tudo significava. A aposta era alta: rachaduras profundas estavam rompendo o tecido social, o mundo estava fora de ordem. **Então eles se tornaram mestres que nos explicavam nossos arautos locais e até mesmo nossa consciência moral** — os Novos Jornalistas (WEINGARTEN, 2010, p. 15, grifo nosso).

Parte do melhor jornalismo norte-americano no século XX foi escrito naqueles sete anos. Em 1966, Hunter Thompson publica *Hell's Angel*; em 1968, Norman Mailer lança *Os exércitos da Noite* e Tom Wolf, *O teste ácido do refresco elétrico*. Em 1969, Gay Talese aparece com *O Reino e o Poder — Uma história do New York Times* e, em 1971, com *Honrados e Mafiosos*, cujo enredo narra a história de uma família da máfia italiana e o funcionamento de uma das mais importantes

organizações criminosas do mundo. Mais de dez anos depois de *Hell's Angel*, em 1977, Michel Herr escreve *Despachos do Front*, fruto de sua experiência na cobertura da Guerra do Vietnã.

Todas essas histórias mudaram a maneira dos leitores de ver o mundo. Na opinião de Marc Weingarten, “foi um fluxo sem precedentes de não ficção criativa, o maior movimento literário desde o nascimento da ficção americana nos anos 1920” (2010, p. 15).

A primeira regra do Novo Jornalismo é: as regras do jornalismo não se aplicavam aquele estilo de reportagem. Os líderes do movimento haviam sido educados pela escola tradicional americana de apurar e contar os fatos, mas eles perceberam que o jornalismo poderia ir além, ao abandonar o relato objetivo dos acontecimentos. Os Novos Jornalistas estavam convencidos de que poderiam começar a pensar como romancistas, para narrar os fatos em três mil ou cinquenta mil palavras, conforme o assunto rendesse.

Tom Wolf codificou essa nova tendência de jornalismo e a batizou de “Novo Jornalismo”, numa antologia de 1973. A *Revista New Yorker* publicou um artigo de treze páginas, que recebeu o título “O nascimento do novo jornalismo — reportagem de testemunha ocular por Tom Wolf”. No texto, o jornalista decretava a falência do romance e assinalava a ascensão de uma nova forma de narrativa não ficcional, que tomava emprestado elementos da escrita literária para a elaboração de uma reportagem. Em *Radical e Chique e o novo jornalismo* (2005), Tom Wolf explica que, “quando estamos falando da “ascensão” e “morte” de gêneros literários, estamos falando de *status*, principalmente” (2005, p. 60). Na mesma obra, o jornalista diz:

Sei que eles nunca sonharam que nada que fosse escrever para jornais e revistas provocassem tamanho torvelinho no mundo literário... causando pânico, tirando do romance o trono de gênero literário número um, inaugurando a primeira novidade da literatura americana em meio século... (WOLF, 2005, p. 9).

Os fãs do Novo Jornalismo consagraram os escritores que se tornaram *pop stars* literários. Os trabalhos de Tom Wolf e de seus contemporâneos refletia claramente sua época, mas o estilo conseguiu se sustentar até os dias de hoje. No Brasil, uma coleção da Companhia das Letras publica obras de outros escritores que escrevem grandes reportagens utilizando a linguagem literária. Dois

brasileiros integram a coleção: Joel Silveira, com as obras *A milésima segunda noite da Avenida Paulista* (2003) e *A feijoada que derrubou o governo* (2004), e Zuenir Ventura, com o livro *Chico Mendes — Crime e Castigo* (2003).

Após quinze anos, Ventura volta à floresta no Acre, para concluir a reportagem sobre um dos maiores ativistas do meio ambiente brasileiro, reconhecido como um “herói nacional”. A obra foi encomendada pela Companhia das Letras, que apostou no potencial comercial da narrativa. E a editora estava certa. O livro chegou ao topo da lista dos mais vendidos. A experiência de Ventura comprova que a arte de contar boas histórias ajuda a perpetuar os fatos que conseguem transcender a efemeridade do tempo e do jornalismo factual.

No entanto o emprego de ferramentas literárias para a elaboração de textos que retratam a realidade já tinha sido utilizado antes de Tom Wolf oficializá-lo como um novo gênero. Esse estilo já havia sido anteriormente observado por Truman Capote em *A sangue frio* (1965), obra que conta a história verídica de Perry e Dick, dois rapazes que, aparentemente sem motivos, assassinaram friamente uma família de fazendeiros do Kansas, nos Estados Unidos. Capote levou anos entrevistando pessoas ligadas tanto às vítimas quanto aos assassinos, as quais também recebiam visitas frequentes do jornalista na prisão, enquanto cumpriam a pena de sentença de morte. Em toda sua carreira jornalístico-literária, Capote se consagrou na apresentação de personagens bizarros, excêntricos, mas, acima de tudo, humanos, como podemos notar no perfil dos assassinos escrito por ele:

[...] Perry às vezes virava “uma criança”, fazia xixi na cama e chorava durante o sono (“Papai, estou procurando você em todo lugar, onde é que você anda?”) e, muitas vezes Dick o tinha visto passar “horas e horas chupando o dedo ao lado daqueles tesouros”. O que era um lado, mas havia outros. Alguns aspectos de Perry “metiam medo”. Por exemplo, suas mudanças de humor. Ele se enfurecia “mais depressa que dez índios embriagados”. E sem dar nenhum aviso (CAPOTE, 2003, p. 145).

Na ocasião em que escreveu *A sangue frio*, o escritor insistiu que havia inventado o romance de não ficção. O raciocínio dos críticos que discordavam da arrogância do jornalista era a seguinte: como é que um romance, que lida com a ficção, poderia ser classificado de não ficção? É justamente aí que está a inovação e o estilo de Capote: ele escreveu uma reportagem que pode ser lida perfeitamente como ficção. A obra pode ser classificada como um romance com boa dose de

suspense e narrativa cinematográfica: “o que ele fazia era tentar dar a seu trabalho a chancela do gênero literário dominante de seu tempo, de forma que os literatos o levassem a sério” (WOLF, 2005, p. 61).

No Brasil, não houve um movimento como o “Novo Jornalismo”, mas vários autores criticam a linguagem “padrão” que é adotada pela imprensa diária. O poeta e crítico Paulo Leminski, no ensaio “Forma é poder”, publicado originalmente no suplemento Folhetim, no jornal *Folha de São Paulo*, em 4 de julho de 1982, descreve o processo de consolidação e apogeu da estética naturalista em consonância com o surgimento do discurso jornalístico, ambos fundados na crença da objetividade científica. Leminski compreende que o efeito de “naturalidade” do discurso jornalístico só é possível por meio do automatismo, ou seja, das normas de escrita que regem a profissão.

Essa automatização criticada pelo poeta e crítico se deve a razões práticas. Por ser uma atividade comercial, há a necessidade de entregar o produto, no caso, as notícias, com rapidez, além de manter a postura de imparcialidade. Ele denuncia ainda que o discurso naturalista é castrado, repressor da fantasia e ancorado na ideia de normalidade. Apesar de ser objetiva e imparcial, a linguagem jornalística é permeada de poder. Nas palavras dele,

“Normal” vem de “norma”. Norma é lei: poder. O discurso jorno/naturalista é o discurso do Poder. [...] No discurso jorno/naturalista, o poder afirma, sob as espécies da linguagem verbal, a estabilidade do mundo, DE UM CERTO MUNDO, suas relações e hierarquias. O discurso, esse, em sua aparente neutralidade, é ideológico, embora invisível (ou por isso mesmo): é ideologia pura (disponível em: <http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/ensaioPL7.htm>; acesso em: 2 de setembro de 2014).

Nas entrelinhas, Leminski debate sobre a impossibilidade de separar o jornalismo de uma ideologia. O discurso objetivo, que garante a imparcialidade e a isenção, foi empregado no jornalismo informativo, para conter a bolha ideológica do jornalismo publicístico do século XVIII. No entanto essa bolha ideológica não se dissolveu até hoje¹². Os jornais continuam publicando aquilo que interessa a

¹² Para ilustrar a questão e demonstrar na prática como o jornalismo continua tendencioso, apesar de se ancorar no princípio da imparcialidade, citamos o discurso de Joaquim Barbosa, na coluna “Ombudsman por um dia”, publicada em 2 de outubro de 2014. O título do texto de Barbosa “Jornal erra ao tentar se mostrar neutro” enfatiza a crítica à falsa neutralidade da *Folha de São Paulo*. Segundo o ex-ministro do Supremo Tribunal Federal (STF), o jornal apresenta uma antipatia por tudo que vem do poder público. “No domínio da política o jornal erra redondamente no seu esforço

determinado grupo, a agentes econômicos e políticos dominantes. Tais agentes controlam rapidamente todos os veículos de comunicação, nos quais a hierarquia é perfeita e seguida à risca: nada se publica sem que os donos ou os diretores da empresa jornalística tenham aprovado.

Adelmo Genro Filho também vê com pessimismo o discurso aparentemente “neutro” do jornalismo. Para ele, trata-se de uma estratégia para mascarar a manipulação exercida pelos veículos de comunicação.

de querer se mostrar neutro. Não é. Até admito que nos anos não coincidentes com o calendário eleitoral nacional e estadual o noticiário do jornal apresenta um pouco mais de equilíbrio. Mas tão logo se aproximam esses pleitos, o jornal começa a se agitar e a pauta, a se esquentar artificialmente. Como muitos leitores e analistas, acho que seria mais transparente a direção do jornal pura e simplesmente declarar as suas “afinidades eletivas”, como fazem de tempos em tempos o “Le Monde”, o “New York Times”, a revista “The Economist”. O leitor entenderia e aplaudiria” (BARBOSA, *Folha de São Paulo*, 2 de outubro de 2014, disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2014/10/1525734-ombudsman-por-um-dia-jornal-erra-ao-tentar-se-mostrar-neutro.shtml>; acesso em: 7 de outubro de 2014). Três dias após a publicação do artigo de Barbosa, a “ombudsman” da *Folha de São Paulo*, Vera Guimarães Martins, em sua coluna semanal, fez uma análise da corrida presidencial na cobertura da *Folha*. O levantamento das informações foi realizado entre 23 de agosto (quando a candidata Marina Silva entrou na disputa) e 3 de outubro. No período, o PT figurou 86 vezes na capa do jornal (12 manchetes consideradas positivas, 25 neutras e 49 negativas), o PSB teve 68 manchetes (15 manchetes positivas, 31 neutras e 22 negativas) e o PSDB teve 31 citações na capa (6 manchetes positivas, 8 neutras e 17 negativas). A candidata Dilma Rousseff (atual presidente e candidata à reeleição) e o PT foram responsáveis por 46% das chamadas de capa; Marina Silva e o PSB por 37%, e Aécio Neves e o PSDB por 17%. Houve um predomínio absoluto da eleição majoritária federal, enquanto as eleições estaduais foram coadjuvantes. Para Vera Guimarães Martins, “buscar o equilíbrio no noticiário político-eleitoral é uma cruzada difícil. Primeiro porque não se pode dar peso igual para candidatos diferentes. Quem está no poder desfruta da janela, mas tem muito mais vidraça — inevitável que tenha mais vidros quebrados. Idem se estiver na frente, como Marina Silva comprovou quando estava em ascensão. Além de ocupar o cargo mais alto do país, Dilma é fustigada por um cenário de índices econômicos ruins, e economia é item de primeira grandeza no noticiário. É natural que assim seja. Como candidata à reeleição, ela carrega o ônus e o bônus de estar nos holofotes em tempo integral, ocupando um espaço que seus concorrentes penam para obter. É ingenuidade achar que isso só tem o lado ruim. Na política, pior do que aparecer mal é aparecer pouco, como Aécio deve ter percebido em tempos de índices magros. Das 49 chamadas negativas para a campanha do PT, 25 se referem ao governo federal. Dilma, a candidata, foi agraciada com 24, duas a mais do que a sua adversária do PSB. O tucano de Minas ficou com 17. Parte dos leitores se queixa de distorções e vieses. As reclamações são inevitáveis, não só porque elas realmente existem (apontei três aqui no domingo passado) mas também porque a polarização turva o cenário, a racionalidade e a memória, que é seletiva por natureza. [...] A estridência da *Folha* — que Joaquim Barbosa, em seu dia de ombudsman (quinta, 2), chamou de estardalhaço — acentua a polarização. [...] Já comentei antes o azedume atávico que é parte do seu DNA, mas o viés negativo da *Folha* é ainda mais acentuado quando se trata de governos, o que leva a abordagens exageradas ou distorcidas. Na dose certa, o olhar crítico e a desconfiança do poder público pode ser um bônus que aproxima o jornal da imparcialidade perseguida; na medida errada, viram um ônus que obriga o leitor a dar um desconto a boa parte do que lê” (MARTINS, *Folha de São Paulo*, 5 de outubro de 2014, Caderno Poder, página A6).

Não há dúvida de que a chamada “objetividade jornalística” esconde uma ideologia, a ideologia burguesa, cuja função é reproduzir e confirmar as relações capitalistas. Essa objetividade implica uma compreensão do mundo como um agregado de “fatos” prontos e acabados, cuja existência, portanto, seria anterior a qualquer forma de percepção autônoma e em relação a qualquer ideologia ou concepção de mundo. **Caberia ao jornalista, simplesmente, recolhê-los escrupulosamente como se fossem pedrinhas coloridas** (GENRO FILHO, 1987, p. 188, grifo nosso).

O comportamento do jornalista descrito por Genro Filho no trecho grifado é o mesmo que Sylvia Moretzsonh chama de “jornalismo de mãos limpas”. Para ela, a postura isenta do jornalista diante dos fatos impede seu dever cívico. A estudiosa acredita que é impossível denunciar transgressões sem emitir um juízo de valor. Retratar a realidade de forma imparcial é o mesmo que desqualificar a profissão do jornalista, o qual passa a ser apenas um mensageiro da informação, sem nenhuma responsabilidade sobre aquilo que é noticiado. Ao se render ao mero relato dos fatos, o jornalista corre o risco de trair seu compromisso inicial, traçado no Iluminismo, de cumprir o papel de “mediador” e de atuar como “guardião da consciência”.

Moretzsonh relata que o jornalismo está inserido em um sistema de produção que opera conforme uma lógica binária e simplificadora, orientada crescentemente pelas imposições do “tempo real” e pela tendência ao espetacular. Dessa forma, a estudiosa percebe as limitações das práticas jornalísticas e a necessidade de refletir sobre as condições de produção dominantes. A pesquisadora enfatiza que a adoção da imparcialidade

[...] contribui para encobrir, convenientemente, o caráter ideológico da atividade jornalística, juntamente com a confusão a respeito do seu papel de mediador, fundado na conceituação clássica (e idealista) de “quarto poder” como se a imprensa fosse uma instituição acima das contradições sociais, capaz de falar em nome de todos, indistintamente, representando a sociedade contra os abusos do Estado (MORETZSONH, 2007, p. 107).

Segundo Moretzsonh, na realidade das grandes corporações, a função do jornalismo como “mediador”, associado à ideia de quarto poder¹³, não

¹³ “A ideia de “quarto poder”, formulada na Inglaterra por Thomas Macaulay em 1828, encaixa-se no contexto das revoluções liberais de fins do século anterior, que consagram o princípio da divisão de poderes concebido por Montesquieu: a imprensa seria esse elemento capaz de fiscalizá-los, para defender a sociedade de eventuais abusos do Estado. Não é difícil relacionar essa ideia à definição do “Terceiro Estado” francês, força propulsora da revolução que representava de fato os interesses das burguesia emergente mas dizia atuar em nome de “todos” os excluídos do poder: da mesma forma, a imprensa aparece com os “olhos e ouvidos da sociedade”, “voz dos que não tem voz”. É

passa de nostalgia de um tempo que talvez nunca tenha existido. Ao longo da história da imprensa, prevaleceram os interesses políticos nas folhas opinativas, no século XVIII, e, depois, os interesses do capitalismo, travestidos de interesse público. A *penny press*, por exemplo, maximizou as suas vendas com a despolitização de seu conteúdo, com o predomínio de matérias de “interesse humano” — que se confundem frequentemente com os chamados *faits-divers*, como falamos anteriormente.

A mensagem principal da obra *Pensando contra os fatos — Jornalismo e cotidiano: do senso comum ao senso crítico* (2007), de Sylvia Moretzsohn, é justamente mostrar a necessidade de resgatar o sentido do jornalismo, a sua missão fundadora: o ideal iluminista de esclarecer os cidadãos. Segundo ela, essa missão é cada vez mais ameaçada pela crescente indiferenciação a que assistimos entre entretenimento e informação.

Esse raciocínio encontra “eco” no pensamento de Max Weber sobre a imprensa diária, na Conferência *Politik als Beruf*¹⁴, publicada em 1919, e traduzida no Brasil e nos Estados Unidos como *A Política como Vocação*. A obra de Moretzshon e a de Weber estão separadas por quase um século, mas ambas tocam em um ponto comum: a relação do jornalismo com o mercado, condição que distancia a profissão da “vocação” para a política, no sentido de atuar como um agente de transformação da sociedade.

Na palestra, o sociólogo compreende a vocação como um chamado para o homem realizar algo pelo simples fato de acreditar naquilo, independentemente de fatores externos. Apenas dessa forma, a sociedade poderá confiar na atuação desse homem.

claro que esse argumento escondia convenientemente os interesses de quem comandava a imprensa: Sevcenko (na orelha de Kucinski, 1998) nota que, já no estabelecimento da ordem burguesa, “a situação estava longe de ser luminosa” e a imprensa “logo se tornou ela mesma um instrumento de manipulação, distorção e corrupção política”. A constituição do jornalismo como atividade industrial, ao longo do século XIX, viria a profissionalizar essa prática e a submetê-la, embora nunca sem conflitos, às demandas do mercado. Nas últimas décadas do século XX, o chamado processo de globalização, favorecido pelo desenvolvimento exponencial das novas tecnologias de informação, conduziria à constituição dos grandes conglomerados da comunicação, nos quais o jornalismo é apenas mais um dos múltiplos ramos de um negócio que envolve entretenimento, propaganda, telefonia e tantos outros forem os campos do que se convencionou chamar de “mídia” (MORETZSOHN, 2007, p. 117).

¹⁴ O sociólogo ministrou a Conferência em Munique, em 1918, para estudantes de centro-esquerda que haviam saído recentemente do serviço militar e que estavam abatidos pela derrocada alemã ao final da Primeira Guerra Mundial.

A Conferência nos interessa porque Weber situa o jornalismo no âmbito privilegiado do fazer político. Para ele, a política pode ser conduzida de modo honorífico, o que significa sem trazer vantagem material ou poder real, por homens “independentes” — ou seja, que vivem de rendas. O jornalista é enquadrado nessa categoria: “Pode também receber um salário fixo, como um jornalista, secretário de partido ou ministro de um gabinete moderno, ou autoridade política” (WEBER apud GERT, 1967, p. 61).

Mais adiante, na Conferência, o sociólogo afirma que, naquela época, a política era exercida com predominância no âmbito público, por meio da “fala” ou da “escrita”. Nas duas modalidades, o jornalismo participa do fazer político exatamente no uso que o político faz da imprensa, quando ele próprio não exerce a função de jornalista¹⁵.

Weber conceitua o demagogo como o chefe político do Ocidente desde a existência de estados constitucionais e a fundação da democracia. Por isso, o “publicista político”, o jornalista e o articulista dão preferência à palavra impressa em função de sua durabilidade. Por essa razão, diz Weber, “O publicista político, e acima de tudo o jornalista, é hoje o representante mais importante da espécie demagógica” (apud GERT, 1967, p. 67).

Segundo Weber, o jornalista partilha da condição de todos os demagogos e

pertence a uma espécie de casta de pátrias que é sempre estimada pela “sociedade” em termos de seu representante eticamente mais baixo. Daí as mais estranhas noções sobre jornalistas e seu trabalho. Nem todos compreendem que uma realização jornalística realmente boa exige pelo menos tanto “gênio” quanto qualquer realização erudita, especialmente devido à necessidade de ser eficiente, na verdade, em condições de produção totalmente diferentes. Quase nunca se reconhece que a responsabilidade do jornalista é muito maior, e que o senso de responsabilidade de todo o jornalista honrado não é, em média, em nada inferior ao do professor [...]” (WEBER apud GERT, 1967, p. 67-68).

Em seguida, o sociólogo demonstra que é a favor da profissão, ao argumentar que o descrédito da sociedade em relação à imprensa é fruto das lembranças sobre “realizações jornalísticas irresponsáveis e seus efeitos, por vezes

¹⁵ Podemos notar a premissa de Weber nos tempos atuais, quando observamos políticos, especialmente vereadores e deputados, apresentando programas no rádio e na televisão, por exemplo. A evolução dos meios de comunicação, principalmente com o advento da internet e a criação dos blogues, apenas reforça o pensamento do sociólogo, elaborado em 1918. A ferramenta é utilizada frequentemente para fazer propagandas políticas e atacar adversários.

terríveis. [...] As relações da imprensa com os poderes dominantes no Estado e nos partidos, sob o velho regime [do Kaiser] foram as mais prejudiciais possíveis para o nível do jornalismo” (apud GERT, 1967, p. 68).

Para Weber, os jornalistas surgiram interligados e continuaram indispensáveis à política; a relação entre os dois é de interdependência. Essa situação foi determinada pelo crescimento acelerado da empresa jornalística e de sua ligação com a atualidade. Ao passo que a empresa jornalística cresceu, o próprio jornalista perdeu parte da influência pessoal, enquanto o “magnata”, o dono do negócio, ganhou mais poder. Os empresários da comunicação de massa, na visão de Weber, são os responsáveis pela “despolíticação” dos jornais. Nas palavras dele: “nossas grandes empresas jornalísticas capitalistas, que controlam especialmente a “cadeia de jornais” com “anúncios classificados”, foram, regular e tipicamente, os fomentadores da indiferença política” (1967, p. 68)

Desfazer os contratos publicitários com as entidades públicas e governamentais implicaria em perder receita e reduzir drasticamente o lucro. O sociólogo conta que, durante a Primeira Guerra Mundial, o governo alemão investia em anúncios para exercer influência sobre as publicações da imprensa. O que acontecia, no século passado, ainda pode ser notado na atualidade. Muitas empresas de comunicação de massa dependem dos anúncios do governo para manter-se em atividade no Brasil.

Outro fenômeno do mercado jornalístico citado por Weber é a metodologia da imprensa sensacionalista, que, mesmo sem considerações partidárias, consegue sobreviver graças à grande circulação. “Os diretores bem como os jornalistas do sensacionalismo ganharam fortunas, mas certamente não ganharam honra” (apud GERT, 1967, p. 69). Apesar de tudo isso, Weber defende que “a carreira jornalística continua, em todas as circunstâncias, um dos mais importantes caminhos da atividade política profissional” (apud GERT, 1967, p. 69).

Mas como exercer o jornalismo como vocação política, aos moldes de Weber, ou de recuperar o ideal iluminista do século XVIII, como propõe Sylvia Moretzsonh?

O escritor e jornalista João Antonio vislumbrava uma via alternativa: se libertar das amarras do jornalismo mercadológico do século XX. Seja no jornalismo, seja na literatura, para exercer uma escrita militante, é preciso sair às

ruas, infiltrar-se no meio do povo, conhecer suas mazelas, o que ele chama de “corpo a corpo com a vida”. Nas palavras dele,

O que carecemos, em essência, é o levantamento de realidades brasileiras, vistas de dentro para fora. Necessidade de que assumamos o compromisso com o fato de escrever sem nos distanciarmos do povo e da terra. [...] Precisamos de uma literatura? Precisamos. Mas de uma arte literária, como de um teatro, de um cinema, de um jornalismo que firam, penetrem, compreendam, exponham, descarnem as nossas áreas da vida. Não será o futebol o nosso maior traço de cultura, o mais nacional e o mais internacional; tão importante quanto o couro brasileiro ou o café of Brazil? A umbanda não será a nossa mais eloqüente religião, tropical e desconcertante, luso-afro-tupiniquim por excelência, maldita e ingênua, malemolente e terrível, que gosta de sangue e gosta de flores? A desconhecida vida de nossas favelas, local onde mais se canta e onde mais existe um espírito comunitário; inédita vida industrial; os nossos subúrbios escondendo quase sempre setenta e cinco por cento de nossas populações urbanas; os nossos interiores — os nossos intestinos, enfim, onde estão em nossa literatura? Em seus lugares não estarão colocados os realismos fantásticos, as semiologias translúcidas, os hipermodelismos pansexuais, os suprealismos hermenêuticos, os lambuzados estruturalismos processuais? Enquanto isso, os aspectos da vida brasileira estão aí, inéditos, não tocados, deixados pra lá, adiados eternamente e aguardando os comunicadores, artistas e intérpretes (ANTONIO, 1975, p. 18).

João Antonio conhecia bem o caminho que poderia levar aos grotões do Brasil, os quais são apresentados nos seus contos-reportagens, retratando especialmente os indivíduos socialmente marginalizados. Em *Abraçado ao meu rancor* (1986), o escritor-repórter reúne dez histórias nas quais ele aprofunda temas que lhe são caros: a degradação da vida urbana e o deslocamento do escritor no mundo subordinado às exigências do mercado. Na narrativa que empresta o título ao livro, ele apresenta uma imagem pouco altruísta do jornalista por conhecer de perto as engrenagens da indústria da informação. João Antonio critica, de forma dura, a profissão, em que, na visão dele, se perdem o tempo e a vergonha. Na atuação na imprensa, ele teria desaprendido sobre a pobreza dos pobres e aprendido sobre a pobreza envergonhada da classe média. O motivo do seu rancor é: o verdadeiro Brasil não aparece nas páginas de jornal — um discurso semelhante àquele apresentado em “Corpo-a-corpo com a vida”, que citamos anteriormente.

Apesar de ter trabalhado na Revista *Realidade*, de um caráter transgressor e formada por jornalistas contestadores, e na Revista *Pasquim*, na linha da imprensa alternativa, julgava que o jornalismo tentava edulcorar a realidade, o que não deveria ser permitido nem na ficção.

João Antonio percebia que a linguagem ascética dos jornais não comportava a descrição da vida nas ruas e a fala coloquial do povo. O texto jornalístico e a infraestrutura da imprensa industrializada, com contribuições das assessorias de imprensa e agências de notícias, refletiam o interesse das classes dominantes e impediam a observação da realidade. O texto é uma espécie de desabafo dirigido aos jornalistas: “Seus ventríloquos de luxo, apanhadores de notas a que xingam, importantes, com o nome estrangeiro de *releases* oficiais, bonecos de engonço. [...] Caráter? Caráter já era. Só o poder vale (ANTONIO, 2001, p. 99-100). Em outro trecho, ele descreve uma espécie de Manual de Redação que jamais havia sido escrito, mas que estava implícito na cultura da imprensa, já fazendo parte da rotina dos jornais.

Evitem certos tipos, certos ambientes. Evitem a fala do povo, que vocês nem sabem onde mora e como. Não reportem povo, que ele fede. Não contem ruas, vidas, paixões violentas. Não se metam com o restolho que vocês não sabem escrever essas coisas. Que vocês não percebem vida ali (ANTONIO, 2001, p. 99).

Além de não falar sobre o povo, os jornais estavam muito longe de atingir grande parcela da população e não ultrapassavam a barreira da classe média. A conclusão é fruto de uma conta simples: a comparação entre o número de habitantes do Brasil e a tiragem dos jornais. “Ninguém embarca na conversa de vocês, seus remandioleiros de araque: este país de cento e vinte e mais alguns milhões de pessoas e vocês, fedidos, quando vendem muito conseguem bater na marca dos trezentos mil exemplares” (ANTONIO, 2001, p. 99).

Na visão de João Antonio, a função social da imprensa estaria comprometida, em primeiro lugar, porque os jornais abasteciam apenas a população de classes mais abastadas e, em segundo, em razão da impotência do jornalista, preso a um salário financiado pelos ideais capitalistas. A pena do jornalista estava alugada para perpetuar o poder. Nas palavras dele:

E o chamado quarto poder da imprensa já dançou, meus, há muito e muito acovardado pela ditadura tupi. [...] E escapar, um dia, qual o quê! Ou caem nas garras de um ministério qualquer, trabalhando a mentiralhada de um governo que dizem odiar, ou acabam na mão de uma multinacional, qual a diferença? Não me dirão? Estão amarrados, argoladinhos, puxados pelo nariz (ANTONIO, 2001, p. 98).

A narrativa de João Antonio demonstra a frustração do jornalista em relação à profissão, cuja função doutrinária foi perdida, e o caráter panfletário da imprensa até a primeira metade do século XX. Trata-se da visão de um jornalista amargurado e pessimista por conta da opressão do mercado. Sabemos que é um discurso utópico. A existência da imprensa está atrelada aos investimentos dos anunciantes, entre eles, o governo, além das vendas, o que implica em trazer assuntos que agradem o leitor. No entanto é inegável que a narrativa aborde questões reflexivas e que tenha valor para o jornalismo contemporâneo. Onde estão as grandes reportagens na imprensa diária, que debatem os problemas com profundidade e que são capazes de despertar o senso crítico nos leitores, para tentar devolver para o jornalismo a “coroa de quarto poder”?

Cristiane Costa aponta alguns motivos:

A partir dos anos 80, difundiu-se na imprensa a ideia de que os leitores estão ocupados demais, imersos num excesso de informação, para se interessar por grandes reportagens, cuidadosamente apuradas e escritas. [...] Por trás disso, há o problema do custo. Revistas e jornais estão redefinindo seu espaço editorial em torno de reportagens menores, mas rápidas e mais baratas (COSTA, 2005, p. 303).

Ao invés de pagar um jornalista experiente para se dedicar a fazer uma matéria especial, podendo levar semanas para ocupar algumas páginas de jornal, as empresas de comunicação de massa preferem contratar jovens repórteres que façam a apuração, preferencialmente, dentro da redação para conter gastos. Os jornalistas iniciantes se submetem a fazer mais de uma matéria por dia, por salários que não ultrapassam o piso da categoria. Os jornalistas mais antigos se tornaram editores e, no máximo, assinam uma coluna, por um salário um pouco mais alto. Além disso, as empresas não têm interesse de financiar viagens dos jornalistas¹⁶, pagar por um profissional caro, capaz de pesquisar, investigar, apurar e escrever o texto. Fazer um “corpo a corpo com a vida”, como sugere João Antonio, exige um

¹⁶ Em “A delícia (e a dor) de ser repórter”, Eliane Brum fala sobre a escassez das viagens na imprensa para economizar, quando relata uma viagem que fez para Roraima: “Aconteceu do jeito que as coisas não costumam acontecer. Eu estava acabrunhada, numa noite de fechamento, sentindo aqueles calafrios que costumam acometer repórter em crise de abstinência de viagem. Tinha a pele já amarelada, pelo excesso de luz artificial da Redação. E, sem nada melhor para embarcar, embarcava numa melancolia de filósofo existencialista. Repórter é assim: quando fica muito tempo trancado entre quatro paredes, começa a questionar de onde-vem-para-onde-vai simplesmente porque, literalmente, não vai para lugar algum nas próximas horas nem veio de lugar algum nas últimas semanas. E como as redações estão sempre em contenção de despesas de viagem, a síndrome vai virando doença crônica” (BRUM, 2008, p. 68).

custo alto de produção, sem falar no risco de processos judiciais que podem surgir na abordagem de assuntos polêmicos, geralmente envolvendo políticos e empresários de alto escalão. Muitas vezes, os grupos de comunicação não estão dispostos a pagar por isso.

No entanto há uma contradição no pensamento das empresas de comunicação que acabam subestimando os leitores, ao darem preferência apenas para as informações factuais no formato de notícias e ao deixarem de lado as reportagens mais elaboradas.

Para o jornalista Zuenir Ventura, a ideia de que os leitores não estão mais interessados em um “jornalismo de profundidade” está equivocada. Se os livros-reportagens vivem uma era de ouro¹⁷ significa que o público gosta de ler grandes reportagens, cuidadosamente apuradas e escritas. Ele afirma que:

Apesar dessa overdose de realidade, por que é que a realidade em livro ainda vende? Talvez isso tenha a ver com uma realidade fragmentada. Num livro, ela faz sentido. Talvez o leitor esteja em busca de sentido. Afinal, o jornalismo tem informação demais, o que falta é explicação (VENTURA apud COSTA, 2005, p. 302).

No Brasil, uma jornalista, em especial, derrubou o mito de que os leitores não estão mais interessados em assuntos periféricos e em histórias bem contadas. Estamos falando de Eliane Brum, que pratica um jornalismo muito próximo daquele definido como ideal por João Antonio, na forma e no conteúdo. Nenhum assunto é “raso” para Eliane Brum, que escreve sobre “gente comum”, retrata histórias de pessoas e problemas comuns em nosso país, exatamente como João Antonio desejava.

Nascida no Rio Grande do Sul, a jornalista passou a infância no distrito de Barreiro, lendo tudo o que era possível. Quando era pequena, achava que os jornais eram chatos justamente porque eles não falavam de gente. Eliane Brum é uma profissional consagrada, que já ganhou mais de 40 prêmios no Brasil e no exterior, entre eles, o “Rei Da Espanha”, “Esso”, “Sociedade Internacional da

¹⁷ Cristiane Costa aponta que os jornalistas que conseguem chegar às listas de mais vendidos com seus livros escrevem, em geral, não ficção. Os livros se transformam em verdadeiros *best-sellers*, com números de vendas que ultrapassam os cinco dígitos. “No topo está Fernando de Moraes, autor de *Olga* (400 mil exemplares vendidos desde o lançamento, em 1985, até o início de 2014, antes de virar filme e voltar à lista dos mais vendidos), *Chatô* (205 mil exemplares) e *Corações Sujos* (65 mil exemplares)” (COSTA, 2005, p. 301-302).

Imprensa” e “Vladimir Herzog”. Começou sua carreira no jornal *Zero Hora*, no Rio Grande do Sul, em 1988. Lá, ficou por onze anos e foi repórter nas editorias de geral e política. A primeira grande reportagem da jornalista foi publicada em 1989. A pauta refletia bem a postura do jornalismo contemporâneo, interessado em agradar os anunciantes e vender exemplares: a inauguração de loja da rede de *fast food* americana McDonald’s na Praça da Alfândega, em Porto Alegre. Mas Eliane quebrou a regra do jogo e não entrou na loja. Ficou do lado de fora da lanchonete e interagiu com um grupo de velhinhos que passavam o dia jogando xadrez na praça. Ao invés de fazer uma matéria informativa sobre a inauguração, escreveu sobre o estranhamento da chegada da modernidade para aquelas pessoas que viveram em um tempo que irremediavelmente já passara. A reportagem foi bem recebida, e Eliane começou a conquistar o seu espaço.

No final dos anos 1990, a jornalista passou a assinar a coluna “A vida que ninguém vê”, nas edições de sábado do jornal. Contava histórias da vida real, as quais foram publicadas no livro homônimo, rendendo-lhe o prêmio Jabuti em 2007, na categoria livro-reportagem.

Nos anos 2000, Eliane Brum se mudou para São Paulo e se tornou repórter especial da *Revista Época*. As histórias contadas pela jornalista na revista foram transportadas para o livro *O olho da rua* (2008). Na obra, encontramos uma repórter que se especializou em descobrir os ângulos inusitados da notícia e a beleza na brutalidade do cotidiano.

O mais surpreende, na jornalista, é a não ocupação do lugar-comum, conseguindo enxergar além do óbvio. A maior lição que podemos extrair das narrativas de Eliane Brum é: nem sempre uma grande reportagem demanda grandes investimentos por parte da empresa de comunicação. O grande assunto pode estar ali, a apenas alguns palmos de distância. É uma questão apenas de observação.

Em *O olho da rua*, encontramos duas reportagens especiais que mostram como é a vida da população na Brasilândia, uma favela em São Paulo. Contudo Eliane Brum conseguiu fugir dos assuntos “clichês” que envolvem as coberturas jornalísticas sobre a periferia, como a falta de infraestrutura, a criminalidade ou o gosto pelo *funk* e samba. Nas palavras de Eliane, “um mito do senso comum sobre as favelas e periferias — também no jornalismo — é que são

homogêneas. Especialmente na pobreza. Nada mais falso. Há relações intrincadas de classe — e também submissão” (BRUM, 2008, p. 304).

A repórter conta, na própria reportagem, que foi pautada para passar uma semana na periferia, porque a Rede Globo havia lançado o seriado *Antônia*¹⁸, que se passava lá. O programa teve um bom índice de audiência e a vila havia se tornado *pop*. O filme de Tata Amaral, que dera origem à série, em breve seria lançado. Em resumo, como a *Época* é publicada pela Editora Globo, é possível que a encomenda da reportagem especial sobre a Brasilândia fosse mais uma estratégia de *marketing*, para promover um produto do mesmo grupo empresarial. Novamente, Eliane subverteu a ordem do jornalismo mercadológico. É indiscutível que se tratava de uma pauta comercial, mas a jornalista conseguiu extrair algo novo da favela, que não havia sido exibida na série, na produção cinematográfica e no jornalismo diário.

Para retratar a realidade sobre a comunidade que morava na “Brasa”, apelido da vila entre os moradores, a repórter adotou o comportamento de estrangeira, como comentou na matéria “Estrangeira sim. Turista nunca”.

Meu desafio era continuar estrangeira para manter o olhar de espanto, necessário para ver uma camada além do óbvio. Mas sem deixar me contaminar pelo olhar de turista, aquele que enxerga a realidade filtrada pelos seus preconceitos ou pelas fantasias. Então, só se vê aquilo que se espera ver, aquilo que acredita ser a verdade daquela realidade — e para isso não é necessário sair de casa. [...] No caso da Brasilândia — e da periferia em geral — o que o olhar de turista antecipa é a violência e a miséria. Minha reportagem só contaria algo novo a partir de um olhar estrangeiro. Mas eu não sabia o que significava isso no caso da Brasilândia. Então, me limitei a ficar apenas olhando, literalmente. O que também era uma tentativa de me tornar menos turista para o olhar deles. Eles não deveriam ficar tentados a me dar o que supostamente eu queria. E foi assim, olhando e escutando sem esperar nada, que eu percebi que no discurso dos moradores daquela esquina da Brasilândia os cachorros estavam no mesmo patamar das gentes. Não havia diferença no jeito de falar sobre uma cadela ou uma mulher. E não no sentido pejorativo: nem a cadela nem a mulher eram vadias, e o que as igualava era o fato de serem fêmeas apaixonadas. Percebi que as melhores histórias dos cães e dos homens eram as de amor (BRUM, 2008, p. 302-303).

Por trás da história dos vira-latas do subúrbio, Eliane revela a delicadeza, a sensibilidade e a solidariedade das pessoas que moravam na

¹⁸ *Antônia* é uma [série de televisão](#) produzida pela [O2 Filmes](#) e exibida pela [Rede Globo](#), baseada no filme de 2006 de [mesmo nome](#) de autoria de [Tata Amaral](#). *Antônia* conta a história de quatro amigas que moravam no bairro pobre [Brasilândia](#) em [São Paulo](#). Dois anos antes, as amigas formaram um grupo de [rap](#) chamado "Antônia" e agora batalham para trazê-lo de volta para o cenário musical da região. A primeira temporada foi exibida de [17 de novembro](#) a [15 de dezembro](#) de [2006](#). A segunda temporada foi exibida de [21 de setembro](#) a [19 de outubro](#) de [2007](#).

comunidade. Para ela, são esses comportamentos que tornam possível viver na periferia com alegria, apesar da violência, do desemprego e dos baixos salários. A grande reportagem conta a história de vários personagens que ela conheceu na sua incursão na favela. Uma das mais saborosas é sobre o casamento de Luiz e Adriana.

A moça engravidara; a mãe dela não admitia que o casal fosse apenas morar juntos sem consolidar o compromisso, com registro em cartório. Os vizinhos e a família se uniram para fazer uma festa. A princípio, Eliane Brum participaria como estrangeira, na roupagem da “jornalista-hóspede”. Na cerimônia civil, um fato inusitado, porém, tornou a repórter um membro daquela comunidade. A mãe do noivo, que era uma das madrinhas, não tinha carteira de identidade para assinar o livro de registros do cartório. Por esse motivo, Luiz e Adriana convidaram a jornalista, com solenidade, para ser madrinha. Ela aceitou prontamente e feliz: “Aquilo me lançava diretamente na teia de ligações perigosas que permitia a sobrevivência no Brasilândia. Me lançava diretamente para dentro — eu, que como repórter sempre tive o conforto de me manter no lado fora, olhando a vida dos outros pela janela” (BRUM, 2008, p. 306).

Assim, para contar todas essas histórias de pessoas tão comuns, com tanto realismo, Eliane faz uma espécie de “imersão” na vida diária dos seus personagens. Na ocasião da incursão na favela, Eliane Brum passou uma semana hospedada na casa de dona Eugênia e da filha Tuca. As duas orgulhavam-se de serem honestas. Tuca era uma espécie de “faz-tudo” para garantir um salário digno do final do mês. Começava o dia jogando no bicho — o comprovante trazia um aviso politicamente correto: “Diga não às drogas”. Na Páscoa, fazia ovos de chocolate e, no Natal, vendia ceias. Aferia pressão, cuidava de doentes e vendia perfumes regularmente. Os produtos eram franceses legítimos, repassados por uma amiga que trabalhava numa importadora e que ganhava os frascos da empresa como forma de reconhecimento. A clientela de Tuca era selecionada, porque os perfumes eram caros. Entre eles, estavam um clonador de cartões de banco e o gerente do tráfico. Eliane emprega interrogações na reportagem, que fazem o leitor refletir sobre o comércio clandestino de perfumes:

Qual é o limite? Como se mede a honestidade — ou a falta dela — num caso como esse? E como Tuca poderia dizer “não” ao cliente e vizinho poderoso? E por quê? Quem julga rápido demais — no jornalismo, no tribunal ou na vida — julga errado (BRUM, 2008, p. 305).

Uma das estratégias da jornalista é contar “uma história dentro da história”, revelando todas as situações pelas quais passou durante a apuração dos fatos. “Um país chamado Brasilândia” — Eliana começa a reportagem, em tom de suspense, como nas narrativas ficcionais. E assim, conta como foi recebida na casa de Dona Eugênia:

Se a cinza do caximbo ficar preta, está tudo perdido. Se for branca, esta reportagem sai. Dona Eugênia, 76 anos, pita ao meu redor. O teste, segundo ela, tem 100% de acerto. O Preto Velho sussurra coisas no seu ouvido, diz. Coisas que acontecem. Desde menina ela tem essa voz rouca de homem no cangote. Benzedeira e cartomante, dona Eugênia empunha uns olhos agudos, de raio X. Então, ela olha para a cinza. E olha para mim. “Energia boa”. Só então dona Eugênia abre as portas da Brasilândia, do coração e da casa (2008, p. 285).

Parece fantasia, mas é realidade. Da primeira à última linha das reportagens assinadas por Eliane Brum, todas as palavras foram ditas e os sentimentos vividos. O que a diferencia dos demais jornalistas é: ela busca a notícia que não está no jornal e enfoca pequenos acontecimentos e a existência de pessoas desconhecidas. Nessas narrativas, as histórias da vida miúda de personagens reais ganham ares de épico. Nesses casos, a escrita mecânica do jornalismo cede lugar à literatura da vida real, publicada primeiramente na imprensa e depois em livros.

Eliane Brum se descreve como uma repórter dos “desacontecimentos”.

Desde pequena sou uma olhadeira e uma escutadeira, raramente uma faladeira, e vou engolindo as novidades com os olhos e com os ouvidos, sempre ávida por mais. Foi isso o que fez de mim repórter, que é muito mais que uma profissão, é um ser/estar no mundo. [...] Gosto de circular por vários mundos — e especialmente pelas bordas. As concretas, literais — e as subjetivas. A pergunta sobre que tipo de reportagem eu faço sempre me deixou — e continua me deixando — aflita (por favor, não me perguntem isso!). Eu escrevo sobre gente, mas quem não escreve sobre gente? Volta e meia alguém diz que faço “matérias humanas”. Mas seria possível fazer “matérias inumanas”? A certa altura, achei que tinha encontrado uma maneira de dizer, respondendo que atuava na área de direitos humanos. Mas também não acho que seja exatamente isso.

A carne da minha reportagem são os “desacontecimentos”, palavra que dá conta de uma escolha: escrevo sobre a extraordinária vida comum, sobre o cotidiano dos homens e das mulheres que tecem os dias e também o país, mas nem sempre são contados na história. Sobre aquilo que se repete e, por equívoco ou por miopia, é interpretado como banal. Ao empreender essa narrativa, busco subverter o foco, embaralhando os conceitos de centro e periferia. Sou uma repórter de desacontecimentos (BRUM, 2014, p. 13-14).

Em entrevista ao *site* Portal 3, em julho de 2011, Eliane foi questionada sobre a função do jornalista e respondeu que, para ela, o repórter é um historiador da contemporaneidade: “[...] o que fazemos é documento histórico” (BRUM, disponível em: <<http://portal3.com.br/wp/eliane-%E2%80%9Cos-jornalistas-sao-historiadores-do-cotidiano%E2%80%9D>>. Acesso em: 30 de setembro de 2014).

Na mesma entrevista, a jornalista se mostra resistente à utilização do *lead* (se preferir, há a forma aportuguesada: *lide*); argumenta que diariamente tenta realizar seu trabalho de forma diferente e que sempre conseguiu fazer aquilo que acreditava ser o jornalismo de verdade: “uma redação é um embate de visões. [...] Dizer que não se consegue é o caminho mais fácil”, aponta (BRUM, disponível em: <<http://portal3.com.br/wp/eliane-%E2%80%9Cos-jornalistas-sao-historiadores-do-cotidiano%E2%80%9D>>. Acesso em: 30 de setembro de 2014).

As palavras da jornalista e suas reportagens são meios importantes para refletirmos sobre a questão da objetividade no discurso jornalístico. Além disso, Eliane Brum comprova que, mesmo inserido no esquema da indústria da informação, o repórter pode transformar pautas mercadológicas, como a inauguração de uma loja de uma rede de *fast-food* ou a descrição da favela onde foi gravada uma série de televisão, em histórias comoventes. Na opinião de Eliane Brum, o bom repórter “tem que se esvaziar dos preconceitos e julgamentos e deixar se encher pelas histórias dos outros. Temos dois instrumentos: o olhar e a escuta, por isso não gosto de direcionar a matéria, prefiro que a pessoa fale antes” (BRUM, disponível em: <<http://portal3.com.br/wp/eliane-%E2%80%9Cos-jornalistas-sao-historiadores-do-cotidiano%E2%80%9D>>. Acesso em: 30 de setembro de 2014).

Essa proposta de contar bem uma história permanece até hoje no jornalismo do mundo todo, inclusive na América Latina. *El Malpensante*, da Colômbia, e *Etiqueta Negra*, do Peru, são revistas mensais de prestígio em seus países, que privilegiam textos longos, grandes reportagens e liberdade na escolha de assuntos.

Em 2006, os brasileiros também foram contemplados com o lançamento da Revista *Piauí*, que explora poucos assuntos factuais, dando preferência às pautas não convencionais, escritas por profissionais envolvidos com o meio cultural (jornalístico, literário, atores, músicos, cineastas e até da área da arquitetura e *design*), inclusive, com escritores estrangeiros.

Em entrevista ao Portal *Comunique-se*, em 16 de maio de 2006, o editor e idealizador da Revista *Piauí*, João Moreira Salles, explicou que não acha coerente afirmar que a revista pode ser considerada uma “*New Yorker* brasileira”.

[...] A *New Yorker* trabalha com uma coisa que é quase uma exclusividade do jornalismo norte-americano e anglo-saxão: o texto longo de não ficção. Não temos o talento para isso nem a tradição. A *Piauí* não tenta ser o *Pasquim*, não tenta ser a *Realidade* e não tenta ser a *Veja*, mas teve influências de todos eles, sem dúvida. A *Piauí* é uma revista de hoje, tentando entender o seu tempo (SALLES, 2006, disponível em: <<http://www.comunique-se.com.br/Conteudo/NewsShow.asp?idnot=36409&Editoria=8&Op2=1&Op3=0&pid=52548226756&fnt=fntl>>. Acesso em: 23 de junho de 2014).

A *Piauí* é uma das revistas mais singulares nas bancas brasileiras, não apenas por conseguir reunir, em uma mesma edição, textos de Ivan Lessa e do ator Steven Martin, mas também por simplesmente romper as regras que norteiam o mercado editorial jornalístico. O veículo prima pela liberdade do repórter que propõe uma pauta. Cabe aos editores analisarem se o assunto renderá uma boa história para que o repórter siga adiante.

A Revista *Piauí* é uma resposta positiva para aqueles que acreditam que o “bom e velho jornalismo” existente no século passado ainda tem seu lugar nas prateleiras das bancas de revistas. A revista está na contramão de grande parte dos veículos impressos de comunicação, tomados por notícias do mundo globalizado que relegam o humor, a anarquia e as manchetes que não são consideradas de “última hora”, como a aposentadoria de um cachorro que farejava drogas, por exemplo.

Além disso, na *Piauí*, o jornalista tem o tempo que for necessário para desenvolver a reportagem. Salles (2006) argumenta que Joseph Mitchell e Truman Capote levaram anos para escrever seus livros: “Nós temos o direito de chegar depois. Podemos fazer um perfil do Ministro da Saúde cinco meses após a discussão sobre o aborto ter arrefecido” (SALLES, 2006, disponível em: <<http://www.comunique-se.com.br/Conteudo/NewsShow.asp?idnot=36409&Editoria=8&Op2=1&Op3=0&pid=52548226756&fnt=fntl>>. Acesso em: 23 de junho de 2014).

Um exemplo recente é a reportagem “Conversa antes da medalha”, de autoria do próprio João Moreira Salles, na qual traça um perfil de Artur Avila, o matemático brasileiro que recebeu a medalha *Fields* — considerada o “Nobel da Matemática”. O prêmio foi entregue em Paris, em 12 de agosto de 2014; enquanto a

reportagem da *Piauí* foi publicada na edição de setembro. No entanto a riqueza de detalhes explorada por Salles transformou a pauta, que já havia sido publicada pela imprensa diária em praticamente todo o Brasil, no dia 13 de agosto, em assunto novo.

Salles conta toda a trajetória do matemático brasileiro. A reportagem inicia com a transcrição de *emails* trocados por Artur Avila e pela belga Ingrid Daubechies, presidente da União Internacional de Matemática (IMU), que concede os prêmios mais prestigiosos da área. A primeira mensagem foi enviada pela belga em 26 de fevereiro, com o propósito de pedir o número de telefone do brasileiro. Era carnaval. Avila estava no Rio de Janeiro e tinha apenas uma linha de celular, o que estava prejudicando o contato entre eles. Por esse motivo, a ligação esperada, desde 2010, não veio. A notícia sobre o prêmio chegou via internet.

Salles descreve a sensação do medalhista quando abriu o arquivo que trazia o convite para a premiação:

Olhando no silêncio de seu apartamento para a carta aberta no laptop, Avila recebeu a notícia como uma honra e um desafio. Honra, por não existir distinção maior na matemática; desafio, porque a partir de 13 de agosto, quando a identidade dos contemplados fosse revelada, cessariam as especulações de antigos mestres e atuais colegas no Impa, Instituto Nacional de Matemática Pura e Aplicada, em torno do sobe-e-desce de candidatos em potencial (SALLES, Revista *Piauí*, setembro de 2014, p. 32).

O texto de Salles apresenta a dimensão do prêmio: quem eram os concorrentes do brasileiro; por que apenas matemáticos com menos de 40 anos poderiam ser laureados com a honraria; a relação de Artur com seu orientador Wellington de Melo, que foi o primeiro a identificar o talento do brasileiro; como era a rotina do medalhista que vivia em Paris; a compra da primeira roupa chique na vida de Avila, numa das grandes *maisons* de alta-costura francesa; como foi à viagem rumo à Coreia, onde recebeu o prêmio na cidade de Seul; a reação das autoridades francesas e brasileiras diante do feito histórico; a linha de pesquisa seguida pelo matemático brasileiro e a sua dificuldade em se expressar e explicar seus estudos em congressos; e, por fim, a cerimônia da entrega da medalha. Todos esses detalhes não foram revelados para os leitores que tiveram acesso às notícias veiculadas nos jornais diários, nos portais de notícias na internet ou nas emissoras de televisão. A imprensa tradicional se restringiu a mostrar que um matemático

brasileiro havia recebido um prêmio de grande prestígio, sem mostrar os percalços e os degraus dessa conquista, que valorizam ainda mais o fato.

Nossa intenção, no primeiro capítulo desta tese, foi justamente fazer uma análise do processo produtivo e do produto final do jornalismo ao longo dos séculos. Ao reconstituir essa trajetória, notamos que ainda hoje encontramos algumas práticas na imprensa que apontam caminhos para a realização de um jornalismo mais crítico e mais próximo de seu ideal fundador, no século XVIII, contribuindo com a formação de cidadãos conscientes sobre a realidade e os problemas de seu tempo.

Nesse contexto, pensamos na crônica como uma maneira de trazer para o jornalismo diário elementos que são encontrados naquele ideal de jornalismo de causas, doutrinário, de “mãos limpas”, como vimos nos discursos de Sylvia Moretzsohn e Max Weber. Além disso, o gênero também desvia o olhar para o periférico, como propôs João Antonio no século passado e Eliane Brum na atualidade. Investe numa linguagem subjetiva, com adornos literários, que são vestígios do Novo Jornalismo. Andréa Guaraciaba enfatiza que “o que se pretende da crônica enquanto gênero jornalístico — relato poético da informação — obtém-se facilmente através do comentário ou da reportagem apenas com profissionalismo e competência” (1992, p. 95).

Por essa razão, compreendemos que a crônica pode ser fonte de inspiração para os jornalistas desenvolverem um jornalismo (principalmente na categoria do jornal impresso) preocupado, sim, com a formação da sociedade, e não apenas com a mera função de informar.

Nos próximos capítulos, demonstramos a relação, às vezes conflituosa, entre o jornalismo e a literatura, e como a crônica consegue driblar as ambiguidades e as tensões que permeiam o encontro dos dois gêneros. Nesse contexto, a crônica se apresenta como uma experiência bem-sucedida na união de dois discursos heterogêneos: o jornalístico e o literário. E, para discutir a convivência pacífica entre eles, utilizamos como método a filosofia do espírito livre, de Nietzsche.

CAPÍTULO 2

A BUSCA PELO CAMINHO PRÓPRIO

*Pintando-me para outrem, pinte-me em cores mais nítidas do que eram minhas cores
originais.
Montaigne*

2.1 VIVER POR EXPERIÊNCIA PARA ENCONTRAR A LIBERDADE DE ESPÍRITO

Montinari (2000) percebe, nos pensamentos nietzschianos relativos à filosofia do espírito livre, uma espécie de “filosofia secreta” que implica no distanciamento das influências de Wagner e Schopenhauer. Nessa fase, o filósofo “não quer absolutamente ser apenas contado entre aqueles que não fazem outra coisa senão honrar os filósofos; ele quer e busca, isto sim, conquistar seu próprio espaço” (SANTOS, 2009, p. 58).

A filosofia do espírito livre pode ser compreendida como um encontro de Nietzsche consigo mesmo. Os próprios aforismos dos livros que compõem essa filosofia refletem um traço peculiar do personagem: a incerteza diante do mundo e de si mesmo. As dúvidas, inclusive, são materializadas na escrita do filósofo, que utiliza frequentemente o ponto de interrogação, como se estivesse dialogando consigo e fazendo questionamentos a si próprio.

Nietzsche se refere ao espírito livre como um "nobre traidor", alguém sempre disposto às mudanças e avesso às convicções: "Salvos do fogo, avançamos instigados pelo espírito, de opinião em opinião, através das mudanças de partidos, como nobres traidores de todas as coisas que podem ser traídas — e no entanto, sem sentimento de culpa" (2000, p. 305).

O pensamento acerca da legitimidade da mudança de opinião é recorrente nos aforismos do filósofo. Ele não considera as mudanças de opiniões como algo desprezível, "[...] pelo contrário, venera a capacidade de mudar suas opiniões como uma rara e elevada distinção, sobretudo quando ela se estende até a velhice" (2008a, p. 47).

Em outro aforismo, Nietzsche compara o espírito livre a um pescador, uma metáfora para ilustrar a procura incessante por novas ideias.

Possuímos nossas opiniões como possuímos peixes — na medida que somos proprietários de um viveiro. **Temos que sair para pescar** e ter sorte — então temos nossos peixes, *nossas* opiniões. Falo de opiniões vivas, de peixes vivos. Outros se satisfazem em possuir uma coleção de fósseis — “convicções” em suas cabeças (NIETZSCHE, 2008b, p. 302, grifo nosso).

O aforismo acima mostra que a filosofia de Nietzsche é experimental (os próprios aforismos são pensamentos inacabados: os temas se repetem nos quatro volumes das obras dedicadas à filosofia do espírito livre, desdobram-se, aprofundam-se, mas não apresentam uma conclusão). E, por ser experimental, trata-se de uma filosofia insólita e errática, em busca de uma expressão possível do conhecimento de si mesmo e do mundo. No aforismo anteriormente citado, as saídas a que ele se refere dizem respeito a sua condição de andarilho¹⁹, permitindo-lhe viver novas experiências pessoais e culturais para formular novas opiniões.

Assim como os outros personagens criados pelo filósofo, o espírito livre estará sempre em devir. Tal devir refere-se a um longo percurso de aprendizado, principalmente sobre a distância e a solidão. A travessia é marcada pela crítica intensa à metafísica e pela tendência do pensamento de intelectualizar as formas de experiência.

Na filosofia do espírito livre, Nietzsche procura se livrar dos costumes e valores comuns, forjando um juízo que lhe seja próprio. Nesse momento de sua trajetória, busca inspiração, sobretudo, nos escritores franceses: Stendhal e Michel Montaigne.

Montaigne era filho de um casal de burgueses que ascendeu com o comércio. Na escola, recebeu as primeiras influências de dois grandes humanistas da época, os professores George Buchanan e M. A. de Muret. Formou-se em direito em 1554 e ocupou o cargo de conselheiro no Tribunal de Périgord e no Parlamento de Bordeaux, mas não gostava de exercer a função. Nessa época, conheceu Etienne de la Boétie, de quem se tornou amigo inseparável. Montaigne escreveu páginas comoventes para recordar a amizade dos dois e não suportou a morte do

¹⁹ A vida errante é a marca registrada da filosofia do espírito livre. A solidão é companheira de Nietzsche nesse itinerário. A criação do espírito livre reflete a falta de companheiros nessa viagem solitária, em busca da experimentação e do autoconhecimento: “[...] eu sei apenas que este livro significa para mim a procura de camaradas e de ‘companheiros de estrada’. Pois neste intervalo aprendi o que poucas pessoas conhecem: aprendi a suportar a solidão — a ‘me conhecer’ em solidão e doravante eu contaria: precisamente entre os sinais mais distintivos de um ‘espírito livre’, o fato de que ele prefere ir sozinho, voar sozinho e mesmo quando suas pernas estão doentes ele prefere *arrastar-se* sozinho (NIETZSCHE, Fragmentos Póstumos 40 [59], agosto/setembro de 1885).

companheiro, em 1563. A dor da perda tornou sua existência triste, a ponto de tomar a decisão de ficar sozinho e de não usufruir de mais nenhum prazer. Montaigne era casado com a filha de um conselheiro do Parlamento de Bordeaux; e apenas um de seus filhos, a menina Leonor, sobreviveu. A vida conjugal não lhe agradava; esse quadro melancólico o levou a recolher-se na torre do seu castelo e a escrever, movido pelas tristezas da solidão.

Montaigne era leitor assíduo de Sêneca e deste toma de empréstimo as máximas, metáforas e antíteses. Julgava-se inteiramente desprovido de qualquer assunto específico e tomou, então, a si mesmo como objeto de análise e discussão, avisando os leitores sobre o teor de seu livro de ensaios, na ocasião da publicação, em 1580.

Eis aqui leitor, um livro de boa-fé. [...] só o escrevi para mim mesmo, e alguns íntimos sem me preocupar com o interesse que poderia ter para ti, nem pensar na posteridade. Tão ambiciosos objetivos estão acima de minhas forças. Votei-o em particular a meus parentes e amigos e isso a fim de que, quando eu não for mais desse mundo (o que em breve acontecerá), possam nele encontrar alguns traços do meu caráter e de minhas ideias e assim conservem mais inteiro e vivo o conhecimento que de mim tiveram. [...] Assim, leitor, sou eu mesmo a matéria deste livro, o que será talvez razão suficiente para que não empregues teus lazeres em assunto tão fútil e de tão mínima importância (MONTAIGNE, 1980, p. 8).

Montaigne foi o primeiro escritor a batizar seus textos com o termo *Ensaio*²⁰. Antes dele, não há ensaios na tradição literária. O escritor francês inaugura essa forma literária específica, que carrega o sentido da palavra *ensaio* naquele tempo: experiência, tentativa. A proposta desse escritor foi: tentar, experimentar seus pensamentos sobre o mundo e, principalmente, sobre si mesmo. Trata-se de um modelo de escrita cujo ponto de partida é a experiência própria: “todo esse ensopado de frases aqui jogadas algo confusamente constitui uma espécie de registro das experiências da minha vida” (MONTAIGNE, 1980, p. 484).

Nesse registro, o eu do escritor descreve o eu-objeto nas mais variadas situações, manifestando aquilo que foi vivenciado, esculpindo uma escrita sólida e corporal. Nesses textos, o autor pinta um retrato de sua imagem ao expressar suas vivências, seus costumes e suas paixões com sinceridade, sem

²⁰ Para Manuel da Costa Pinto, “historicamente, o ensaio marcaria, com Montaigne, a mudança do estatuto da literatura: antes associada às retóricas e às *belles lettres*, o poético seria, a partir da “sagração do indivíduo” cumprido pelos Ensaio, assimilado às fantasias do sujeito” (PINTO, 1999, p. 90).

esconder suas confusões e inseguranças. Pincelar um retrato fiel, mais próximo possível da realidade, inclusive mostrando seus próprios defeitos, é uma tentativa de vislumbrar o seu eu mais espontâneo. Essa expressão individual, no entanto, culmina numa pesquisa das paixões comuns a todos, pertencentes ao indivíduo em geral, tornando-se um estudo de interesse não só particular, mas também universal: “cada homem leva em si a forma inteira da humana condição” (MONTAIGNE, 1980, p. 369).

A experiência em Montaigne é adotada também como uma ferramenta para desmentir dogmas. O pensador francês inicia os ensaios seguindo o modelo tradicional da exemplaridade, reunindo casos, citações de obras literárias e máximas, um modo de escrita usado desde a tardia Antiguidade e na Idade Média. A metodologia também foi utilizada pelo humanismo no século XVI. Contudo a escrita de Montaigne se diferenciava porque trazia uma certa ruptura. Enquanto os antigos acumulavam casos convergentes para resultar em uma prova coerente, Montaigne se empenhava em desenvolver o oposto: seus exemplos se contradiziam, demonstrando antes a variabilidade imprevisível dos casos, a fim de desmentir pretensas verdades e mostrar seu caráter contraditório.

Recolher-se, experimentar-se, conhecer-se, libertar-se da opinião vigente, formar um juízo próprio e, assim, tomar posse de si mesmo: esse é o percurso proposto por Montaigne em busca da afirmação de si, da conquista de si e da liberdade. Esse é o caminho que inspira também o espírito livre de Nietzsche. Como afirma Ponton, “não há nada mais montaigneano do que a paixão do conhecimento²¹ que anima Nietzsche e que caracteriza o conjunto da filosofia do espírito livre” (PONTON *apud* OLIVEIRA, 2009a, p. 124).

A característica tão peculiar do ensaio de Montaigne parece ter influenciado a própria terminologia da filosofia de Nietzsche, na opinião de Giacoia Júnior: “o discurso nietzscheano autodenomina-se ‘interpretação’, ‘experimento’, ‘ensaio’ (...). Trata-se (...) de um contradiscurso, de contradicção que dissolve pseudoevidências ou interpretações consolidadas” (2006, p. 137).

Em *Aurora*, Nietzsche salienta sobre a necessidade da experiência para o conhecimento e sobre o modo como esse processo se aparta da moral

²¹ Essa paixão do conhecimento possibilita um encontro inusitado entre Montaigne e Stendhal, desenhando os contornos do retrato que Nietzsche faz do espírito livre como um “modelo” daquilo que seria o filósofo.

vigente: “Como todos os conquistadores, descobridores, navegantes, aventureiros, nós, investigadores, somos de uma moralidade temerária” (2008a, p. 226). Logo adiante, ele acrescenta: “o melhor que fazemos nesse interregno é ser o máximo possível nossos próprios *reges* [reis] e fundar pequenos *Estados experimentais*. Nós somos experimentos: sejamo-lo de bom grado” (2008a, p. 234).

A experiência, na filosofia nietzschiana, também está ligada à “fome” de saber. Nesse sentido, as leituras que faz de Stendhal, especialmente aquela relativa ao conceito de “amor-paixão²²”, retirado da obra *De l’amour* (1822), delinearão os contornos daquilo que, para Nietzsche, seria a paixão do conhecimento. Essas leituras inspiraram o filósofo no pensamento do conhecimento enquanto uma paixão, ou seja, do conhecimento tornando-se o mais potente dos afetos.

No aforismo 270 de *Aurora*, ele enfatiza a necessidade de se envolver com a ciência, como “rigorosa consciência para o que é real e verdadeiro” (NIETZSCHE, 2008a, p. 177). O real e o verdadeiro são, para o filósofo, as “coisas mais próximas, como alimentação, moradia, vestuário, relacionamentos” (NIETZSCHE, 2008b, p. 165), tomadas “por objeto de reflexão e reorganização

²² No primeiro capítulo da obra *De l’amour (Do amor)*, com um rigor de um matemático, Stendhal define quatro tipos de amor: o amor-paixão, o amor-gosto, o amor físico e o amor de vaidade (1999, p. 3-4). As quatro categorias estão relacionadas com seis tipos de temperamento: sanguíneo, bilioso, fleumático, atlético, melancólico e nervoso. No conceito criado por ele, o amor-paixão era “o da religiosa portuguesa, o de Heloísa por Abelardo, o do capitão de Vésel, do gendarme de Cento” (STENDHAL, 1999, p. 3). Um dos exemplos citados por Stendhal para definir o amor-paixão corresponde à vivência amorosa de uma religiosa, que era escritora e vigária no Convento de Beja, em Portugal, e de seu amante francês, o cavaleiro Chamilly. A religiosa escrevia cartas de amor para o cavaleiro, que foram publicadas em Paris por Claude Babín. Um trecho da primeira carta diz que o amado era a única razão que a religiosa tinha na vida e que sentia algum prazer em sacrificar-se por ele (GUILLERAGES, 2009, tradução nossa). A paixão do conhecimento, formulada por Nietzsche por meio das leituras de Stendhal, possui esse mesmo sentido. Em *Aurora*, ele afirma: “O conhecimento em nós transformou-se em paixão que não vacila ante nenhum sacrifício e nada teme” (2008a, p. 225). Assim como toda paixão, a paixão do conhecimento exige sacrifício; e, nesse caso, um sacrifício de si. Nietzsche acreditava que, para libertar-se da tradição, era preciso viver perigosamente, ao “flanco do Vesúvio”. Instalar-se à margem do rio e correr riscos são uma metáfora para sua filosofia, que não é mais apenas pensamento, mas também é experiência e experimentação. Nesse sentido, sacrificar-se ao conhecimento é pôr sua vida em jogo, fazendo experiências. Em *Aurora*, ele declara: “Podemos fazer experiências [*experimentiren*] sobre nós mesmos! Sim, a humanidade pode fazer isso consigo mesma! Os maiores sacrifícios ainda não foram oferecidos ao conhecimento” (NIETZSCHE, 2008a, p. 252). Em *Humano, demasiado humano*, ele escreve o aforismo “Prazer no conhecimento”, que diz: “Por que o conhecimento, o elemento do pesquisador e do filósofo está associado ao prazer? Primeiro, e sobretudo, porque com ele nos tornamos conscientes da nossa força, isto é, pela mesma razão por que os exercícios de ginástica são tão prazerosos mesmo sem espectadores. Em segundo lugar, porque adquirindo conhecimento ultrapassamos antigas concepções e seus representantes, tornamo-nos vitoriosos, ou pelo menos acreditamos sê-lo. Em terceiro lugar, porque um novo conhecimento, por menor que seja, faz com que nos sintamos acima de todos e os únicos a saber corretamente a questão” (NIETZSCHE, 2000, p. 173-174).

contínua” (NIETZSCHE, 2008b, p. 165). A paixão do conhecimento não se volta para o longínquo, como muitas vezes fazem a arte e a religião. Para Nietzsche, “o interesse pela educação milagrosa só ganhará força a partir do momento em que se abandone a crença num deus e em sua providência: exatamente como a arte médica só pode florescer quando acabou a crença em curas milagrosas” (NIETZSCHE, 2000, p. 167). Tampouco, a paixão do conhecimento se dirige para um mundo inteligível, como quer a metafísica inaugurada por Platão. Ela prefere, ao invés de habitar o mundo seguro das ideias, habitar perigosamente nas proximidades do vulcão.

A paixão do conhecimento comandava a vida do filósofo. No aforismo “A Nova Paixão”, em *Aurora*, ele mostra o tipo de felicidade que buscava e que estaria relacionada à paixão do conhecimento, mesmo que isso significasse a infelicidade para muitos:

nosso impulso pelo conhecimento é demasiado forte para que ainda possamos estimar a felicidade sem conhecimento ou a felicidade de uma forte e firme ilusão; apenas imaginar esses estados é doloroso para nós! A inquietude de descobrir e solucionar tornou-se tão atraente e imprescindível para nós como o amor infeliz para aquele que o ama: o qual ele não trocaria jamais pelo estado de indiferença (NIETZSCHE, 2008a, p. 225).

A paixão do conhecimento é definida a partir de uma característica geral da paixão: ser apaixonado significa pensar unicamente no que se ama. Em outras palavras, é a focalização sobre um único objeto, um único objetivo, que seria, para Nietzsche, viver por experiência e conhecer cada vez mais.

Nas anotações feitas na década de 1880, da época da produção de *Aurora* e publicadas postumamente, o filósofo tenta explicar como surgiria esta paixão: 1) sublimação, 2) repetição e 3) incorporação. A sublimação torna o conhecimento uma paixão, sendo necessário “sublimar todos os impulsos de modo que a percepção do que é estranho vá muito além e se acompanhe, no entanto, de prazer” (NIETZSCHE, Fragmento 6 [67], outono de 1880). De acordo com Olivier Ponton (2009), há uma espécie de “cristalização”, no sentido stendhaliano do termo *cristalização* (a cristalização como resultante de uma “solução imaginária”), que não se opera sobre o ser amado ou sobre “um ramo de árvore desfolhado pelo inverno”, e sim sobre as abstrações, os pensamentos ou as coisas distantes que agora são percebidas com mais cuidado e prazer. A repetição frequente do conhecimento o

torna menos penoso e cada vez mais instintivo: quanto mais se conhece, mais se tem prazer em conhecer e fazê-lo de forma correta. Na incorporação, os pensamentos não são mais sensações enfraquecidas, mas sensações “fundidas aos instintos mais fortes” (NIETZSCHE, Fragmento 6 [65], outono de 1880).

Em outro aforismo de *Aurora*, que recebeu o título “Investigadores e experimentadores”, o filósofo defende que não existe um método único da ciência que conduz ao saber. “Temos que lidar experimentalmente com as coisas, sendo ora maus, ora bons para com elas e agindo com justiça, paixão e frieza em relação a elas” (2008a, p. 226).

Nietzsche vê com bons olhos um certo tipo de renúncia (todo sacrifício é uma renúncia), própria ao âmbito da paixão do conhecimento. Em *A gaia ciência*, ele reconstitui o procedimento dessa renúncia e descreve o destino do homem apaixonado que, aos poucos, se separa de tudo aquilo que não corresponde à sua paixão:

[...] tenho em boa conta as morais que me impelem a fazer algo e refazê-lo, e sonhar com ele à noite e em nada pensar senão em fazê-lo *bem*, tão bem como somente eu posso fazê-lo! Quem assim vive, separa-se continuamente de cada coisa que não participa de tal vida: é sem ódio e repulsa que ele vê despedir-se hoje isso, amanhã aquilo, como folhas amarelecidas que um vento ligeiro arranca de uma árvore; ou que ele nem vê que se despedem, tão rigorosamente o seu olhar se volta para a meta e sobretudo para a frente, não para o lado, para baixo ou para trás (NIETZSCHE, 2011a, p. 206)

A renúncia em virtude da paixão é dionisíaca e gera indiferença e desprendimento, sendo que estes não são compreendidos como virtudes simplesmente negativas para Nietzsche. Para ele, não existe abnegação, pois não é propriamente o homem apaixonado que se separa das coisas, são elas — as coisas — que se afastam dele, porque já não lhe interessam.

No raciocínio de Nietzsche, o homem que possui espírito é o mais rico e o mais potente dos homens e entende que a privação não possui o sentido de martírio.

A mais barata e mais inofensiva forma de viver é a do pensador [...] ele se contenta facilmente e não utiliza caras vias de acesso ao prazer. [...] Considerem se não são estes os que tornam a vida humana mais custosa. [...] É certo que, em outro sentido, a vida do pensador é a mais custosa — nada demais é bom para ele; e privar-se justamente do *melhor* seria, no caso, uma privação *insuportável* (NIETZSCHE, 2008a, p. 281).

A simplicidade na filosofia do espírito livre é *heroica e dionisíaca*, tão forte e tão rica que permite viver no exílio e na pobreza. Como consequência, não há conhecimento sem *paixão*, dado que só a paixão pode engendrar tal simplicidade no momento em que o conhecimento se torna o afeto mais potente. Nas palavras de Nietzsche, “há algo novo na história, quando o conhecimento quer ser mais que um meio” (2011a, p. 147).

Ponton (2009) explica que Nietzsche sempre procurou pensar (e criar) as condições de uma aproximação da “cabeça e do coração”, do intelecto e da vontade — do conhecimento e das paixões. Nietzsche evoca o dia em que “o coração e a cabeça terão aprendido a viver tanto perto um do outro quanto agora permanecem distantes” (apud PONTON, 2009, p. 40). Essa evocação seria o dia em que uma cultura superior, isto é, uma cultura que leva em consideração o florescimento do indivíduo e a liberdade do espírito, que concederia aos homens um cérebro duplo, conforme a imagem do aforismo “O futuro da ciência”, publicado em *Humano, demasiado humano*:

Num domínio a fonte de energia, no outro o regulador: as ilusões, as parcialidades, paixões devem ser usadas para aquecer, e mediante o conhecimento científico deve-se evitar as consequências malignas e perigosas de um superaquecimento. — Se esta exigência de uma cultura superior não for atendida, o curso superior do desenvolvimento humano pode ser previsto quase com certeza: o interesse pela verdade vai acabar, à medida que garanta menos prazer [...] (NIETZSCHE, 2000, p. 173)

O futuro está, portanto, na coexistência feliz da cabeça e do coração, de arte e ciência, igualmente atendidos e irmanados. Nesse sentido, identificamos justamente o cronista com o ideal do espírito livre. Notamos, nas crônicas, que há a conciliação do sentimento e da razão. Além disso, ela também é resultado das experimentações do cronista, tendo em vista os acontecimentos do cotidiano, relatados com sensibilidade²³. A crônica transmite um juízo de valor

²³ Em “Morte na obra” (*Fala Amendoeira*, 1985), Drummond comenta sobre a notícia que relata a morte de um pedreiro, Sebastião Raimundo, que caíra do terceiro andar durante a construção de um prédio. Por conta do incidente, a obra estava suspensa. O fato estimulou a reflexão sobre a fugacidade da vida: “Os comentários na calçada eram vagos, nem havia muita substância para eles. O acontecimento fora dos mais simples: falta de segurança. [...] É preciso que alguém desabe do alto, para que operem essas forças profundas. Não conhecíamos a pessoa, e amanhã já a teremos esquecido, mas nesse instante em que tomamos conhecimento de seu risco no ar, também morremos um pouco e nos vemos estatelados, à espera do lençol e da vela acesa. À noite, chegando em casa, contamos: Imagina, vi um homem morto na rua. E assim, espalhando-se em círculos por uma porção de casas, à hora do balanço do dia, essa morte rigorosamente se presta, por isso mesmo, a criar em nós a impressão pessoal de morte, em que se condensam

inerente ao autor, fruto de seu conhecimento empírico, de sua observação singular dos fatos ou de suas experiências *in loco*. Ela é o reflexo dos sentimentos vivenciados pelo narrador-repórter no dia a dia, debruça-se sobre fatos que todos conhecem de algum modo e sobre as notícias publicadas na imprensa. O gênero ainda reserva espaço para falar das ocorrências pessoais do autor.

O próprio cronista Carlos Drummond de Andrade relata que das vivências dos escribas do cotidiano também brotam as crônicas. Esse pensamento se encaixa no ideal de Nietzsche de transformar as experiências em conhecimento. Em "Crianças e outros bichos" (*Revista Casa e Jardim*, 1 de fevereiro de 1954) ele afirma: "A experiência vivida nos últimos tempos por êste cronista lhe confere uma sombra de autoridade para discorrer sôbre a relação criança e bicho, que talvez alguma leitora de "Casa e Jardim" não tenha reparado ainda."

A cronista Danuza Leão, que escrevia crônicas para o jornal *Folha de São Paulo*, revela que seu método era a observação. Em entrevista à *Revista Piauí*, ela conta que precisava ir sozinha a restaurantes para evitar conversar e analisar os casais da mesa ao lado. "Ao ver se eles se bicam como galinhas, se se pegam as mãos e trocam olhares, se estão dispersos ou contam casos, dá para saber em que fase do romance eles estão" (*Revista Piauí*, julho de 2013, p. 69). Visualizamos, no depoimento, uma semelhança no comportamento dos cronistas e na postura do *flâneur*, que vagueia pela cidade e registra o espetáculo escondido nas miudezas da vida cotidiana.

O cronista pode ser entendido como uma simbiose do repórter e do *flâneur*. Da natureza do repórter, traz consigo o registro dos fatos. Já do *flâneur*, carrega uma errância literária: deixa mover-se pelo acaso e não disfarça o deslumbramento diante do que vê.

O cronista-*flâneur* compreende o ato de caminhar e observar os acontecimentos periféricos como uma atitude descompromissada e errante, sem rumo. No seu ofício diário, não possui a pauta, que é um recurso do jornalismo. Aberto ao acaso, ele também aceita a fugacidade como matéria-prima e vê-se como um observador peculiar, afeito ao prazer das descobertas.

outras experiências mais diretas, antigas e abandonadas; em que entra o pressentimento de experiências futuras, para as quais instintivamente nos preparamos. Tudo isso demora um minuto, ou pouco mais, de silêncio, mas conta (ANDRADE, 1985, p. 151). Afrânio Coutinho classifica as crônicas de Carlos Drummond de Andrade e Machado de Assis como "crônicas metafísicas". Segundo o estudioso, são textos constituídos de "reflexões de cunho mais ou menos filosófico ou meditações sobre os acontecimentos ou sobre os homens" (COUTINHO, 1997, p. 133).

Assim como o espírito livre, o cronista é dotado do bom temperamento.

Um homem do qual caíram os costumeiros grilhões da vida, a tal ponto que ele só continua a viver para conhecer sempre mais, deve poder renunciar, sem inveja e desgosto, a muita coisa, a quase tudo o que tem valor para os outros homens; deve lhe bastar, como a condição mais desejável pairar livre e destemido sobre homens costumes, leis e avaliações tradicionais das coisas (NIETZSCHE, 2000, p. 41).

Os cronistas estão sempre atentos às frinchas da vida, aos acontecimentos periféricos, que não estão nos “holofotes” da imprensa. Apesar de tratar-se de um gênero desprezioso, uma vez que o interesse do cronista é partilhar com o leitor as percepções e sensações provocadas por um cotidiano que se apresenta comum e ordinário, a crônica consegue içar o desimportante ao *status* de “notícia”.

Assim como a filosofia do espírito livre, a crônica também é baseada na experimentação. Para José Castello, o cronista é um pioneiro, que “entre escombros e imprecisões, e sempre pressionado pelo real, se põe a desbravar novas conexões entre a literatura e a vida — sem que nem a literatura, nem a vida venham a ser traídos” (Revista *Rascunho*, setembro de 2007). O estudioso acrescenta ainda que a crônica é

Lugar para quem prefere se arriscar, em vez de repetir. [...] elas costumam ser narradas na primeira pessoa, e o Eu sempre evoca a idéia de confissão. E ainda porque vêm adornadas, com frequência, pela fotografia (verdadeira!) de seu autor. [...] Errante, ele nos leva a errar — em nossas avaliações, em nossas suposições. Uns o vêem, por isso, como um trapaceiro; outros, mais espertos, aceitam aquilo que ele tem de melhor a oferecer: a imprecisão (Revista *Rascunho*, setembro de 2007).

Essa “imprecisão” da crônica reforça o seu parentesco com o inacabado do ensaio, apesar de a primeira admitir a ficcionalidade e o segundo abastecer-se somente de fatos concretos. Afinal, o ensaio é um texto dissertativo, uma divagação sobre algum tema não necessariamente pessoal, porém imprimindo premissas, inferências e conclusões opinativas de quem o escreve. É alguém expondo sua opinião pessoal sobre uma verdade que, a seu modo de ver, precisa ser apresentada a todos.

Na obra *Albert Camus: um elogio ao ensaio* (1999), Manuel da Costa Pinto caracteriza o ensaio como um gênero que está no limite entre a ficção

filosófica e a invenção literária: é um ponto de passagem entre o não ficcional e o ficcional. Segundo ele, a partir do iluminismo e da superação do moralismo francês como prática intelectual, o ensaio passa a privilegiar a arte, “transformando-se mais tarde (sobretudo com Nietzsche) numa variante do pensamento filosófico que deseja ‘ressensualizar’ a razão por meio da proximidade em relação ao universo estético” (PINTO, 1999, p. 34). Ele acrescenta ainda que o ensaio oscila entre uma demanda filosófica, referencial, e sua impossibilidade, o que transforma as representações em imagens e não em conceitos.

Afrânio Coutinho (1997) define o ensaio como um gênero elástico, flexível, e que, por força de sua liberdade criadora, difere da monografia, da tese, do artigo e do editorial, os quais são textos objetivos, impessoais e informativos. Nas palavras do estudioso:

A essência do ensaio reside em sua relação com a palavra falada e com a elocução oral, como se depreende do estudo estilístico dos grandes ensaístas. [...] É o estilo que marcha a passo com o pensamento e o traduz, como num orador, sem nenhum intervalo, diretamente, do pensamento à palavra, sem precisar de qualquer artifício intermediário para expressar a realidade que está na alma do artista. [...] Os ensaístas sentam-se e observam o espetáculo da vida e do mundo, às vezes se divertem com ele, ou dele motejam, ou moralizam a seu respeito (COUTINHO, 1997, vol. VI, p. 119-120).

Na crônica, o mecanismo de produção é o mesmo: o escritor apresenta o seu ponto de vista ou tece críticas sobre determinados assuntos, confeitados com a linguagem coloquial, o tom de humor ou o lirismo.

Por força da sua ambiguidade — objetividade do jornalismo e subjetividade da criação literária —, a crônica tornou-se de difícil classificação. Nela, o acontecimento diário é narrado sob a visão criativa do escritor, como se fosse um comentário prolongado sobre determinado assunto. Não é mera transcrição da realidade, mas sim uma visão recriada dessa realidade por parte da verve poética e ficcional do autor. Por essa razão, de acordo com Eduardo Portella, a teoria sobre a crônica “não raro a conduz ao conto, ao ensaio por vezes, e frequentemente ao poema em prosa” (1958, p. 110).

Já a definição da crônica apresentada por Afrânio Coutinho, na obra *Introdução à literatura no Brasil* (1964), faz menção ao caráter estritamente particular da narrativa e dos seus pontos de contato com o ensaio.

É um gênero altamente pessoal, uma reação individual, íntima ante o espetáculo da vida, as coisas, os seres. E ninguém melhor se comunica do que ele, através do meio vivo, álcere, insinuante, ágil que é a crônica. [...] Outra característica é a natureza ensaística da crônica. É claro que se deve, para compreendê-la, distinguir o ensaio formal, crítico, biográfico, histórico ou filosófico, discursivo, e que entre nós vai ficando sinônimo de estudo, e o ensaio informal, familiar, coloquial, em que são exímios os ingleses. Pois bem, esse último tipo confunde-se pelas suas características com a nossa crônica. Basta compararmos os pequenos ensaios de Steele, Addison, Hazlitt, Lamb, Chesterton e outros da numerosa família inglesa, com as páginas de nossos cronistas, para vermos o seu parentesco. Evidentemente, não temos que mudar de nome, pois é interessante a especialização da palavra “crônica” em português para designar o gênero (COUTINHO, 1997, p. 305).

Em outra obra, *A literatura no Brasil*, Afrânio Coutinho afirma que o gênero cultivado tradicionalmente entre os ingleses “tornou-se no Brasil a *crônica*” (COUTINHO, 1997, vol. VI, p. 120). Ele acrescenta ainda que o ensaio é um discurso compacto, breve, que pode “recorrer à narração, descrição, exposição, argumentação; e usar como apresentação a carta, o sermão, o monólogo, o diálogo, a “crônica” jornalística (no sentido brasileiro analisado)” (COUTINHO, 1997, vol. VI, p. 121). De fato, ao nos depararmos com as características da prosa ensaística europeia, também conhecida como *essais*, observamos sua aproximação com a crônica, desde que ela ganhou uma feição particular no Brasil²⁴. O vocábulo *ensaio* é uma variação latina de *exagere*, que pode ter vários significados: “ponderar”, “ruminar”, “examinar”, “esquadrinhar” (DOURADO; GAMA apud EPSTEIN, 1999). Todos eles se encaixam perfeitamente para definir tanto o trabalho do ensaísta quanto o do cronista.

Ambos, diante de seus objetos, refletem, divagam e examinam de diversos ângulos: sempre numa tentativa de apresentá-lo numa luz inédita.

Para Adorno,

Escreve ensaisticamente aqueles que compõem experimentando; quem, portanto, vira e revira seu objeto, quem o questiona, apalpa, prova, reflete; quem o ataca de diversos lados e reúne em seu olhar espiritual aquilo que ele vê e põe em palavra: tudo o que o objeto permite ver sob as condições criadas durante o escrever (BENSE apud ADORNO, 1986, p. 180).

²⁴ O sentido antigo da palavra, que remonta ao Renascimento e que continua sendo empregado em outras línguas neolatinas, refere-se ao relato histórico e cronológico dos fatos. No entanto o gênero se desenvolveu no nosso país, sobretudo no século XX, graças ao trabalho desempenhado por cronistas como Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade, Antonio Maria, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Raquel de Queiroz, entre outros. Tornou-se, assim, “uma forma literária de requintado valor estético, um gênero específico e autônomo” (COUTINHO, 1964, p. 304), como afirmou Afrânio Coutinho.

Adorno compreende o ensaio como um gênero textual, e não como uma obra específica. Sua definição transcende o significado da palavra *ensaio*, que é “experimental”, “tentar”. Ele utiliza verbos relativos a ações físicas ou sensações táteis para se referir ao gênero, como: “vira”, “apalpa”, “revira”, “ataca”.

Esses mesmos verbos podem ser aplicados para também conceituar o ofício do cronista, que examina os fatos do cotidiano com olhos rígidos e implacáveis. O cronista, assim como o espírito livre e o ensaísta, vive de experiências e escreve aquilo que “escapa ao padrão linear e totalizador de origem cartesiana, o parcial, o particular, aquilo que escapa ao pensamento sistemático, seja de origem empirista, seja racionalista” (SANSEVERINO, 2004, p. 100).

As experiências dos cronistas também não se confirmam por testes, não precisam de aprovação de autoridades superiores, nem de verificação estudada de seus problemas e hipóteses, como os acadêmicos, herdeiros de Descartes, e homens da ciência. O próprio Adorno explica que os escritores que se apropriam do ensaio como gênero textual buscam resultados de forma diversa dos cientistas. “O seu esforço ainda espelha a disponibilidade infantil, que, sem escrúpulos, se entusiasma com aquilo que outros já fizeram. [...] O álcere e o lúdico lhe são essenciais” (BENSE apud ADORNO, 1986, p. 180).

A crítica e escritora de ficção norte-americana Cynthia Ozick²⁵ chegou a uma conclusão semelhante sobre os ensaios: “Um verdadeiro ensaio não serve a propósitos educativos, polêmicos ou sociopolíticos: é o movimento de uma mente livre quando brinca” (OZICK, 2011, p. 7). Ela acrescenta que a brincadeira nem sempre é um atalho para alcançar algo e que o álcere e o lúdico são fins em si mesmo. “Ainda que o próprio tema seja a selva de leões e tigres, a questão é ruminar. O lugar do ensaio é junto à lareira, não na rebelião ou no safari” (OZICK, 2011, p. 7).

A palavra “lareira”, empregada por Ozick, transmite esse sentido de “aconchego”, calor, aproximação com o outro, que é bem próximo ao significado da crônica no contexto do jornalismo. Assim como os ensaístas europeus, o cronista também não possui a ambição de apresentar para o leitor uma ‘verdade absoluta’ ou

²⁵ Cynthia Ozick é ensaísta, romancista e contista. O judaísmo e o estilo de vida da comunidade judaica americana são temas frequentes em obras suas ficcionais e ensaios. Suas críticas abrangem a política, a história — com destaque para o holocausto — e a literatura. É reconhecida principalmente por sua habilidade como contista: recebeu o primeiro “Rea Award for the Short Story” (1986), prêmio norte-americano dedicado exclusivamente às narrativas curtas.

de fazer uma revolução por meio da divulgação de informações inéditas, investigações, furos jornalísticos ou discursos inflamados. Sua vocação está mais associada à ideia de “conversa fiada”, de fazer uma “pausa” no movimento conturbado do noticiário e propiciar um momento de descanso ao leitor no ato de ler o jornal.

Carlos Drummond de Andrade atuou como cronista por cinquenta anos em revistas e jornais; encara a figura do cronista como alguém que traz alegria para os leitores. Em entrevista concedida a sua filha, Maria Julieta Drummond de Andrade, publicada no Jornal *O Globo*, em janeiro de 1984, ele explica que as crônicas estão situadas estrategicamente no segundo caderno, porque têm a função de corrigir o primeiro, que abriga um estoque fabuloso de terremotos, crimes e misérias. “Depois de tomar contato com tudo isso, durante o café da manhã, o leitor precisa de distração. Como cronista, eu me sinto um palhaço, um *jongleur*, dando saltos e cabriolas, fazendo molecagens” (ANDRADE apud RIBEIRO, 2011, p. 166). A entrevistadora lembra-lhe de que, por vezes, sua coluna também abordava questões sérias. Ele, por sua vez, admite que, esporadicamente, o cronista se sente obrigado a fazer comentários sobre “alguma calamidade nacional ou de situações que nos revoltam o sentimento de justiça” (ANDRADE apud RIBEIRO, 2011, p. 166).

Mesmo que essa não seja sua finalidade principal, a crônica acaba cumprindo o papel de educar à medida que leva o leitor à reflexão. Como contextualiza Drummond, as críticas sociais também fazem parte da temática explorada pelo cronista, porém de modo dissimulado, como se fosse alguém fazendo um comentário com ar despreocupado, sem maiores consequências.

Isso diferencia a crônica dos demais gêneros opinativos do jornalismo, como os artigos de opinião e editoriais. Os dois últimos devem se basear em informações precisas, concretas, verificáveis e consultas de fontes capazes de comprovar o que aquele escritor está dizendo. Os editoriais, inclusive, são uma forma de apresentar o ponto de vista da empresa jornalística, e não do indivíduo que assina o texto. Além disso, a pauta dos editoriais, geralmente, são os temas candentes, vinculados à política.

Nesses casos, a opinião tem um caráter quase sempre didático. As informações são tomadas como verdades, são frutos de apuração que garantem a confiabilidade do público. Em outras palavras, o texto jornalístico opinativo não é a mera reprodução do pensamento de alguém acerca de algo ou outrem, e sim uma

análise sustentada em dados capazes de lhe dar legitimidade enquanto manifestação jornalística.

Os textos vinculados ao jornalismo opinativo sequer deixam marcas que possam identificar o autor, não são assinados e sempre devem ser escritos em terceira pessoa, o que lhes confere a impessoalidade necessária para corroborar com a ideia da isenção e imparcialidade da imprensa.

Já na crônica, o caráter ideológico da narração é evidente. Geralmente, os cronistas se posicionam de forma crítica sobre determinado acontecimento. Algumas vezes, apropriam-se do lirismo ou do fantástico da literatura, que se misturam às informações, ao contexto e a outros elementos do real. Em outras ocasiões, a crônica se comporta como um discurso autoral, pois traduz o olhar do escritor/jornalista que se lança ao real. Afrânio Coutinho enaltece a autonomia da crônica no contexto do jornalismo.

A crônica impõe-se, ainda que discretamente, pelo espírito de independência. E, encarada pelo cunho do individualismo que sempre a distinguiu, o pressuposto de que o cronista aja sempre de maneira livre e desembaraçada. Não é raro o caso de, num jornal, o cronista revelar uma opinião em desacordo com a linha ortodoxa do mesmo órgão (COUTINHO, 1997, vol. VI, p. 135).

Em suma, para caracterizar a crônica, é imprescindível ressaltar suas naturezas literária e ensaística. Por ser uma forma de literatura, distingue-se dos gêneros opinativos do jornalismo (artigos e editoriais) cujo fato é posto como objetivo, seja para informar, seja para comentar. Já na crônica, o acontecimento se transforma num mero pretexto. O escritor normalmente se apropria do elemento noticioso como pontapé para suas faculdades inventivas. Na essência, a crônica é uma forma de arte imaginativa.

No que se refere à sua natureza ensaística, a crônica se aproxima do ensaio inglês, informal e coloquial, sem qualquer estrutura clara. “Então ela se torna um gênero literário autônomo, tal como ocorre na literatura brasileira, em que ela substitui o *essay* dos ingleses” (COUTINHO, 1997, vol. VI, p. 136).

A crônica “Meu limão, meu limoeiro” (*Correio da Manhã*, 18 de março de 1954) nos mostra exemplarmente uma relação estreita com o ensaio, já que o cronista fala em primeira pessoa e aborda um tema “menor” — no sentido de repercussão pequena — se comparado aos temas escolhidos pelos editoriais da

imprensa. O cronista debate, na narrativa, problemas sociais e questões políticas. Dessa vez, a inspiração veio de uma cena que, provavelmente, Drummond presenciou nas ruas do Rio de Janeiro. O título remete a uma cantiga popular infantil, pois o questionamento gira em torno de uma criança que vendia limões para sobreviver ou ajudar os pais no sustento da família.

O texto contempla diálogos, como se Drummond estivesse contando para os leitores, em formato de história, o acontecimento que havia presenciado:

O garoto de dez anos estava sentado no chão de pedrinhas brancas e pretas, a cabeça entre as mãos, soluçando. E por mais que se lhe perguntasse porque sofria, não dava resposta. O jornaleiro, ao lado, vendia tranquilamente os vespertinos. A noite pousava sobre o castelo. Afinal, o menino explicou, entre lágrimas:

— O rapa levou meus limões e arrebentou o caixote. Os pedaços estão ali.

Jaziam, realmente, a pequena distância. Os transeuntes se debruçaram sobre a dor do menino e quiseram avaliá-lo em termos de prejuízo. Quanto valia o caixote de limões?

— 150 cruzeiros, respondeu êle, em tom seguro de quem sabe muito bem o preço das coisas. (Eram 150 limões e um exemplar mesmo pífio, dessa frutinha nacional vale um cruzeiro – ou para falar em termos que toda gente compreende, o rapa tirara do menino mercadorias no valor de dois dólares e meio). Os curiosos eram pessoas do povo e da classe média, onde ainda costuma observar-me com certa frequência o contagioso fenômeno chamado pena. Mas esses dois grupos sociais não são, por sua vez, dos mais favorecidos, e não seria fácil reunir ali 150 cruzeiros para indenizar o pequeno comerciante. Pingaram algumas notas de 5 e algumas pratas de 2, e com isso nossa sensibilidade ficou aliviada, e cada um foi para seu destino, e não se fala mais nisso (ANDRADE, *Correio da Manhã*, 18 de março de 1954).

Os detalhes da cena narrada — como a descrição do cenário das calçadas cariocas, o sofrimento do menino, as informações econômicas e a reprodução dos diálogos — nos fazem crer que realmente o cronista estava presente na ocasião em que a criança que vivia do comércio ambulante tivera sua mercadoria apreendida. Além disso, ele utiliza um verbo em primeira pessoa “observar-me” e o pronome “nossa”, que evidencia que Drummond havia participado daquele episódio.

Em “Meu limão, meu limoeiro”, Drummond se comporta como um narrador-personagem, que, além de contar a história em primeira pessoa, faz parte dela. O texto também possui características subjetivas, como no momento em que classifica a pena como um “fenômeno contagioso”. O cronista também fornece opiniões pessoais sobre a atitude das pessoas que presenciaram o ocorrido como algo de valor negativo. Na visão do cronista, nas entrelinhas, é como se elas

tivessem feito pequenas doações a fim de ajudar o menino somente para atenuar a própria consciência. Mas, para Drummond, aquele episódio era apenas o ponto de partida para levantar questões sociais. “Meu limão, meu limoeiro” é uma narrativa que funde acontecimento e comentário sobre o fato. O cronista conjuga aquilo que viu na rua com o conhecimento adquirido sobre a legalidade da ação do “rapa” — como o menino batizou o fiscal. Isso mostra que, assim como nos ensaios e na filosofia do espírito livre, o julgamento do cronista é calcado na sua experiência, uma somatória da observação pessoal e de informações externas ao fato colhidas por ele.

Está se vendo resplandecer **ao longe o regulamento municipal** que proíbe vender sem licença, e o garôto certamente o infringia, de modo que a apreensão foi legal. Aí, por falta de legalidade é que nosso poder público não pode ser autuado.

Ele conhece bem as leis e regulamentos e é implacável quando se trata de sonegação de taxas devidas pelo comércio de limão, êsse grande comércio, como se sabe, já enriqueceu gerações inteiras de felizardos. Apenas a dois passos do caixotinho quebrado que se passa no Mercado Municipal? Bem, os donos do Mercado pagam impostos, e tudo lhes é permitido.

Assim, pois se todos os pobres e desempregados do Rio quisessem vender limão, isqueiros mágicos, balões, perfumes de Guerlain fabricados em Ramos, dentaduras de materiais plásticos, qualquer miudeza ou qualquer porcaria, não haveria vaga na Avenida para uma pessoa andar. O comercinho de calçada não tem inconveniente algum, é até simpático e de interesse turístico desde que seus praticantes paguem a taxa sagrada (ANDRADE, *Correio da Manhã*, 18 de março de 1954).

Notamos que o discurso de Drummond é repleto de ironia. A palavra “longe”, por exemplo, marca o desvio em direção a outro sentido. Na verdade, a apreensão era legítima, conforme o regulamento. Este sim, na opinião do cronista, não condizia com a realidade. Ele enfatiza que o que estava em jogo, naquele caso, era a obrigação do pagamento dos impostos, burlada pelos cambistas. A palavra “sagrada” para designar a taxa mostra que, na visão do escriba do cotidiano, o imposto estava condicionado ao sentido de obediência ao governo.

A exploração do discurso irônico é empregada na tentativa do cronista de criticar algo. De acordo com Beth Brait, uma estudiosa no campo da análise do discurso, é possível “flagrar a ironia como categoria estruturadora do texto, cuja forma de construção denuncia um ponto de vista, uma argumentação indireta” (1996, p. 16). Além dessa, outra função do discurso irônico é apontada por Linda Hutcheon e também pode explicar por que a adoção dessa figura de linguagem é

adotada na crônica drummondiana. Conforme a teórica, a ironia é “um instrumento poderoso ou até mesmo uma arma na luta contra uma autoridade dominante — que diz-se, a ironia trabalha para destruir” (HUTCHEON, 2000, p. 50).

Nesse caso, a intenção de Drummond era derrubar o estereótipo: quem não paga impostos está fora da lei. A ideia é mostrar que a venda de limões era uma necessidade. Os meninos que se dedicavam à atividade não enriqueciam com o valor sonegado no comércio informal e recorriam à atividade apenas como um modo de subsistência.

Na sequência, o cronista denuncia a contradição da Prefeitura, que coíbe o trabalho infantil não em razão da consciência de que o lugar de criança é na escola, e sim porque as crianças não pagam a “taxa sagrada”. Além de tirar o sustento dos menores ambulantes, não oferece nada em troca, não investe em programas sociais para que eles tenham uma condição de vida melhor. Apesar de cobrar a obrigação alheia, o governo era hipócrita: não honrava com o seu próprio compromisso de fornecer água para os moradores, mesmo que eles pagassem a taxa devida.

Após desviar a discussão do problema inicial e mostrar que a Prefeitura também estava em débito com os cariocas, Drummond relata outros episódios em que flagrou a polícia confiscando mercadorias do comércio informal. Além de ver o “rapa” na praia, apreendendo peixes e frutas, já tinha presenciado cenas semelhantes

[...] na Rua São José, numa espécie de demonstração de frêvo, para pegar, nas suas voltas, um preto que dançava melhor do que êle mas que afinal foi vencido. Já o vi em frente a um cinema de Copacabana, desmanchando fulminantemente a fila de entrada para colher um rapaz que vendia chocolates, e os pacotinhos coloridos se espalhando no ar sob o olhar aterrorizado das crianças. Meus olhos estão sujos de ver o rapa, porque cada vez que êle opera com a sua brutalidade e a sua inconsciência, a mesma reprovação atravessa as pessoas e todas assistem e ninguém esboça um protesto e ninguém volta satisfeito para casa. Aquela garrucha que o general Flôres da Cunha costuma sacar nos debates parlamentares, para começo de conversa, e que tão eloquente quanto Demóstenes, como seria bom possui-la e portá-la não para trucidar o rapa que é afinal um pobre diabo compelido a assustar seus semelhantes e companheiros de pobreza — mas para assustá-lo por sua vez e convencê-lo de que essa questão de licença para vender no fundo é uma imensa bobagem, e caça miúda não adianta. Com a garrucha na destra e um balancete na sinistra a gente lhe mostraria o que perde o Brasil por dia em imposto de renda sonegado não pelo contribuinte comum, mas pelo que, etc. E em seguida iríamos tomar uma cerveja com o rapa já humanizado (ANDRADE, *Correio da Manhã*, 18 de março de 1954).

A linguagem literária, repleta de metáforas e significações, é capaz de transportar o leitor, pois ele consegue criar imagens e atribuir significados às

frases. Além disso, o escritor aborda personagens palpáveis, cuja existência pode ser comprovada.

A crítica de Drummond atinge toda a sociedade, que se mantinha passiva diante das atitudes das autoridades, mesmo sem concordar com elas. Além disso, nas entrelinhas, ele chama a atenção para a corrupção dos políticos e sonegação dos impostos, que esvaziam os cofres públicos. Afinal, como até hoje no Brasil, os crimes de “colarinho branco” e as sonegações de grandes empresas — que não sofrem qualquer tipo de apreensão — interferem mais no caixa das cidades, dos estados e do país do que na pequena parcela de dinheiro desviada pelos ambulantes que sobrevivem graças ao comércio ilegal.

Na biografia de Drummond, encontramos uma declaração em que ele lastimava o baixo consumo de livros no Brasil, mas que essa questão escondia algo mais grave: “Antes de um escritor se lamentar porque não é lido como os americanos ou europeus, ele deve se lamentar de pertencer a um país em que há tanta miséria e tanta injustiça social” (apud MORAES NETO, 1994, p. 27-28).

Em “Limão, meu limoeiro”, o cronista demonstra que conhecia a fundo os problemas brasileiros. Ao levar a situação dos ambulantes para o jornal, analisá-la sob o ângulo social e não pelos aspectos legais e econômicos, Drummond apresenta para os leitores uma nova perspectiva da realidade, capaz de transformá-los.

Notamos que o cronista procura humanizar os personagens da crônica, a vítima e o seu algoz; consegue dar um sentido à realidade aparentemente caótica, resgatando a singularidade do sujeito num mundo em que as pessoas parecem peças de uma grande máquina.

No Brasil, vemos diariamente crianças vendendo doces nos sinais de trânsito; e, como essa situação faz parte da nossa rotina, com ela nos acostumamos. O fato já não causa a admiração dos cidadãos e tampouco dos jornalistas, que vislumbram o extraordinário para preencher as páginas do jornal. Na contramão, o cronista joga luz sobre um problema que parece invisível aos nossos olhos e aos dos políticos, instigando-nos a pensar sobre isso. Toda essa reflexão só é possível graças à total liberdade do escritor de emitir opiniões sobre todas as coisas, como os ensaístas.

Para Adorno, o ensaio “se revolta, em primeiro lugar, contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo o qual o mutável, o efêmero, não seria

digno de filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório” (ADORNO, 1986, p. 174).

Como veremos com mais afinco no terceiro capítulo, Nietzsche reafirma essa indiferença em relação ao desprezo de Platão²⁶ às coisas humanas e próximas. A falta de estima nos lançaria em direção ao imutável e ao longínquo.

A crônica segue esse mesmo caminho e desempenha, no jornal, um papel diverso do jornalista de ofício, que se tornou apenas mais uma testemunha diante do fato, porque transmite a informação sem analisá-la.

Dessa forma, compreendemos que a forma de argumentação é o principal fator que diferencia a crônica das demais tipologias do jornalismo opinativo e que a aproxima do ensaio. Na crônica verificamos uma perspectiva personalista na análise dos acontecimentos, ao passo que, nos demais gêneros opinativos, a crítica busca informações jornalísticas que comprovem o que está sendo veiculado.

Nesse sentido, o cronista se comporta como espírito livre dentro da imprensa, ao passo que os demais cumprem o papel de espíritos cativos, de acordo com a definição nietzschiana.

É chamado de espírito livre aquele que pensa de modo diverso do que se esperaria com base em sua procedência, seu meio, sua posição e sua função, ou com base nas opiniões que predominam em seu tempo. Ele é a exceção, os espíritos cativos são a regra (NIETZSCHE, 2000, p. 157).

O cronista, além dos jornalistas que se dedicam ao jornalismo literário ou que escrevem reportagens especiais para revistas e *sites*, como é o caso de Eliane Brum ou dos colaboradores da *Piauí*, por exemplo, é um dos poucos profissionais da imprensa que está livre da pretensão jornalística de relatar os fatos com isenção e imparcialidade. Além disso, o cronista é o único profissional que exerce atividades na imprensa e que está livre de manter um compromisso com a verdade.

²⁶ No prefácio de *Além do Bem e do Mal*, Nietzsche diz: “[...] uma tal caricatura foi a filosofia dogmática, a doutrina vedanta na Ásia e o platonismo na Europa, por exemplo. Não sejamos ingratos para com eles, embora se deva admitir que o pior, mais persistente e perigoso dos erros até hoje foi um erro dogmático: a invenção platônica do puro espírito e do bem em si. Mas agora que está superado, agora que a Europa respira novamente após o pesadelo, e pode ao menos gozar um sono mais sadio, somos nós, cuja tarefa é precisamente a vigília, os herdeiros de toda força engendrada no combate a esse erro. Certamente significou pôr a verdade de ponta-cabeça e negar a *perspectiva*, a condição básica de toda vida, falar do espírito e do bem tal como fez Platão; sim, pode-se mesmo perguntar como médico: de onde vem essa enfermidade no mais belo rebento da Antiguidade, em Platão?” (NIETZSCHE, 2013, p. 8).

Quando o cronista utiliza a notícia como mote para tecer a narrativa, possui a liberdade de enriquecê-la com análises psicológicas, as quais se afastam do conceito de “verdade” (uma questão metafísica) perseguido pela imprensa, que trabalha apenas com aquilo que pode ser comprovado. A falta de preocupação com a técnica jornalística, no entanto, acaba aprofundando a análise sobre determinado acontecimento. O cronista leva em consideração as informações periféricas, as suposições e os julgamentos dele e das pessoas que convivem com ele; por isso, é capaz de apresentar uma visão nova do fato. Já o jornalista de ofício está atrelado aos depoimentos das fontes oficiais.

O cronista é capaz de captar o que se passa no imaginário coletivo em suas vivências cotidianas. Polimórfica, a crônica aceita afetivamente o diálogo, o monólogo, a ironia, a alegoria, a confissão, a entrevista, o verso e outras formas de manifestações da linguagem, afastando-se da mera reprodução dos fatos e do discurso similar, homogêneo, que percebemos nos diferentes veículos de comunicação. Geralmente, a imprensa divulga os mesmos assuntos e utiliza os mesmos dados, pesquisas e fontes para escrever a notícia, a fim de cumprir os requisitos da técnica jornalística, que não aceita, em hipótese alguma, as suposições.

Já na filosofia de espírito livre, na crônica e no ensaio, a “imprecisão” não é reprimida. As divagações do cronista, inclusive, circundam questões secundárias, não vinculadas ao espectro noticioso.

Na crônica “Ôvo de Páscoa”, a venda de chocolates antecipada abre caminho para a discussão sobre a pressa das pessoas em viver o amanhã. Nela, o cronista se inspira num filme para discutir a temática.

Êsses ovos de Páscoa nas confeitarias, expostos já bem antes do Domingo de Ramos, fazem me lembrar aquele filme de René Clair em que as coisas são noticiadas no jornal antes que tenham acontecido — espécie de inversão do tempo, a infringir o **monótono** estatuto da natureza (ANDRADE, *Correio da Manhã*, 11 de abril de 1954, grifo nosso).

Drummond se refere ao filme “*C’est arrivé demain*” (1943), cuja sinopse é a história do repórter Larry Stevens do jornal *Evening News*, que ganha o exemplar de um jornal de um jornalista aposentado. Stevens se espanta quando percebe que o material parecia um diário, relatando os fatos que ainda estavam para acontecer.

René Clair figura entre os maiores cineastas franceses e é precursor dos filmes de autoria. Também escreveu textos literários e críticas de cinema, além de ter exercido o cargo de jornalista no jornal *L'Intransigeant*, com o pseudônimo René Deprés. Não podemos afirmar com certeza, trata-se apenas de uma suposição. Talvez o pseudônimo de René Clair esconda um significado. O sobrenome escolhido por ele, “Deprés”, pode ser uma alusão ao vocábulo “après”, em francês, que significa “depois de”, “após”, “atrás de”. O pseudônimo pode ser uma ironia em relação ao comportamento do jornalista, que também é apresentado no filme.

Clair e Drummond vivenciaram a rotina do jornalismo e sabiam falar com propriedade sobre a questão temporal que rege a atividade jornalística. De fato, o que vai acontecer no dia seguinte é apurado no dia anterior pelos repórteres e é publicado, muitas vezes, antes de que o evento aconteça. No fundo, o cineasta e o cronista criticam a velocidade desenfreada da imprensa.

A palavra “monótono” utilizada por Drummond possui um sentido de continuidade, de permanência. No entanto o jornalismo busca justamente o contrário, que é o novo, ou seja, a quebra da regularidade. Nesse sentido, o vocábulo se encaixa perfeitamente no discurso, que critica a imprensa e as pessoas que não conseguem cumprir um ciclo, viver em etapas, um dia de cada vez. Para a imprensa e para a sociedade de consumo, a rotina é enfadonha, necessitando-se chegar rapidamente ao clímax. Nessa crônica, Drummond parece não concordar também com a hipocrisia, com a postura daqueles que dizem acreditar na morte e ressurreição de Cristo, mas que não respeitam o verdadeiro sentido da data.

Entramos numa semana dramática por excelência, pois nela se desenrola toda a paixão do Cristo, mas antes que este chegue entre palmas em Jerusalém, e seja preso, e sofra os diferentes martírios e morra crucificado, já celebramos a Páscoa de sua ressurreição, prometendo às crianças e às mulheres os grandes ovos coloridos que encerram misteriosos presentes. O drama se esvai (ANDRADE, *Correio da Manhã*, 11 de abril de 1954).

A Páscoa é, de fato, um evento importante para a sociedade brasileira e é a principal comemoração da Igreja Católica. Apesar de o Estado ser laico, a maioria da população brasileira, principalmente nesta época em que Drummond compunha sua crônica, era formada por católicos. Embora a data seja reconhecida pela presença dos “ovos de chocolates trazidos pelo coelhinho”, sua

real identidade está relacionada a uma festividade cristã para adorar Jesus Cristo, que venceu a morte e foi consagrado com o poder da ressurreição.

O Domingo de Ramos, que é celebrado exatamente uma semana antes do Domingo de Páscoa, abre solenemente a Semana Santa, o qual inicia com a entrada triunfal de Jesus em Jerusalém. De acordo com os evangelhos bíblicos, Jesus seguiu para a cidade para celebrar com os discípulos a Páscoa Judaica. Chegou ao destino montado em um jumento, símbolo de sua humildade, e foi aclamado como o “Messias”, rei de Israel. Após a última ceia com os apóstolos, é preso no Monte das Oliveiras. Na sequência, é acusado de blasfêmia por se apresentar como o Rei de Israel, julgado e condenado à morte na cruz. Como a região da Judeia estava sob domínio do Império Romano, coube a Pôncio Pilatos, autoridade máxima romana na região, aplicar a punição. Pilatos, em função da proximidade da Páscoa Judaica, ofereceu a possibilidade de suspensão da condenação de Jesus, mas a multidão que estava no local, incitada pelos sacerdotes, preferiu que a liberdade fosse dada a Barrabás, um ladrão e assassino também condenado à morte.

A paixão de Cristo, à qual Drummond se refere na crônica, corresponde a essa passagem dos últimos dias da vida de Jesus, da última ceia até sua morte dramática na cruz, depois de ser flagelado e açoitado. Todos esses eventos, repletos de significados para os cristãos de um modo geral, antecedem a Ressurreição de Jesus. O sofrimento dele é a prova de sua vontade incondicional de redimir os pecados da humanidade, segundo os preceitos do cristianismo.

Todas as festas e celebrações da Semana Santa até a chegada da Páscoa formam a espinha dorsal da fé cristã. Entretanto o espírito de reflexão que deveria aflorar no período que antecede a Páscoa é ignorado. O tempo que deveria ser de jejum e de sacrifício para os fiéis se transformou em um evento comercial, em uma ocasião de presentear as pessoas mais próximas e, principalmente, as crianças. Essa é a principal crítica do cronista. Todo o simbolismo do feriado cristão evaporou e foi transformado em consumismo.

O comércio tem pressa de vender seus artigos, como a indústria já tivera de fabricá-los, de sorte que tudo se antecipa e precipita, e vamos pensar desde já nas festas juninas enquanto empresas de maior previdência preparam suas árvores e mimos de Natal, e outras se empenham em produzir e estocar artigos de consumo para o carnaval do ano que vem (ANDRADE, *Correio da Manhã*, 11 de abril de 1954).

Notamos que a crônica foi escrita há mais de 60 anos, mas o discurso permanece atual. Hoje em dia, todas as datas são antecipadas para aguçar a vontade, despertar necessidades nas pessoas e aumentar o tempo de consumo. Na tentativa de vender mais, os lojistas nos lembram com antecedência que as datas chegarão. Quase não há mais intervalo entre uma comemoração e outra para o comércio, propagandas televisivas e anúncios de jornal. Os ovos de Páscoa já aparecem nas gôndolas logo após o Natal, antes mesmo da chegada do Carnaval. Quando acaba a Páscoa, as vitrines mostram sugestões de presentes para o Dia das Mães. Logo na sequência, as televisões, os jornais, as revistas, os *outdoors* e a internet exibem corações de todos os tamanhos para chamar a atenção para o Dia dos Namorados. Nos supermercados, já é hora de colocar os doces juninos dispostos em áreas exclusivas. A próxima festividade, em homenagem aos pais, também já é anunciada. O fim dela já desencadeia a promoção do Dia das Crianças, comemorado em outubro. Já é hora de colocar os panetones à venda para lembrar que o Natal está aí. E assim, todas as comemorações do calendário começam com cerca de dois meses de antecedência.

O tema que motivou a crônica “Ôvo de Páscoa” abre as portas para digressões, como nos ensaios. Drummond reserva um parágrafo da narrativa para comentar o comportamento da imprensa:

As revistas datadas de sábado saem na segunda-feira anterior, e quase que reproduzem o milagre de René Clair, noticiando de antemão o veredito do júri do tenente ou o resultado do jogo entre dois grandes clubes de futebol (ANDRADE, *Correio da Manhã*, 11 de abril de 1954).

Além de conviver com os jornalistas durante os 30 anos em que assinou coluna diária nos jornais *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil*, Drummond foi chefe de redação de um jornal de Minas Gerais e redator de outros três periódicos; conhecia, portanto, o funcionamento da imprensa. Notamos, até hoje, esse “fenômeno” denunciado pelo cronista. Quem assina revistas as recebe em sua residência antes da data anunciada na capa do veículo. A edição dos jornais

impressos de domingo também já está à disposição dos leitores no sábado e, geralmente, é fechada na sexta-feira. Portanto, se, no final da tarde de sábado, ocorrer algo extraordinário, como a queda de um avião ou a morte de um político, o leitor só lerá sobre o fato nas páginas que serão publicadas na edição de segunda-feira.

A crítica feita por Drummond à imprensa da década de 1950 é pertinente aos dias atuais. Com o avanço da tecnologia, as informações são apresentadas instantaneamente na televisão, no rádio e na internet. Logo, para acompanhar a concorrência, a mídia impressa comercializa e distribui suas edições cada vez mais cedo.

A antecipação dos acontecimentos não é uma prática que se restringe ao comércio e à imprensa. Ela também faz parte do cotidiano das pessoas comuns, na opinião de Drummond.

As meninas por sua vez antecipam a primavera e vão para o baile com 14 anos e um vestidinho leve que lhes ficaria bem aos 18. O sonho antigo era dançar nos braços de um rapaz de bigodes recurvados e bastante brilhantina na cabeça. E levava anos para realizar-se. Hoje, mal saídas da infância, o play-boy de 10 ou 12 anos já lhes permite experimentar essa embriaguez coreográfica, mas um e outro se fatigam demasiado cedo, e é comum ouvir-se a jovem de 20 anos dizer, enfasiada, que não vai mais a festas, porque as festas nada lhe dizem (ANDRADE, *Correio da Manhã*, 11 de abril de 1954).

Novamente, o cronista deixa de lado o tema que deu origem à crônica e emprega toques de lirismo para agora criticar a conduta da mocidade do seu tempo. Mais uma vez, a narrativa discute um tema atual. Os namoros começam cada vez mais cedo e os jovens não precisam mais esperar a maioridade chegar para frequentar festas e boates, o que faz esses acontecimentos perderem o valor. Talvez a reflexão também seja simplesmente um saudosismo do velho cronista, ao relembrar como eram os namoros na sua época.

Verificamos que as críticas do cronista não levam em conta nenhum embasamento teórico ou pesquisas. Trata-se de uma análise empírica, fruto de sua observação pessoal sobre a sociedade. Drummond já havia percebido, há mais de 60 anos, o que os sociólogos discutem no século XXI.

Assim como as festas são fugazes e logo perdem o encanto para os jovens, tudo muda e perde o sentido rapidamente na “modernidade líquida” — termo criado pelo sociólogo polonês Zygmunt Bauman. É assim que ele se refere ao

momento da História em que vivemos. Os tempos são “líquidos” porque nada é feito para durar, tomar uma forma definitiva, para ser “sólido”. Disso resultariam, entre outras questões, a obsessão pelo corpo ideal, o culto às celebridades, o endividamento geral, a paranoia com segurança e até a instabilidade dos relacionamentos amorosos. Vivemos em mundo de incertezas, por isso o termo “modernidade líquida”.

De acordo com o idealizador do conceito, os líquidos, na linguagem metafórica, mudam rapidamente, sem a menor pressão. Na verdade, são incapazes de manter a forma por um tempo longo. No estágio “líquido” da modernidade em que vivemos, as relações, os projetos, não conseguem se solidificar.

Em “Ôvo de Páscoa”, Drummond já questionava esse impulso de aceleração, substituição e transgressão da sociedade. Ele explica, na narrativa, que, hoje em dia, as pessoas têm o costume de pré-agendar os programas e, por essa razão, têm a ilusão de que estão vivendo numa ordem preestabelecida, de que estão no comando da situação e de que fazem escolhas. Nas palavras dele:

Engano. Tudo funciona mais ou menos ao acaso, e os “programas” não se cumprem ou não dão o resultado de prazer que prefiguravam: são roteiros hipotéticos que traçamos por nos darmos a ilusão da escolha, do movimento e da aplicação a um fim. Mas operam de maneira negativa, porque depois de fixar um “programa”, estamos impedidos de colher a alegria de passagem, que não consta do seu esquema. A não ser nos casos em que o espírito é bastante ágil para zombar de si mesmo e, diante de um plano firmado, tem o prazer de jogá-lo fora para confiar-se ao imprevisto. Nesse desejo de viver quanto antes o que se pode esperar nos reservatórios do tempo, e que ainda não amadureceu, há talvez, como elemento principal, o enjôo do presente, que não nos agrada, e que não sabemos dominar; procuramos suprimi-lo, indo diretamente ao amanhã. Na realidade, encurtamos o nosso dia, em lugar de ampliá-lo (ANDRADE, *Correio da Manhã*, 11 de abril de 1954).

Drummond acredita que existe uma indisposição com o “presente” em sua duração. Não há tempo para condensar os “programas”. Eles logo são substituídos por outros. Ele argumenta que não sabemos aproveitar o hoje — ou seja, aquilo que temos no momento — e queremos correr para o amanhã. Em outras palavras, o cronista retrata a eterna insatisfação do ser humano, o qual apresenta sempre um desejo a ser saciado. Enquanto isso não acontece, o descontentamento é inevitável. Quando o desejo é satisfeito, o interesse por ele diminui e logo um novo desejo a ser saciado aparece. Dessa maneira, temos uma satisfação superficial e imediata, sem conseguir alcançar a felicidade plena. O sociólogo Michel Maffesoli,

de quem falaremos com mais vigor no quarto capítulo, reflete sobre a relação dos homens com o tempo presente. De acordo com ele:

[...] a vivência cotidiana deposita toda a importância num presente caótico que deve ser vivido numa intensidade que transcende as projeções de todas as ordens (paraíso, sonhos, amanhã, sociedades perfeitas). O social é afrontado por esse instante vivido em toda a sua concretude, instante que precisa ser consumido em excesso, quando se conhece a sua precariedade (MAFFESOLI, 1984, p. 25).

Essa realidade amorfa observada pelo cronista e pelo sociólogo é uma característica da “modernidade líquida” de Bauman, na qual o “derretimento dos sólidos” é um traço permanente. Para Bauman, os fluidos não conseguem se fixar ou se prender no tempo. Eles não cristalizam a forma e, por essa razão, estão propensos a mudá-la constantemente. O que conta é o tempo mais do que o espaço — afinal, o preenchimento dura apenas um instante. Já os sólidos possuem dimensões espaciais mais claras, o que lhes permite neutralizar o impacto e diminuir a significação do tempo. Essa capacidade solidifica-se em formas estáveis que lhes confere maior expectativa de vida.

Na opinião de Drummond, a chegada da Páscoa antes de vivenciar o drama da Paixão de Cristo é uma comprovação da nossa falta de aptidão para viver uma etapa de cada vez, de negligenciar o sofrimento de Jesus na cruz e passar direto para sua redenção na ressurreição.

Esta Semana Santa virada pelo avesso, com o ovo de páscoa exprimindo um regozijo profano que só se explica uma vez consumidos os grandes atos litúrgicos da Paixão, dá bem a imagem de nossa inabilidade para viver. De qualquer maneira, felizes páscoas para todos, e desde já (ANDRADE, *Correio da Manhã*, 11 de abril de 1954).

O cronista observa que as pessoas deixaram de se importar em transmitir o verdadeiro significado da data. O sofrimento é fonte de sabedoria e faz parte da vida. A verdadeira história da crucificação e ressurreição de Jesus é ignorada, enquanto os chocolates trazidos pelo “coelhinho” se tornam a estrela da Páscoa, antes mesmo de sua chegada. Percebemos que a crônica, assim como o ensaio, não é uma construção fechada dedutiva ou indutiva. Assim como a filosofia do espírito livre, ela é um gênero experimental no estilo e no conteúdo.

Apesar de ser um texto curto, em “Ôvo de Páscoa”, o cronista encontra espaço para aventurar-se e divagar sobre diversos assuntos: o

comportamento da sociedade diante do feriado santo, a postura da imprensa e o temperamento fugaz da juventude. Apesar da diversidade das temáticas, o escritor consegue fazer uma ligação profícua entre elas. Todas essas análises estão centradas na figura do eu que reporta e mostra a visão de mundo do autor. Drummond deixa marcas da personalidade e lança “outro olhar” sobre os fatos, sem a pretensão de comprovar algo.

No ensaio “Drummond Prosador”, Antonio Candido (1992) salienta que as crônicas do escritor se assemelham a um “estudo” e manifestam um aspecto próprio do seu estilo: a solidez da informação. Para o teórico, Drummond escreve crônicas “entre aspas”, uma vez que suas narrativas têm uma vocação monográfica disfarçada, às vezes, pelo tom impressionista. “Cronista? Só se for nalgum velho sentido de expositor penetrante dos fatos” (CANDIDO, 1992, p. 16), argumenta Candido.

Na opinião do teórico, alguns textos rotulados de crônica perdem o toque da gratuidade ocasional dominante, que é uma das características do gênero, e seguem o caminho da reflexão, como observamos em “Óvo de Páscoa”. Nesses casos, Drummond

pratica ao seu modo aquilo que Montaigne chamava de ensaio, ou seja, o exercício em profundidade do pensamento, a partir de estímulos aparentemente fúteis ou desligados do que acaba sendo a matéria central. É em Montaigne que penso quando vejo Drummond numa prosa que se apresenta como algo irrelevante, deslizar do papo para a reflexão de um alcance e densidade que nos fazem incluí-lo na família mental dos que “ensaíam” o pensamento, a pretexto de motivos inesperados; mesmo quando ele volta de repente a algo que parece insignificante, como se quisesse, por meio desse particular corriqueiro, quebrar o “ensaio” e refazer a “crônica”. [...] Num caso e no outro, os movimentos livres do pensamento e da imaginação vinculam estreitamente o detalhe insignificante à reflexão cheia de conseqüências, de um modo que escapa às classificações (CANDIDO, 1992, p. 17-18).

O cronista sabe tirar proveito dos assuntos sisudos, tateá-los e deformá-los, como fez Drummond ao ensaiar sobre o gesto de presentear as pessoas com chocolates na Páscoa. Percebemos, nessa iniciativa, uma ruptura com o discurso jornalístico. O cronista está livre do modelo pasteurizado da notícia e pode desfrutar da expressão literária. O processo associativo com obras literárias ou filmes, como notamos nessa crônica, é permitido. O escriba do cotidiano pode desprender-se de sua cadeira na redação do jornal e lançar-se ao movimento proustiano de rememoração involuntária.

Em oposição aos espíritos cativos, os jornalistas que valorizam notícias e manchetes de jornal que, nessa época, relatam o aumento nas vendas dos ovos de chocolate ou a contratação de mão de obra temporária para atender a demanda das indústrias de doces, Drummond se comporta como um espírito livre, ao confrontar o comportamento consumista da sociedade e colocar “uma pulga atrás da orelha” dos leitores.

O mito da objetividade, criado pelo jornalismo americano e adotado como modelo no jornalismo brasileiro, contribui para que os jornalistas acreditem estar cumprindo uma atividade em que a subjetividade não deve transparecer. De acordo com o princípio da objetividade, o papel da imprensa é relatar os fatos de forma neutra, sem que as opiniões e valores dos jornalistas interfiram no relato das notícias.

Segundo Cláudio Abramo, na década de 1980, para um jornalista ser bem-sucedido ele deveria ser despido de opinião. “É uma violação do direito íntimo de as pessoas terem opinião; uma equiparação da profissão a uma espécie de renúncia de si mesmo: não se tem opinião sobre nada, principalmente opinião política” (2002, p. 115).

Apesar da obrigação de seguir as condições de produção e difusão do jornal diário e dialogar implicitamente com o noticiário, o cronista respira despreendimento e autonomia. Ele ocupa o espaço mais independente das páginas do jornal em sua coluna, onde a apresentação das suas ideologias é aceita.

O processo de profissionalização e massificação do jornalismo “expulsou” os literatos do jornal e culminou no momento em que vivemos: a era da informação. Somos bombardeados de notícias por todos os lados, seja pela imprensa escrita, seja pelo rádio, seja pela televisão, seja pela internet. Nesse novo modelo, não se admitem a subjetividade, a opinião e a reflexão; precisamos, sim, de um novo arranjo, de uma forma de acomodar a meditação sobre os acontecimentos. Nesse sentido, acreditamos que a crônica ganha um valor naturalmente superior à notícia, pois oferece ao público uma interpretação do fato com base na visão de mundo do escritor, um espírito livre contemporâneo.

2.2 A LITERATURA COMO FONTE DE CONHECIMENTO

As obras literárias nos proporcionam um encontro com o mundo, com a história, e são uma forma de adquirir novas experiências por meio da vida dos personagens.

A própria psicanálise, por exemplo, possui uma relação histórica íntima com a literatura, apresentada na obra *Freud e os escritores* (2014). Nela, os professores de literatura, psicanalistas e psiquiatras uruguaios Edmundo Gómez Mango e J.-B. Pontalis examinam a relação do pai da psicanálise com grandes autores, como Shakespeare, Goethe, Schiller, Dostoiévski, Thomas Mann e Stefan Zweig. Os ensaios de Pontalis e Mango apresentam a influência da literatura nos conceitos psicanalíticos e no pensamento freudiano.

Na edição de 22 de fevereiro de 2014 do jornal *Folha de São Paulo*, a jornalista Raquel Cozer publica uma entrevista com o professor Mango e questiona se Freud usava textos literários para traduzir pensamentos e se ele não teria tido tais ideias sem esses textos. Eis a resposta:

Freud confessa, por exemplo, temer encontrar na leitura de Nietzsche ideias que investigava. Encontra muitos de seus conceitos na ficção. Chamava os escritores de “os avançados”, os que exploram antes aspectos importantes do conflito psíquico. Mas partia de experiências pessoais: a escuta de pacientes e a autoanálise. O essencial vem dessas fontes. Mas o trabalho do romantismo alemão na representação do sonho preparou o terreno para Freud. Ao mesmo tempo que conserva algo do valor onírico do poeta romântico, rompe com ele na elaboração teórica de compreensão do sonho, indissociável da do sujeito dividido entre o eu consciente e suas forças inconscientes. [...] Também quando Freud narra seus próprios sonhos, é capaz de ceder sua pena de investigador ao “escritor poeta” que abrigava dentro de si. Essa dualidade, escritor científico e literário, mantém viva até hoje a obra que revolucionou o homem moderno. [...] Em Schiller, encontrou a antecipação de sua ideia do primeiro dualismo pulsional, entre as pulsões que se dirigem ao objeto, como “a fome e o amor”, e as narcisistas ligadas ao “eu” (COZER, *Folha de São Paulo*, 22 de fevereiro de 2014, p. E1 e E3).

Outros teóricos contemporâneos também identificam a importância da arte literária na formação dos indivíduos. Em *Por que ler os clássicos* (1981), Ítalo Calvino comenta que, na Itália, uma restrita elite é fã de Dickens. Quando se encontra, esse grupo logo começa a falar de episódios e personagens como se fossem amigos em comum. Ele conta também a experiência de Michel Butor, que lecionava nos Estados Unidos e frequentemente era indagado sobre Émile Zola, fator que motivou a leitura de todo o ciclo de Rougon-Macquart. As obras lhe

trouxeram um conhecimento diverso; ele descobriu uma fabulosa genealogia mitológica e cosmogônica, descrita num ensaio.

Para Calvino, os “clássicos” servem para entender quem somos e aonde chegamos” (1999, p. 16). Segundo ele, ler “clássicos”, na idade madura, é extraordinário, mas não se pode afirmar que a experiência é maior ou menor em comparação à leitura na juventude. O ato de ler, para os jovens, propicia uma experiência e um sabor particulares, ao passo que, na maturidade, é comum apreciar mais detalhes, níveis e significados. Segundo o escritor italiano:

De fato, as leituras da juventude podem ser pouco profícuas pela impaciência, distração, inexperiência das instruções para o uso, inexperiência para a vida. Podem ser (talvez ao mesmo tempo) formativas no sentido de que dão forma às experiências futuras, fornecendo modelos, recipientes, termos de comparação, esquemas de classificação, escalas de valores, paradigmas de beleza: todas, coisas que continuam a valer mesmo que nos recordemos pouco ou nada do livro lido na juventude. Relendo o livro na idade madura, acontece reencontrar aquelas constantes que já fazem parte de nossos mecanismos interiores e cuja origem havíamos esquecido. [...] Se leio a *Odisseia*, leio o texto de Homero, mas não posso esquecer tudo aquilo que as aventuras de Ulisses passaram a significar durante os séculos e não posso deixar de perguntar-me se tais significados estavam implícitos no texto ou se são incrustações, deformações ou dilatações. Lendo Kafka, não posso deixar de comprovar ou de rechaçar a legitimidade do adjetivo *kafkaniano*, que costumamos ouvir a cada quinze minutos, aplicado dentro e fora de contexto. Se leio *Pais e Filhos* de Turgueniev ou *Os possuídos*, de Dostoievski não posso deixar de pensar em como essas personagens continuaram a reencarnar-se até os nossos dias (CALVINO, 1999, p. 10-12).

Os apontamentos de Calvino nos mostram que ler, em qualquer idade, é fundamental para nossa educação no âmbito da cultura e do crescimento pessoal. Compreendemos que a literatura, assim como a língua que ela utiliza, é um instrumento de interação social e cumpre o papel de transmitir os conhecimentos e a cultura de uma comunidade.

Além disso, a literatura está vinculada à sociedade em que se origina, assim como todo tipo de arte, pois o artista não consegue ser indiferente à realidade. A obra literária é o resultado das relações dinâmicas entre escritor, público e sociedade, uma vez que os escritores transmitem seus sentimentos e suas ideias do mundo, levando seu leitor à reflexão e até mesmo à mudança de posição perante a realidade. Assim, a literatura gera um efeito de “catarse” e contribui com o processo de transformação dos indivíduos e da sociedade.

O crítico búlgaro Tzvetan Todorov defende, na obra *A literatura em perigo* (2009), a necessidade de se resgatar parte do espírito do século XIX, que reconhecia, na literatura, uma verdade sobre o mundo. De acordo com o pensamento de Todorov, o texto literário tem muito a dizer sobre o ser humano. O teórico propõe uma nova abordagem da literatura, considerando o que ela tem a dizer para a sociedade, bem como destaca o seu sentido, e não os aspectos formais do texto literário.

Hoje me pergunto porque amo a literatura, a resposta que me vem espontaneamente à cabeça é: porque ela me ajuda a viver. Não é mais o caso de pedir a ela, como ocorria na adolescência, que me preservasse das feridas que eu poderia sofrer nos encontros com pessoas reais; em lugar de excluir as experiências vividas, ela me faz descobrir mundos que se colocam em continuidade com essas experiências e me permite melhor compreendê-las. Não creio ser o único a vê-la assim. Mais densa e eloquente que a vida cotidiana, mas não radicalmente diferente, a literatura amplia o nosso universo, incita-nos a imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo. [...] Ela nos proporciona sensações insubstituíveis que fazem o mundo real se tornar mais pleno de sentido e mais belo (TODOROV, 2009, p. 23-24).

Acreditamos que a literatura ajuda a moldar a personalidade — ou seja, o caminho próprio dos escribas do cotidiano, para usar uma expressão de Nietzsche — à medida que fornece subsídios para a reflexão e formulação de novas opiniões. Nos aforismos de Nietzsche, encontramos menções a escritores. Como vimos na primeira parte deste capítulo, os ensaístas também recorrem às obras literárias e costumam citá-las nas suas divagações. Notamos, em diversas crônicas de Drummond que se assemelham aos ensaios, várias referências a obras literárias ou filosóficas e sua relação com as temáticas do cotidiano ordinário. Nessa perspectiva, além das vivências e da observação dos fatos, a leitura também pode ser compreendida como fonte de conhecimento e método de experimentação.

Drummond era um leitor voraz, desde a infância. Em *Tempo e Vida Poesia* (1986), confessa que sua primeira “emoção literária” ocorreu com a leitura das lendas de uma coleção de figuras de Robinson Crusoé, na Revista *Tico-Tico*: “quando Robinson Crusoé conseguiu se mandar da ilha, senti um nó na garganta: eu queria que ele continuasse lá o resto da vida, solitário e dominador... Emoção produzida por uma personagem literária, um mito” (ANDRADE, 2008, p. 25). Essa leitura permaneceu registrada na memória de Drummond, que aproveitou a figura criada por Defoe no poema “Infância”, que faz parte da obra *Alguma Poesia* (1930):

“Eu não sabia que minha história/ era mais bonita que a de Robinson Crusóé” (2005, p. 17).

Também foram protagonistas do batismo do autor no universo das letras a *História de Carlos Magno*²⁷ e os *Doze Pares de França* (1742) e as *Aventuras de Bertoldo, Bertoldinho e Cacasseno*²⁸, literatura de folheto que Drummond achava deliciosa, “pois colocavam a astúcia diante da força, e vencendo-a; a inteligência graciosa triunfando sobre o arbítrio e a estupidez” (ANDRADE, 2008, p. 26).

Onívoro, Drummond buscava o alimento em fontes escassas. Poucos se interessavam por leitura na pequena Itabira. Os romances de Michel Zévaco²⁹ eram fornecidos pelo santeiro e pedreiro Alfredo Duval, a quem Drummond chamava carinhosamente de “meu santeiro anarquista”. O abastecimento de revistas era feito pelo farmacêutico Eurico Camilo, que assinava os periódicos semanais cariocas *Fon-Fon!* e *Careta*. Os dois títulos ressoavam os últimos ecos do simbolismo: a primeira tinha à frente Mário Pederneiras e Álvaro Moreyra, enquanto a segunda publicava com exclusividade os sonetos de Olavo Bilac. “Sempre amei Bilac, embora não o confessasse no período modernista; é a riqueza da minha infância nas páginas da *Careta*” (ANDRADE, 2008, p. 27).

As irmãs Lalá e Zoraida Diniz, Ninita Castilho, e o delegado João de Deus Sampaio lhe enviavam revistas, jornais e livros. “Essas revistas, lidas, relidas, analisadas no excelente papel *couché*, fizeram minha iniciação literária, muito imperfeita, mas decisiva” (ANDRADE, 2008, p. 27-28). O

irmão Altivo, que estudava direito na capital da República, teve papel especial na formação literária de Drummond. Por intermédio dele, foi apresentado ao jovem estudante Fialho de Almeida, que o levou a Eça de Queiroz, que finalmente o conduziu a Machado de Assis.

Drummond expressou, por diversas vezes, sua admiração por Machado de Assis. Em *Tempo Vida Poesia*, revelou: “Desse não me separo nunca, embora vez por outra lhe tenha feito umas má-criações. Justifico-me: amor nenhum dispensa uma gota de ácido” (ANDRADE, 2008, p. 31).

²⁷ Trata-se de um Opúsculo de cordel que se tornou uma das obras mais lidas em Portugal e no Brasil, nos séculos XVIII, XIX e início do século XX.

²⁸ Criadas pelo italiano *Giulio Cesare Della Croce*, eram populares na Itália, desde o século XVI; e, no século XIX, alguns episódios constavam nos catálogos das livrarias brasileiras.

²⁹ Jornalista que vivia na França cujos textos eram publicados no Brasil, nos fascículos editados pelo *Fon-Fon!*

Além de apreciar obras literárias, Drummond também se interessava pela filosofia. Escreveu narrativas dedicadas a Voltaire e a Órris Soares³⁰, por exemplo. Todas essas leituras permitiram ao cronista uma formação cultural intensa e sabedoria, para enxergar, nas leituras, um contato com personagens e enredos da vida real, contados em sua crônica.

Em “Os namorados e Rilke” (*Correio da Manhã*, 02 de abril de 1954), Drummond parte de uma notícia publicada nos jornais que falava sobre uma medida estabelecida por um delegado do Rio de Janeiro, o qual desejava fiscalizar o comportamento dos casais que namoravam em espaços públicos. A prosa de Drummond combina linguagem jornalística e poética, demonstrando que, mesmo as crônicas que tratam de assuntos factuais, são dotadas de elaboração literária. Além disso, a narrativa mostra a lucidez de Drummond para tratar do problema, que se comporta como um espírito livre ao formular sua opinião, a partir de suas vivências e da leitura da obra do poeta alemão mencionado no título da crônica.

O texto é escrito na forma de uma correspondência endereçada ao delegado, no qual o cronista relata que soube sobre a caça aos casais libidinosos por meio da imprensa:

Senhor Delegado, os jornais previnem que V. S. vai percorrer ruas escuras, jardins, praias e desvãos da cidade, à procura de casais licenciosos, para recolhê-los ao xadrez. Dizem mais que os namorados discretos, de mãos dadas “num romance puro”, nada têm a temer, pois “merecem todo nosso respeito e acatamento”. Tudo porém está na dependência da chuva, que recebe pela verba da polícia, e desmancha os colóquios sem necessidade de violência (ANDRADE, *Correio da Manhã*, 2 de abril de 1954).

Notamos que a publicação do jornal é mencionada com discrição pelo literato, que encontrou uma forma criativa de relatar para o leitor os locais da cidade que seriam inspecionados. Além do contato estreito com o jornalismo, o cronista deixa transparecer seu espírito irônico no primeiro parágrafo. De acordo com Drummond, a chuva era uma aliada da polícia e funcionava como uma “arma branca”, capaz de separar, sem agressão, os casais que namoravam ao ar livre.

³⁰ Autos do *Dicionário de Filosofia* (1952). Na ocasião de sua morte, Drummond publicou a crônica “O Filósofo Inacabado” (*Cadeira de Balanço*, 1977), para demonstrar sua admiração pelo trabalho do filósofo. “Poucas linhas terão registrado, na imprensa, o falecimento de Órris Soares, de que só vim a saber muitos dias depois. Nos últimos tempos, aparecia raramente, já alquebrado, na Livraria São José, onde tinha cadeira cativa. Foi lá que me acostumei a ouvi-lo comentar com extrema liberdade de espírito os fatos do dia [...]” (ANDRADE, 1977, p. 134).

No segundo parágrafo, iniciam-se as críticas aos homens que estavam no poder. Os comentários são escritos em primeira pessoa, reforçando o caráter opinativo do discurso: “É cisma talvez, sr. Delegado, mas sempre que a autoridade pensa em medir as expansões amorosas à luz da lua, tenho a impressão de que as coisas não andam bem nesse país” (ANDRADE, *Correio da Manhã*, 2 de abril de 1954). Drummond tinha consciência de que existiam problemas mais graves e que deveriam ser combatidos pelos homens da lei. Para ele, o Brasil estava naquela situação, porque as questões mais urgentes, que poderiam influenciar na qualidade de vida da população, eram ignoradas; enquanto assuntos de pequena relevância tinham prioridade para as autoridades. O cronista reforça esse pensamento quando diz:

De fato, andam rigorosamente mal, tão mal que, se fôssemos estabelecer escala de prioridades para a ação do poder público, as repressões aos excessos condenáveis do namôro ficaria em milésimo lugar, tantos são os problemas de vida ou de morte que temos de enfrentar, mesmo que chova. Comida, habitação, água, escolas para excedentes, menores ao abandono, saneamento, estradas (já ouviu falar na revelação de Klein & Sacks: alimentos há para o Brasil inteiro, o que não há é transporte e armazenagem?) tudo isso e mais o que não se menciona porque come espaço, aí está à frente do casazinho malandro, e o tempo gasto com êste costuma ser estranhamente furtado àquelas graves cogitações (ANDRADE, *Correio da Manhã*, 2 de abril de 1954).

Drummond emprega novamente a ironia, para salientar que a chuva poderia arrefecer os romances indiscretos; mas, em nada, não poderia diminuir as mazelas realmente graves da sociedade, como a fome e a falta de saneamento, que poderiam culminar na morte dos brasileiros.

Na visão do cronista, as estradas também deveriam ser inspecionadas com emergência. Ele demonstra que, assim como os espíritos livres³¹, buscava conhecimento para formular suas opiniões. Drummond demonstra, na narrativa, que havia se comportado como um investigador, para encontrar explicações sobre os problemas do seu tempo, quando chama a atenção para o relatório de Klein & Sacks. O documento foi desenvolvido por dois técnicos americanos que fizeram um estudo sobre a fome no Brasil. A pesquisa concluiu que o país produzia alimentos suficientes para suprir toda a população. A escassez era

³¹ Em *Aurora*, no aforismo “Nós, aeronautas do espírito”, Nietzsche enfatiza sobre a “sede” de conhecimento que “empurra” os espíritos livres: “Todos esses ousados pássaros que voam para longe, bem longe — é claro! [...] Para onde nos arrasta essa poderosa avidez, que para nós vale mais que qualquer outro desejo?” (NIETZSCHE, 2008, p. 284). Assim como o espírito livre, o cronista também “voa” para o alto e para longe, em busca de informações para enriquecer suas ideias.

resultado da falta de transporte para alimentos perecíveis, já que a malha rodoviária brasileira era deficitária. Os estrangeiros ainda verificaram a falta de silos para armazenagem e conservação dos mantimentos, que acabavam estragando antes de chegar à população carente. Ele utiliza uma frase interrogativa de forma irônica, numa tentativa de enfatizar o assunto e cobrar medidas para solucionar o problema. Além disso, dá a entender que havia citado apenas um único caso como exemplo, porque não havia espaço para falar de outras informações que havia adquirido.

Drummond antecipa as justificativas da autoridade, o qual poderia responder à carta explicando que era um “delegado de costumes” e que, desse modo, a resolução dos problemas sociais não competia a ele. Antevendo essa possibilidade, o cronista resolve retornar aos casais licenciosos, que, na verdade, eram o motivo principal da correspondência.

Para retomar o assunto dos namorados, Drummond recorre a Rilke. O escritor faz uma paráfrase de um trecho da obra *Malte Laurids Brigge* (1910), único romance do poeta austríaco, reconhecido como um dos gênios da literatura da língua alemã. O literato acrescenta, em seu texto, a sugestão de Rilke para os aspirantes a poeta. De acordo com ele, para redigir uma linha, um simples verso,

[...] — era preciso que o indivíduo tivesse visto muitas cidades, homens e coisas, soubesse o movimento que fazem as flores ao se abrirem pela manhã, houvesse escutado gritos de parturientes e assistido a agonizantes, e se lembrasse de tudo isso e esquecesse isso tudo, e que tudo convertido em sangue, olhar e gesto, era possível que lá, um dia, depois de muitos anos, lhes brotasse a primeira palavra de um verso (ANDRADE, *Correio da Manhã*, 2 de abril de 1954).

Assim como o espírito livre, Drummond defende a necessidade de viver por experiência, para formular as opiniões. Para escrever poesia, era preciso experimentar as coisas vizinhas e próximas, essa é a mensagem de Rilke. Essa fonte de conhecimento, tão crucial para fazer germinar versos, deveria nortear o delegado, de acordo com o entendimento de Drummond: “Mal comparando, até que o investigador, por muito fino e escrupuloso que seja esse servidor da lei, aprenda a distinguir o romance puro do impuro” (ANDRADE, *Correio da Manhã*, 2 de abril de 1954).

Drummond enfatiza, na crônica, que a tarefa proposta pelo delegado era muito difícil, pois o amor é algo tão subjetivo que foge às interpretações e aos julgamentos de todas as espécies. O cronista aconselha o delegado a procurar

ajuda nos escritos de Ovídio³², poeta romano que escrevia sobre o amor e a sedução, além de buscar orientações na psicologia sexual, para tentar distinguir “o grau de inocência de um aperto de mão” (ANDRADE, *Correio da Manhã*, 2 de abril de 1954).

O literato acreditava ainda que o delegado precisaria viver mais que a experiência rilkeana antes de coibir os namorados, pois existe uma complexidade muito grande nas decisões que envolvem o amor, um sentimento difícil de mensurar ou qualificar. Isso se dá porque um poeta se limita a compor versos, uma tarefa sem consequências para o plano civil. A responsabilidade do investigador é muito maior: ele “julgará o amor para resolver quanto à liberdade ou clausura dos amantes” (ANDRADE, *Correio da Manhã*, 2 de abril de 1954).

Drummond se refere ao beijo como “uma misteriosa união de falanges, falanginhas e falangetas” (ANDRADE, *Correio da Manhã*, 2 de abril de 1954) e salienta que, antes de interromper o beijo ou outro tipo de afagos, o “investigador ideal deveria ter em vista outro passo do mesmo Rilke, para quem a volúpia carnal é uma alta e ilimitada experiência, um conhecimento do universo, o conhecimento íntegro, na sua plenitude e esplendor” (ANDRADE, *Correio da Manhã*, 2 de abril de 1954).

Conforme o cronista, o investigador ideal era uma utopia. Ironicamente, a mensagem velada que Drummond queria transmitir é: não existia uma autoridade capaz de cumprir seu trabalho com eficiência, pois as manifestações amorosas não comportam juízos de terceiros. Quem poderia afirmar, com certeza, que aquele casal, que forma no banco da praia ou da praça, “uma só e extasiada criatura”, não estivesse vivendo a experiência do “absoluto”, proposta pelo poeta austríaco? Novamente o cronista antecipa os possíveis contra-argumentos do delegado, que poderia dizer que os enamorados deveriam realizar a tal experiência em casa. Antes que a autoridade fizesse essa sugestão, Drummond adverte que grande parte dos moradores do Rio de Janeiro não tinha casa própria, vivendo de aluguel em uma moradia “triste e suspicaz” (ANDRADE, *Correio da Manhã*, 2 de

³² Drummond mostra-se atento à produção de Ovídio e provavelmente conhecia os escritos do autor que se identificam com o tema dessa crônica. O poeta romano fala em um dos seus poemas sobre a relação da razão e dos desejos reprimidos: “Se eu pudesse seria mais sensato; mas uma força nova/ Arrasta-me contra minha vontade, e o desejo/ Atrai-me a uma direção, e a razão, a outra:/ Vejo e aprovo o melhor, mas sigo o pior” (fonte: Recanto das Letras: <<http://recantodasletras.uol.com.br/biografias/1081870>>, publicado em 27 de janeiro de 2014).

abril de 1954), adjetivo que remete às condições suspeitas das casas das classes baixas. Na opinião de Drummond,

a luz das estrelas é um bem de todos, e o coral das ondas é a própria música das almas. Os amantes insofridos, quando não são apenas depravados, e nesse caso não tem polícia ou chuva que os corrija, vão para a rua, chamados pela brisa dos ramos e tangidos pela falta de ninho. Não seria o caso de compreender, antes de prender? Pergunte a seus colegas de Paris e Londres doutor (ANDRADE, *Correio da Manhã*, 2 de abril de 1954).

Drummond alerta que nem todos os namorados que manifestam publicamente seus sentimentos e desejos carnavais podem ser caracterizados como obscenos. Para ele, qualquer casal feliz tem o direito de desfrutar o amor em um cenário romântico, como a beira da praia iluminada pela luz da lua e das estrelas. A determinação do delegado é observada pelo cronista como um pensamento retrógrado. Por isso, ele sugere que a autoridade converse com seus colegas que vivem em metrópoles mais desenvolvidas, onde a sociedade é mais liberal e não emprega grandes esforços no controle da intimidade alheia. Na visão do cronista, esse tipo de conservadorismo era uma forma de “atraso”, em oposição ao progresso de países como França e Inglaterra, que provavelmente não proibiam demonstrações públicas de amor nos espaços públicos, de acordo com o conhecimento do literato.

Quando utiliza a intertextualidade ou no momento no qual explora sua vertente lírica para construir uma frase que se confunde com um verso (como no trecho em que ele escreve que “o coral das ondas é a própria música das almas”), Drummond flerta perigosamente com a poesia e conduz sua prosa para o perímetro literário. Dessa forma, uma notícia menor, se comparada aos assuntos de primeira página, na qual traz informações sobre assuntos internacionais, matérias de economia, crimes ou grandes eventos esportivos, foi explorada sob uma nova perspectiva pelo cronista. Na crônica, os assuntos menos candentes do jornal ganham destaque e valor literário.

Esse mesmo elemento pode ser observado na crônica “A dura sentença” (*Auto-retrato e outras crônicas*, 1989). A narrativa conta a história de Arnaldo, um jovem que havia sido condenado a viver dois anos e oito meses na prisão por ter roubado um beijo. O cronista abastece-se do fato como ponto de

partida para misturar literatura e vida real, recordar episódios pitorescos e mostrar o lado poético do cotidiano.

“A dura sentença” e “Os namorados e Rilke” têm em comum a análise do comportamento das autoridades no julgamento dos casos de amor. Para Drummond, “ao decidir casos de beijo furtado e similares, deve o magistrado atentar nas circunstâncias próprias de cada um e não aplicar a todos o metro indiscriminado, gerador de iniquidades” (ANDRADE, 1989, p. 125). O cronista acreditava que a punição exagerada não levava em conta a razão real da imprudência. Arnaldo, na opinião do escritor, não havia cometido um ato libidinoso e teria sido movido pelo impulso que “o terrível impacto da beleza faz esquecer conveniências, códigos, família, pátria, sociedade e tudo mais, e leva a exprimir o êxtase de maneira informal” (ANDRADE, 1989, p. 125). Além disso, o rapaz já havia sido punido pela própria “vítima”, a qual havia rejeitado a manifestação de carinho e desejo.

Assim como em “Os namorados e Rilke”, em “A dura sentença”, Drummond recorre a outro escritor para debater o caso do beijo e cita o romancista Osvaldo Alves. Ele escrevera um conto sobre um cidadão que havia ficado maravilhado com a estupenda cabeleira de uma moça, dentro de um ônibus de linha. As madeixas da desconhecida causaram encantamento no sujeito que se levantou do acento e decidiu afagá-la, num ato de adoração. O conto relata que a moça estava acompanhada, mas que esse fator não intimidou o admirador, que correu o risco de apanhar no coletivo. Drummond insinua que aquela situação havia sido vivida pelo próprio escritor:

[...] o gesto valia bem umas bolachas, que de resto não foram aplicadas, seja porque a intenção de Osvaldo (perdão: do personagem) desarmasse os acompanhantes da senhorita, seja porque a capacidade física do personagem (senão do próprio Osvaldo) desaconselhasse reação. Episódio bastante lírico e abonador para o rapaz do conto, mas não sei quantos anos de cadeia o juiz daria a Osvaldo, fora do conto (ANDRADE, 1989, p. 126).

Na sequência, o cronista avalia que as “expansões estéticas” estão sujeitas às interpretações e que os autores desses atos podem ser compreendidos como “tarados” ou engraçadinhos. De qualquer maneira, na visão de Drummond, a dura sentença desestimularia Arnaldo, que não se animaria a beijar outras moças, mesmo com o alvará do juiz. Para finalizar a narrativa, Drummond sugere ao magistrado uma nova forma de penitência:

[...] obrigaria Arnaldo a ajoelhar-se na Avenida Copacabana, às 5 da tarde, aos pés de cinco mulheres feias, e ofertar a cada uma delas uma rosa, no tom mais respeitoso possível; e abster-se de beijar sua própria namorada, se a tivesse, durante três meses. Operação e jejum suficientes para ele aprender que deve usar de cortesia máxima com as damas, principalmente quando se quer obter delas “o que deu para dar-se a natureza” (Camões, *Lusíadas*, Canto IX) (ANDRADE, 1989, p. 127).

O cronista não escolheu a citação de Camões por acaso, apenas para ilustrar a ideia de que as mulheres devem ser tratadas com gentileza e bajulação. Os galanteios são vistos pelo cronista como o melhor caminho para se obter das damas reconhecimento e/ou correspondência dos sentimentos.

O verso citado por Drummond corresponde à Ilha dos Amores, trecho de *Os Lusíadas* em que Vênus recompensa os heróis com belas ninfas. A concretização amorosa é uma das maiores conquistas dos lusíadas em toda a empreitada marítima. A Ilha, que corresponde aos cantos IX e X, representa o encontro do amor no paraíso, compreendido como momento de glória para os navegadores. O relacionamento entre as nereidas e os portugueses não representa uma orgia desmedida. Ao contrário, é a realização do amor, do desejo de amar e ser amado. Evidentemente, há uma entrega aos prazeres da carne, mas é um prazer fruto do amor, que preenche a alma e purifica.

Assim como no poema de Camões, na crônica de Drummond, o amor, manifestado através do desejo, faz o mundo recuperar sua harmonia. As dificuldades das navegações, em *Os Lusíadas*, aproximam-se das desavenças da vida moderna, no entendimento de Drummond. Dessa forma, tanto na escrita do português quanto na crônica do brasileiro, encontramos uma mensagem final em comum: só o amor (mesmo que seja carnal e que dure apenas um instante) pode livrar o mundo da sorte do desconcerto.

Para finalizar esse pensamento, Drummond encerra a crônica com uma frase em tom poético, que mostra uma manifestação plena de amor: “o melhor beijo é quando nenhuma das duas bocas o dá na outra: ele mesmo se dá nas duas, inevitável, alheio a uma ou duas vontades, superior a ambas, como um decreto divino” (ANDRADE, 1989, p. 127).

A narrativa drummondiana carrega consigo vários vestígios da estética literária: é nutrida de acasos, variações; as construções são sempre imprevistas, como no final do texto, em que o literato constrói uma imagem sobre o

beijo. As palavras do cronista são “palatáveis”, de tal modo que despertam sensações no leitor, o qual se sente estimulado a beijar.

Ao nos depararmos com a prosa drummondiana, pensamos no caráter catártico da literatura, capaz de transformar o leitor. O escritor nos faz ver o mundo com outros olhos, ensina-nos a valorizar as manifestações de carinho, o lado poético do cotidiano, geralmente por nós classificado como “banalidades”.

Sabemos que a função básica do jornalismo é informar a população sobre os acontecimentos mais relevantes do mundo todo. Mas não podemos ignorar que o campo jornalístico é limitado e que nossa sociedade requer uma reflexão sobre esses acontecimentos influentes em nossa vida. Ouvimos no rádio, assistimos pela televisão e lemos nos jornais, nas revistas e na internet, em tempo real, um grandioso número de notícias. Temos muita informação disponível, o que falta para o leitor é uma orientação, uma explicação sobre aquilo que se esconde atrás dos fatos. Certamente, diante de uma notícia curta, que relata a prisão de um homem que beijou uma mulher à força, muitos de nós não questionaríamos a pena do juiz, por olharmos para apenas um lado da verdade e acreditarmos que o magistrado estava apenas fazendo o seu trabalho para zelar pelos bons costumes. Falta ao jornalista de ofício e a nós também, leitores de jornal, a capacidade de investigar a verdade íntima do ser humano, pois a objetividade e a imparcialidade do jornalismo nos acostumaram a lidar com as informações prontas. Sem receber argumentos dos meios de comunicação, estamos perdendo nossa capacidade de pensar sobre os acontecimentos.

Ao contrário, o cronista tece seu texto de forma subjetiva, busca um sentido, uma explicação para o fato, dividindo com o público suas angústias sobre os acontecimentos que o cercam. Essa é a grande virtude da crônica: o desejo latente de falar — no sentido de debater — com o leitor. O próprio Drummond compreende que a crônica estabelece um “monodialogo³³”, pois o cronista, na elaboração do seu texto, reflete sozinho, expondo suas ideias, mas se comporta como estivesse participando de uma conversa íntima com o interlocutor. Já as

³³ O termo “monodialogo” é título de uma crônica de Drummond publicada no livro *O poder ultrajovem* (1972) e se refere à forma de comunicação entre o cronista e o leitor: “Não estou aqui para responder nenhum IPM, apenas ensaio um monodialogo livre de injunções e pressupostos lógicos” (p. 50). Compreendendo que o cronista está conectado a um leitor implícito, Moisés (1982) explica que ele participa de um monólogo enquanto auto-reflexão, e de um diálogo enquanto projeção. “A crônica seria, estendendo o que Carlos Drummond de Andrade utiliza na designação do processo de relação verbal com o interlocutor, para o texto na sua totalidade – um *monodialogo*” (MOISÉS, 1982, p. 116).

notícias funcionam como um monólogo, pois não reclamam a participação do outro, a interpretação dos fatos.

Nesse sentido, acreditamos que Drummond se comporta como um grande escritor na elaboração de “Os namorados e Rilke” e “A Dura Sentença”. Além da carga lírica, as duas narrativas são repletas de ideias e ironia, elementos que as aproximam o discurso da escrita literária, cujo compromisso é chamar a atenção do público e das autoridades para as questões sociais.

A crônica se identifica como um objeto literário à medida que permite uma interpretação subjetiva do real e, frequentemente, faculta ao seu autor a possibilidade de revelar seus pensamentos. No caso de “Os namorados e Rilke” e “A Dura Sentença”, o subjetivismo foi reforçado com o emprego dos trechos dos poetas alemão e português, respectivamente.

Além de defender o fim desse discurso da neutralidade, Abramo entendia que é necessário para os jornalistas uma sólida formação cultural e humanística, muita leitura e vivência. Só com essa bagagem, o jornalista teria referências que o ajudariam a fazer o registro do cotidiano. A carência desse tipo de conhecimento, para ele, consistia numa tragédia para o jornalismo.

Abramo sugere ao jornalismo na atualidade exatamente um comportamento do jornalista que se aproxima do ideal do espírito livre, que valoriza a opinião própria e a paixão do conhecimento. Tais características, como vimos nas narrativas analisadas, estão presentes no ofício de Carlos Drummond de Andrade e dos demais cronistas de sua geração — formada por homens letrados da imprensa e sem diploma de jornalista.

Como vimos na crônica analisada, a intensa formação cultural dos cronistas é evidenciada quando eles conseguem estabelecer uma relação entre as obras lidas e ao seu olhar atento sobre o presente, formulando uma nova opinião expressa na narrativa. Assim como o espírito livre, os cronistas gozam do “perigoso privilégio de poder viver por experiência e oferecer-se à aventura” (NIETZSCHE, 2000, p. 11) nas páginas do jornal.

No século XIX, os principais escritores eram também jornalistas, como Machado de Assis, José de Alencar e Lima Barreto. A profissionalização do jornalismo, em meados da década de 1950, começou a afastar os literatos da imprensa. No século XX, antes do surgimento dos cursos superiores em comunicação social e a exigência do diploma para exercer a profissão de jornalista,

o jornal era produzido por escritores que dividiam seu tempo entre a literatura e o jornalismo, tais como: Raul Pompéia, João do Rio, Olavo Bilac, Paulo Mendes Campos, Graciliano Ramos, Monteiro Lobato, Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues, Carlos Drummond de Andrade, Jorge Amado e Érico Veríssimo.

Até então, “em termos concretos, toda a vida intelectual era dominada pela grande imprensa, que constituía a principal instância de produção cultural da época e que fornecia a maioria das gratificações e posições intelectuais” (MICELI apud COSTA, 2005, p. 25).

Na atualidade, ainda vemos, em menor escala, escritores que também participam da atividade jornalística, por exemplo: Carlos Heitor Cony, Antonio Prata e Ferreira Gullar.

CAPÍTULO 3

A ARTE DE BRINCAR COM AS CONVENÇÕES

O jornalismo encontra-se com a literatura quanto toma consciência da carne e do silêncio das palavras.

Deonísio da Silva.

3.1 O TALENTO NATO DO CRONISTA PARA “DANÇAR NAS CORRENTES”

De acordo com o estudioso Olivier Ponton (2007), a estética de Nietzsche, na primeira metade dos anos 1870, partia de duas grandes perspectivas: 1) romântica ou wagneriana e 2) clássica ou goethiana. A primeira é batizada de romântica ou wagneriana e está relacionada a uma natureza prodigiosa e sobrenatural, na qual o artista desempenha um papel de “médium” para impor sua obra. O livro “O nascimento da tragédia” (1872), de autoria do filósofo, está inserido nessa perspectiva.

Nietzsche parte de uma investigação sobre a origem da tragédia grega e propõe uma reforma da cultura alemã, baseada na metafísica da arte e no nascimento do mito trágico. A obra é inspirada em conteúdos da filosofia de Schopenhauer e da teoria do drama do músico alemão Richard Wagner; traz à tona a ideia de que o mundo só pode se justificar enquanto fenômeno estético.

O princípio metafísico que forma a essência do mundo, que Nietzsche chama de “Uno-primordial” (*Ur-Eine*), é um eterno sofredor em razão de sua formação, derivada de uma mistura de alegria e dor originárias. Para se livrar dessa contradição interna, o Uno-primordial precisa criar belas representações oníricas. Os seres humanos seriam as representações do Uno-primordial; e, ao produzirem imagens artísticas como a tragédia grega ou o drama wagneriano, eles amplificam o impulso onírico e salvador da natureza.

Essa função metafísica da arte explica o lugar privilegiado, o qual é ocupado pelo artista na comunidade, já que ele é considerado o continuador das finalidades da natureza e o produtor dos mitos que favorecem igualmente a coesão social: “sem o mito, toda a cultura é desapossada de sua força natural, sã e criadora;

somente um horizonte constelado de mitos circunscreve de maneira unitária o movimento interno de uma cultura” (NIETZSCHE apud D’IORIO, 2014, p. 10).

Em *O nascimento da tragédia*, a oposição entre a arte verdadeira e a arte decorativa, cujo pilar é a convenção, é radical. Wagner é o protagonista dessa perspectiva.

Ainda conforme Ponton (2007), já a segunda perspectiva, também chamada clássica ou goethiana, consiste na definição do estilo como a naturalização de um artifício. A convenção não é compreendida como algo “mecânico”, como no Romantismo. Três figuras ilustram os três estilos diferentes de artistas. Wagner é considerado o gênio romântico; e, em sua obra, a convenção é rejeitada. Cícero é observado por Nietzsche como o homem decorativo, enquanto Goethe é o escritor capaz de transformar a convenção em uma segunda natureza.

O filósofo trabalhou para encontrar uma via de passagem e um equilíbrio entre as duas perspectivas e os três modelos de artistas, para atravessar dois séculos contraditórios: o decorativo (que elogia o Romantismo) e o clássico.

Na metafísica do artista, própria da fase dita wagneriana do filósofo, a perspectiva romântica exerce domínio, ao passo que, na filosofia do espírito livre, tal doutrina é objeto de uma crítica radical, que traz três consequências decisivas. A primeira é a assimilação do gênio wagneriano como uma forma de arte decorativa. Nesse sentido, o romantismo de Wagner se revela como um estilo que adota uma convenção artificial, ancorada na paixão pela praticidade (*passion de la commodité*). A segunda consequência é a reabilitação oficial da convenção, associada à ideia de seriedade e disciplina do artista. E a terceira é a reinterpretação da arte grega, compreendida como uma arte autêntica, cujas estruturas são a consciência artística, a simplicidade e a graça — atitudes de artistas que sabem conciliar a liberdade de espírito e uma mente antirrevolucionária, sem ser covarde ou insequente, na opinião de Nietzsche.

Voltaire³⁴ é o primeiro exemplo de espírito livre para Nietzsche, que dedica a ele o primeiro volume da sua obra aplicada à “filosofia dos espíritos livres”: o livro *Humano, Demasiado Humano I* (1878). O filósofo reconhece um parentesco

³⁴ Nietzsche escreve grande parte de *Humano, Demasiado Humano I* numa viagem a Sorrento, na Itália. Dedicado a Voltaire, o livro marca a guinada do seu pensamento. Na obra, Nietzsche deixa para trás a fase metafísica e wagneriana do seu pensamento. Conforme Paolo D’Iorio, “durante as manhãs passadas escrevendo os primeiros aforismos de sua vida, cujos rascunhos conservam até hoje o nome de *Sorrentiner Papiere*, Nietzsche decide tornar-se filósofo” (2014, p. 14).

secreto entre Homero, Voltaire e Goethe. O escritor alemão era a encarnação de um romântico dotado de uma maturidade poética e não se preocupava em se libertar das convenções, como os demais românticos. Voltaire e os artistas gregos se comportam de maneira semelhante no que diz respeito ao “rompimento com a tradição”. Nas palavras de Ponton, “Voltaire est à la fois un écrivain qui, comme les Grecs, sait s’enchaîner à la convention, et l’homme d’une suprême liberté de l’esprit. La liberté de l’esprit n’est donc pas associée au rejet de la convention mais au *jeu* avec la convention³⁵” (PONTON, 2007, p. 246).

A digressão acima se faz necessária para situar o leitor do presente trabalho no contexto da concepção do termo “dançar nas correntes”, que está associado essencialmente à ideia de “manipular” a convenção, mas não de abandoná-la.

“Dançar nas correntes” é uma atividade própria dos espíritos livres e significa “tornar a coisa mais difícil para si e depois estender sobre ela a ilusão da facilidade — eis os artifícios que eles querem mostrar” (NIETZSCHE, 2000, p. 228-229). O mesmo fez Homero, herdeiro de uma abundância de fórmulas e leis “da narrativa épica nos limites das quais lhe era necessário dançar: e ele mesmo criou novas convenções para os que viriam depois” (NIETZSCHE, 2008b, p. 228-229). Os gregos foram formados por essa escola: primeiramente, deixavam que os poetas anteriores lhes obrigassem uma coação múltipla e, depois, acrescentavam a si mesmo mais uma condição, sendo que eram capazes de vencê-la graciosamente.

Nietzsche emprestou de Voltaire a expressão “nós dançamos com nossas correntes” (*nous dansons avec nos chaînes*), para designar a forma de produção da arte literária assinada pelos franceses — inclusive dele próprio. Voltaire empregou a expressão numa carta, datada de 21 de janeiro de 1766, dirigida para Deodati de Tovazzi, autor do livro consagrado *Excellence de la langue italienne*, em que abordava a riqueza do idioma italiano em comparação à língua francesa, julgada por ele como “pobre” e “rude”. O contraste entre a facilidade da poesia italiana e a complexidade da arte poética francesa inspirou Voltaire a criar a metáfora “dançar nas correntes”. No sentido metafórico, os italianos tinham mais liberdade para escrever em razão da estrutura da língua italiana, que oferecia mais possibilidade de

³⁵ Voltaire é, ao mesmo tempo, um escritor que, como os gregos, sabia se acorrentar à convenção, um homem de suprema liberdade de espírito. A liberdade de espírito não está associada a rejeição da convenção, mas à brincadeira com a convenção” (PONTON, 2007, p. 246, tradução nossa).

fazer rimas. Já os franceses eram dotados da capacidade de dançar “acorrentados”; ou seja, apesar das limitações da língua francesa, conseguiam grandes realizações na prosa e na poesia.

Em *Nietzsche na Itália: a viagem que mudou os rumos da filosofia* (2014), Paolo D'Iorio reproduz uma parte do livro escrito por Isabelle von der Pahlen, que conheceu Nietzsche durante uma viagem noturna de trem entre Genebra e Gênova. Para ela, o encontro com o filósofo foi uma das experiências mais extraordinárias de sua vida. No diálogo entre eles, Nietzsche faz menção a sua admiração pela língua francesa, como relata Isabelle von der Pahlen:

Meu interlocutor trazia consigo as *Máximas* de La Rochefoucauld, às quais se prenderam os primeiros fios de nossos pensamentos. Ele dedicava um apreço particular ao dom dos franceses, sobretudo de La Rochefoucauld, Vauvenargues, Condorcet, Pascal, de refinar tanto um pensamento a ponto de torná-lo capaz, em nitidez e em relevo, de rivalizar com uma medalha. Falou igualmente da *secura* da matéria que, através da aplicação da forma mais difícil, atinge uma perfeição artística. Baseava essa exigência nos seguintes versos, os quais, por seu impacto, permanecerem em meus ouvidos.

*Oui, l'oeuvre sort plus belle*³⁶
D'une matière au travail rebelle —
Vers, marbre, onyx, émail —
Point de contraintes fausses,
Mais que pour marcher droit —
Muse, tu chausses
Um cothurne étroit

(Mais tarde encontrei essa estrofe em *Esmaltes e camafeus* de Théophile Gautier — seu mote é: “O busto sobreviverá à cidade”). Nessas palavras está contido o princípio formador de seu estilo aforístico. Mas, ao mesmo tempo, nelas se esconde a convicção do primeiro artista da linguagem ao lado de Goethe e Heine, a de que a língua alemã é uma matéria ultrasseca, semelhante à pedra e ao mineral (PAHLEN apud D'IORIO, 2014, p. 24-25).

Em *Além do Bem e do Mal: Prelúdio a uma filosofia do futuro* (1886), encontramos mais uma crítica de Nietzsche à língua alemã:

O alemão é praticamente incapaz do *presto* em sua língua: portanto, pode-se razoavelmente concluir, é também incapaz de muitas nuances mais temerárias e deliciosas do pensamento livre, próprio dos espíritos livres. Assim como o bufão e o sátiro lhe são estranhos, ao corpo e à consciência, também Aristófanes e Petrónio lhe são intraduzíveis. Tudo que é grave, arrastado, solenemente canhestro, todos os gêneros prolixos e monótonos, de estilo se desenvolveram em rica variedade entre os alemães (NIETZSCHE, 2013, p. 33).

³⁶ Sim, a obra sai mais bela / De uma forma que ao trabalho se rebela / Verso, mármore, ônix, esmalte / Nada de pressões falsas, / Mas para marchares direito / Musa, tu calças / Um coturno estreito (Tradução nossa).

O poeta, dramaturgo, filósofo e crítico de arte alemão Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) era a única exceção. Ele é considerado um dos maiores representantes do Iluminismo e é reconhecido também por sua crítica ao antissemitismo e defesa do livre pensamento e tolerância religiosa. Suas peças e seus textos teóricos exerceram influência no desenvolvimento da literatura moderna alemã, da qual é fundador. Na visão de Nietzsche, Lessing representava uma exceção devido à sua natureza de ator que o fazia compreender várias coisas. Para o filósofo, não era por acaso que o escritor havia sido o tradutor de Bayle. Nietzsche também enfatiza o gosto de Lessing, que se refugiava na vizinhança “de Diderot e Voltaire, ou mais ainda junto aos criadores da comédia romana: — também no *tempo* Lessing amava o livre-pensar, a fuga da Alemanha” (NIETZSCHE, 2013, p. 33).

Além dos escritores gregos e franceses, outro artista capaz de “dançar nas correntes” é Chopin, na opinião de Nietzsche. Ele era detentor de uma liberdade principesca e era um dos últimos compositores modernos que contemplavam e adoravam a beleza como Leopardi. O músico polonês era inimitável:

Ele que tinha a mesma principesca nobreza da convenção que Rafael demonstra no uso das mais simples cores tradicionais — mas não em relação às cores, e sim às tradições melódicas e rítmicas. Essas ele admitiu, nascido que foi na etiqueta, mas, sendo, o mais livre e mais gracioso dos espíritos, brincando com as correntes — sem ridicularizá-las (NIETZSCHE, 2008b, p. 234-235).

Nietzsche transportou a metáfora “dançar nas correntes” para sua filosofia particular, na qual ansiava por uma forma de arte compatível com a liberação do espírito. Olivier Ponton (2007) se refere à filosofia nietzschiana como a “filosofia da leveza” (*philosophie de la légèreté*), pois esta é a proposta do filósofo, que almejava tratar as convenções de uma maneira “lúdica” e não simplesmente como se elas fossem um “entrave” no universo das artes. Para Ponton, “Nietzsche forge la conception qui lui est propre: celle de l’art comme jeu avec la convention³⁷” (PONTON, 2007, p. 232).

³⁷“Nietzsche forja a concepção que lhe é própria: esta da arte como um jogo com a convenção” (PONTON, 2007, p. 232, tradução nossa).

Na segunda de suas conferências *Sobre o futuro de nossos estabelecimentos de ensino*, Nietzsche compara a aprendizagem da marcha militar à escritura. Quando os soldados desfilam no mesmo ritmo, com passadas encadeadas, o movimento é aparentemente natural. No entanto o posicionamento dos pés é um ato ensaiado, um trabalho espinhoso, artificial e consciente. Assim também é o trabalho do gênio³⁸ e do artista capaz de “dançar nas correntes”. Eles conseguem reunir na escrita a graça e o vigor da língua e deixam a impressão de que o resultado da obra é fruto de uma naturalidade que, na verdade, não passa de um treinamento diário.

Para Nietzsche, a marcha e a escritura são atividades penosas. Diz o filósofo:

³⁸ Para Nietzsche, o gênio não é uma providência divina. Para se tornar um gênio, é preciso aplicar uma disciplina rigorosa, atividade oposta à inspiração e improvisação dos gênios românticos. As qualidades associadas ao gênio são as mesmas do bom artista: tenacidade e seriedade. “O gênio é uma longa paciência” (NIETZSCHE apud PONTON, 2007, p. 228, tradução nossa). A fórmula dissocia a figura do gênio da ideia de dom oriundo da natureza. Na Primeira Conferência, publicada em *Escritos sobre a Educação* (2012), Nietzsche, ainda em sua fase wagneriana, afirma: “[...] o jornalista, o senhor do momento, tomou o lugar do grande gênio, do guia estabelecido para sempre” (2012, p. 77). Para o filósofo, o jornalismo representa a confluência de duas tendências simultâneas: a ampliação e a redução da cultura. “[...] O jornal substitui a cultura, e quem ainda, a título de erudito, tem pretensões à cultura, este se apoia habitualmente nesta trama de cola viscosa que cimenta as juntas de todas as formas de vida, classes sociais, de todas as artes, de todas as ciências” (NIETZSCHE, 2012, p. 76). Depois de pedir demissão de seu cargo na Universidade da Basileia, aos 35 anos, começou a passar os anos no Mediterrâneo, principalmente em Gênova e Nice, e os verões nos Alpes, no vilarejo de Sils-Maria, a 1.800 metros de altitude, na região da Engadina, no sudoeste da Suíça. Nietzsche passou sete verões em Sils-Maria, em um quarto alugado em um chalé com vista para os pinheiros e as montanhas. Lá completou ou escreveu trechos substanciais de *A Gaia ciência* (1882), *Assim falou Zaratustra* (1885), *Além do bem e do mal* (1886), *Genealogia da Moral* (1887) e *Crepúsculo dos Ídolos* (1888). Em *Além do Bem e do Mal*, Nietzsche desenvolve uma verdadeira crítica da filosofia, da religião e da moral, apontando as correspondências existentes entre as três. O livro é também uma espécie de síntese da obra de Nietzsche devido ao seu caráter provocador: segundo o próprio autor, é a primeira crítica séria da modernidade, da ciência, da arte e até mesmo da política modernas. Nessa fase de sua produção, Nietzsche se considera um “espírito livre, muito livre”, como consta no prefácio de *Além do Bem e do Mal*. O texto escrito em 1885 é um manifesto contra ao ideal platônico, disseminado na filosofia europeia. Nessa ocasião, o jornalismo é observado por Nietzsche sob um novo prisma: “Mas a luta contra Platão, ou para dizê-lo de modo mais simples e para o “povo”, a luta contra a pressão cristã — eclesiástica de milênios — pois cristianismo é platonismo para o “povo” — produziu na Europa uma magnífica tensão do espírito, como até agora não havia na terra: com um arco assim teso pode-se agora mirar nos alvos mais distantes. Sem dúvida o homem europeu sente essa tensão com uma miséria; e por duas vezes já se tentou em grande estilo distender o arco, a primeira com o jesuitismo, a segunda com a ilustração democrática — a qual pôde realmente conseguir, com a ajuda da liberdade da imprensa e da leitura de jornais, que o espírito não mais se sentisse facilmente a si mesmo como “necessidade”! (Os alemães inventaram a pólvora — todo o respeito! — mas, ficaram novamente quites: inventaram a imprensa!)” (NIETZSCHE, 2013, p. 8).

[...] teme-se que as fibras se rompam, perde-se toda a esperança de executar, alguma vez, cômoda e facilmente, os movimentos e as posições do pé que se aprendeu artificial e conscientemente: vê-se com terror como se é grosseiro e inepto para colocar um pé diante do outro e se teme ter desaprendido qualquer tipo de marcha e jamais poder aprender a maneira de fazê-lo. Mas, de repente, se percebe que os movimentos artificialmente estudados se tornaram um novo hábito e uma segunda natureza, e que a segurança e força que tinha outrora o passo retornam agora reforçadas e mesmo acompanhadas de um certo garbo: sabe-se então que é difícil marchar e se pode zombar do empírico grosseiro ou diletante da marcha com seus gestos elegantes (NIETZSCHE, 2003, p. 90).

Allan de Botton salienta que a filosofia de Nietzsche tenta explicar que tudo que é valioso demanda um alto grau de exigência, inclusive na arte literária. Os *Ensaio*s de Montaigne não brotaram na mente do escritor como um “passe de mágica”. Deveríamos, ao contrário, considerar que, por trás de uma grande obra, existiu um número incontável de aditamentos e revisões. O *Vermelho e o Negro* (1830), *A vida de Henry Brulard* (1835) e *De l’amour* (1822), de Stendhal, não foram mais fáceis. Botton cita que, no início da carreira literária, Stendhal esboçou peças medíocres. O escritor francês “passava várias semanas na Bibliothèque Nationale, consultando dicionários e copiando definições de palavras como *plaisanterie*, *ridicule* e *comique*³⁹, o que não foi suficiente para transformar sua dramaturgia deprimente” (BOTTON, 2001, p. 245). Foram necessárias várias décadas de trabalho árduo até chegarem suas obras-primas, como o *Vermelho e o Negro*. Nas palavras de Nietzsche:

A receita para tornar-se um bom romancista... é fácil de dar, mas executá-la pressupõe atributos que costumam ser negligenciados, quando se diz: “Não possuo talento suficiente.” É necessário que se façam mais de cem esboços para um romance, e nenhum deve ultrapassar duas páginas, mas a precisão no emprego de cada palavra é fundamental; deve-se diariamente tomar notas de historietas até que se aprenda a dar-lhes uma forma a mais inventiva e eficaz possível; deve-se ser incansável em colecionar e descrever tipos humanos e personagens; acima de tudo. Deve-se narrar casos para outras pessoas e ouvir os casos que elas têm a narrar, mantendo-se sempre os olhos abertos e os ouvidos atentos para o efeito que estas pequenas narrativas produzem em quem as ouve; deve-se viajar tanto quanto um pintor de paisagens ou costumes... finalmente, deve-se refletir sobre os motivos dos atos humanos, não desprezar os sinais capazes de fornecer informações sobre eles e colecionar dia e noite todos esses dados. Deve-se persistir neste exercício multiforme durante cerca de dez anos; o que, então, for criado neste laboratório...estará pronto para ser mostrado ao mundo (NIETZSCHE apud BOTTON, 2001, p. 243-244).

³⁹ Brincadeira, ridículo e cômico (tradução nossa).

O filósofo sugere que não é em virtude da falta de talento que a maioria das obras de Stendhal é menos refinada que *O Vermelho e o Negro*. Ele acreditava que os próprios escritores tinham a noção equivocada do grau de sacrifício que lhes era exigido para escrever um romance. Para a filosofia nietzschiana, importava uma mistura curiosa de fé extrema no potencial humano (a satisfação é acessível a todos nós, assim como a produção de grandes romances) e obstinação extrema (talvez seja necessário dedicar uma década inteira no primeiro livro).

Além disso, na filosofia do espírito livre, antes de se opor à natureza, a convenção se transforma em uma segunda natureza. Ela faz parte da arte literária, não como algo artificial ou mecânico, e sim como uma quinta-essência. No entanto, se ela não parecer uma qualidade intrínseca à obra, transforma-se em um elemento decorativo. A essência do espírito livre é compreender que a liberação do espírito é algo indissociável à “liberdade nas correntes”, ou seja, saltitar, fazer meia-volta, dar pinote, para “brincar” com as convenções com graça e divertimento. Para Ponton, o autor com o estilo do espírito livre é capaz de “dançar dentro das correntes”,

[...] c'est-à-dire de jouer avec la convention. La véritable liberté artistique ne consiste donc pas à s'affranchir de la tradition, mais à la maîtriser et à jouer avec elle. La théorie de la création artistique élaborée par Nietzsche fournit ainsi le paradigme d'une libération de l'esprit (PONTON, 2004, p. 5)⁴⁰.

A aptidão de “dançar nas correntes” se faz presente também na vida diária do cronista. Por essa razão, seu retrato se aproxima à feição do espírito livre. Na era cristã, a crônica cumpria a tarefa de registrar acontecimentos sem interpretá-los. Mas, com o passar do tempo, ganhou uma composição peculiar no Brasil. Quando falamos em crônicas, pensamos em algo muito diferente em relação às crônicas históricas. O gênero se transformou em um relato ou comentário de acontecimentos prosaicos do cotidiano, dos *faits divers*, fatos do tempo presente que alimentam os noticiários, desde que estes se tornaram veículos de informação de grande tiragem, no século XIX. O jornal diário servia de suporte financeiro para os escritores. Naquela época, o mercado livreiro era incipiente e o número de

⁴⁰ “[...] ou seja, de brincar com a convenção. A verdadeira liberdade artística não consiste em se emancipar da tradição, mas controlá-la e brincar com ela. A teoria da criação artística elaborada por Nietzsche fornece assim o paradigma da liberação do espírito” (PONTON, 2004, p. 5, tradução nossa).

analfabetos era grande. Para os literatos, a aproximação com o jornalismo garantia uma fonte de renda e notabilidade.

No entanto o jornal é uma casa comercial como qualquer outra e o escritor-cronista passou a seguir a dinâmica do sistema produtivo da imprensa diária. A partir desse momento, o vocábulo “crônica” ganhou um novo significado no Brasil e passou a designar um gênero de texto curto, que flutua entre o jornalismo e a literatura, publicado inicialmente em jornais e revistas.

Descendente da imprensa francesa, no século XIX, a crônica se aclimatou bem no Brasil e no século XX, adquiriu sabor e aparência nacional, tornando-se um gênero genuinamente brasileiro. Afrânio Coutinho a define como “um gênero literário em prosa, ao qual menos importa o assunto, em geral efêmero, do que as qualidades de estilo, a variedade, a finura e a argúcia na apreciação, a graça na análise de fatos miúdos e sem importância ou na crítica de pessoas” (COUTINHO, 1997, p. 121).

Batizada de gênero “anfíbio” pelos teóricos, cabe aos cronistas, diariamente ou semanalmente, nas suas colunas na imprensa, driblarem a “tensão” entre os discursos literários e jornalísticos. Apesar de nascer em meio à urgência dos jornais e revistas, a crônica foge das “convenções” do jornalismo tradicional, um gênero com regras determinadas pela “ciência jornalística⁴¹”, criada pelo alemão Otto Groth (2011). O cronista, por outro lado, está habilitado

⁴¹ Para Otto Groth, o jornalismo é uma ciência que necessita de autonomia. Na obra *O poder do desconhecido. Fundamentos da ciência dos jornais* (2011), escrita pelo pesquisador e jornalista alemão, é um convite para problematizar a natureza do jornalismo e seu lugar na constelação da pesquisa científica. Ele defende que “novas ciências específicas, nascem, via de regra, das necessidades, da urgência da vida” (GROTH, 2011, p. 29). A “Ciência dos Jornais” teve de “conquistar passo a passo um espaço entre as ciências e carrega até hoje marcas nítidas pelo seu reconhecimento” (GROTH, 2011, p. 30), devendo sua aceitação às necessidades de saber, “despertadas pelo significado da imprensa periódica na sociedade e no Estado e menos às reivindicações de formação da profissão jornalística, e ainda menos aos resultados já obtidos pela pesquisa científica” (GROTH, 2011, p. 31). Segundo Groth, uma nova ciência não é feita pela novidade do objeto, mas pelo modo de contemplação. Na obra, ele resume o que as outras ciências dizem dos jornais. A história política vê os fatos por meio dos jornais; a história da literatura observa a produção literária na sua perspectiva estética própria; a administração se preocupa com o empreendimento jornal; e a sociologia investiga as manifestações sociais de cujo surgimento e cuja atuação os jornais participaram mútua e, às vezes, decisivamente. Os resultados de todas essas ciências são, então, interpretados pela “ciência do jornal”, cujo pilar “é exclusivamente a ‘ideia’, a ‘essência’, a ‘natureza’ das obras e o que está ligado a isto. É no essencial que ela tem o seu objeto e seu método próprio. A investigação do essencial gera a ciência da cultura ‘Ciência dos Jornais’” (GROTH, 2011, p. 35). Nesse contexto, a “Ciência Jornalística” criada por Groth define que o Jornalismo deve seguir quatro critérios: atualidade, oportunidade, universalidade e difusão (que Groth denomina “publicidade”, no sentido de acessibilidade). Nas palavras do estudioso alemão: “Ao investigar a essência do objeto da Ciência dos Jornais, nós nos deparamos primeiro com a periodicidade como a característica manifesta e, portanto, imediatamente saliente e incondicionalmente evidente. Ao infiltrarmos-nos no conteúdo dos objetos, nós reconhecemos as características da universalidade e nela contida atualidade, e por fim identificamos a qualidade da publicidade, que nos dá a direção, o objetivo da obra e com isso nos conduz ao seu sentido” (GROTH, 2011, p. 144). A descrição das características feita pelo teórico é minuciosa; cada uma é ilustrada com muitos exemplos retirados da imprensa, assim como das referências dos estudos da época.

a percorrer todos os acontecimentos, a passar do gracejo ao assunto sério, do riso e do prazer às misérias e às chagas da sociedade; e isto com a mesma graça e a mesma *nonchalance*⁴² com que uma senhora volta as páginas douradas de seu álbum, com toda finura e delicadeza com que uma mocinha loureira dá *sota e basto*⁴³ a três dúzias de adoradores! Fazerem do escritor uma espécie de colibri a esvoaçar em ziguezague, e a sugar, como o mel das flores, a graça, o sal, o espírito que deve descobrir no fato mais comezinho (ALENCAR apud BENDER; LAURITO, p. 93).

A descrição da natureza do cronista, anteriormente elaborada por Alencar (1854), na crônica “Ao correr da pena”, mostra que, desde o início, a crônica parece optar por uma linguagem lúdica para falar dos assuntos do dia a dia e torna-se um modo específico de apreender e exprimir certos valores e ideias, como se ela fosse o único formato de texto capaz de abordá-los dentro da imprensa.

Muitas vezes, as notícias também servem de pano de fundo para a tessitura de uma crônica, mas não são apenas os fatos grandiosos que interessam ao narrador do cotidiano. Ele se abastece também do “comezinho”, que é o principal adubo da crônica. Reside mais um desafio nesse ponto: como tornar o frívolo importante para o leitor de jornal? Em incontáveis textos, observamos o talento dos escribas do cotidiano em tornar importante algo que poderia parecer banal. Sua pena é capaz de transformar o miúdo em grandioso, preenchendo a página de jornal de poesia, como notamos nesta crônica de Rubem Braga, que recebeu o título de “O pavão”:

Eu considerei a glória de um pavão ostentando o esplendor de suas cores; é um luxo imperial. Mas andei lendo livros, e descobri que aquelas cores todas não existem na pena do pavão. Não há pigmentos. O que há são minúsculas bolhas d’ água em que a luz se fragmenta, como em um prisma. O pavão é um arco-íris de plumas. **Eu considerei que este é o luxo do grande artista, atingir o máximo de matizes com o mínimo de elementos. De água e luz ele faz seu esplendor; seu grande mistério é a simplicidade.** Considerei, por fim, que assim é o amor, oh! Minha amada; de tudo que ele suscita e esplende e estremece e delira em mim existem apenas meus olhos recebendo a luz do teu olhar. Ele me cobre de glórias e me faz magnífico (BRAGA, 2005, p. 363, grifo nosso).

Essa “crônica-poema” se apropria do lirismo, para falar das cores exibidas pelas plumas do pavão por meio de um fenômeno óptico natural. O espetáculo promovido pelo colorido da ave é mero pretexto para falar de outro “capricho da natureza”: o amor, sentimento mais sublime dos seres humanos. Na

⁴² Palavra francesa que significa desleixo, descuido e abandono.

⁴³ Eram cartas de baralho importantes para definir o jogo do voltarete, comum no século XIX. Em sentido figurado, a expressão significava que o jogador era “esperto”.

opinião do cronista, os enamorados também recebem uma luminosidade especial, capaz de enchê-los de esplendor.

Em poucas linhas, o cronista ainda encontra espaço e inspiração para fazer alusão ao próprio gênero. Nas entrelinhas, Braga teoriza sobre a crônica, que, assim como a cor das plumas do pavão e o amor, é nutrida pela simplicidade. A frase grifada no texto em discussão descreve o trabalho do cronista. Com uma aquarela de cores primárias, ou seja, os fatos ordinários, ele consegue pintar um quadro exuberante, mas sem a ambição de torná-lo uma obra de arte.

Machado de Assis nos ensina que a crônica é um gênero que se caracteriza por ser um “confeito literário sem horizontes vastos” (ASSIS, 1973, p. 960), enfatizando seu caráter acessório. Identificamos aqui mais um traço da personalidade do espírito livre. De acordo com o pensamento de Nietzsche, gozar da liberdade de “dançar nas correntes” exige dos homens “um temperamento bom, uma alma segura, branda, e no fundo alegre” (NIETZSCHE, 2008b, p. 109).

A crônica é um gênero descompromissado, que oferece liberdade para os escribas de ignorarem o assunto da primeira página. Ele pode dar de ombros para um acidente de avião ou até comentá-lo sob uma perspectiva exclusiva. Ao invés de focar na tragédia em si, pode construir uma narrativa sobre um álbum de fotografia encontrado entre os destroços, imaginar quem seria o dono daquela relíquia e reescrever uma nova história baseada naquelas imagens. Mesmo quando mantém uma conexão com o jornal, o cronista brinca com as convenções do discurso jornalístico, de modo que os fatos cotidianos ganham naturalmente ares de objeto literário. Quando a notícia é o ingrediente da crônica, ela pode ser comentada, ridicularizada ou absorvida no interior de digressões, lembranças ou associações inesperadas. Fazendo uma alusão ao significado do termo “dançar nas correntes”, a habilidade de “reconstruir” o real, sob uma nova perspectiva, é a “segunda natureza” do cronista, sem que os artifícios literários por ele empregados se tornem meramente decorativos e artificiais.

No caso de Carlos Drummond de Andrade, o conteúdo jornalístico ganha tom lírico até em narrativas que reproduzem tragédias, como em “O último ato” (*Boca de Luar*, 1984). A crônica, que relata a chegada da amante no velório de um homem casado e que fora assassinado, liberta-se do caráter sensacionalista das páginas de jornal e da literatura policial. Ao invés do clima de horror, o cronista prefere o tônus lírico: “O monte de rosas avança como se as flores, tomando corpo,

caminhassem sozinhas. Rosas rubras, imagens de sangue em movimento” (ANDRADE, 2009, p. 187).

O cronista consegue enxergar o cotidiano e o mundo em sua volta com lentes especiais⁴⁴. De fato, alguns jornalistas ou escritores que se dedicam à crônica são capazes de analisar com profundidade cenas prosaicas e transformá-las em “experiências de vida”, com o suporte da linguagem subjetiva, como notamos nas narrativas de Rubem Braga.

Ele chama tais ensinamentos de “filosofia de bairro” na crônica “O Vassoureiro” (1949). Nela, ele escreve sobre dois personagens comuns, os quais estão longe dos holofotes da imprensa: uma pianista, que ainda está em fase de aprendizado, e um vassoureiro, que passa diariamente nos arredores da casa do jornalista, ofertando seus produtos. Mas, como o cronista possui ‘bom

⁴⁴ Em algumas reportagens que utilizam a técnica literária, também conseguimos observar a descrição do cotidiano por meio de uma linguagem subjetiva. João Antonio escreveu o texto “Guardador” no qual retrata a rotina sofrida de um guardador de carros. No início do texto, o escritor apresenta o cenário e as condições climáticas às quais o personagem estava submetido: “A rua ruim de novo. Abafava, de quente, depois de umas chuvas de vento, desastrosas e medonhas, em janeiro. Desregulava. Um calorão azucrinava o tumulto, o movimento, os rumos das ruas. Mesmo de dia, as baratas saíam de tocas e escondidos, agitadas. Suor molhava a testa e escorria na camisa dos que tocavam para baixo e para cima” (ANTONIO, 2001, p. 22). A Revista *Cruzeiro*, que estabeleceu uma nova linguagem na imprensa brasileira com a adoção de inovações gráficas, publicação de grandes reportagens e ênfase ao fotojornalismo, também era formada por jornalistas que privilegiavam a linguagem subjetiva para narrar os fatos, como notamos em “Por uma menina morta”, reportagem de David Nasser, publicada em 16 de agosto de 1958: “Na minha terra, quando morria uma virgem, o caixão era todo branco e todas as flores que se jogavam sobre a cova eram brancas também. Rosas, se fosse em setembro. Cravos, no meio do ano. Uma vez, homem muito austero, muito religioso, perdeu a filha. Era quase uma menina, sossegada, filha de Maria, e qualquer um de nós punha a mão no fogo por ela, apesar dos pesares dos seus encantos. A doença que a matou foi a tuberculose, que nesse tempo raramente se curava. Em três ou quatro semanas, a menina definhou, botando sangue pela boca, e morreu tossindo. As crianças acompanhavam o caixãozinho até o pequeno cemitério, junto a uma chácara de uvas e pêsegos, onde ela costumava brincar, em criança. As rosas brancas cobriam todo o ataúde de cetim, imaculadamente branco, onde fitas de seda branca tinham frases de despedida. Nisto, o pai, cujo rosto estava seco, apanhou umas rosas vermelhas, não se sabe colhidas onde, e, enfeixando-as na mão como um buquê de ódio retardado, depositou-as, rubras, estranhas, chocantes, entre as rosas brancas, bem no meio do caixão da menina” (NASSER apud MOLICA, 2007, p. 25). Na atualidade, o mesmo recurso é utilizado por Eliane Brum, que se diferencia pela linguagem literária empregada em suas reportagens. Em “A casa de velhos”, ela conta a história de vários personagens, ricos e pobres, que foram viver em um asilo, no Rio de Janeiro. “De repente eles chegaram lá, diante de um portão de ferro da casa de velhos. A vida inteira espremida numa mala de mão. Deixaram para trás a longa teia de delicadezas, as décadas todas de embates entre anseio e possibilidade. A família, os móveis, a vizinhança, as rachaduras das paredes, um copo na pia, o desenho do corpo no colchão. Reduzidos a um único tempo verbal, o pretérito, com suspeito presente e um futuro que ninguém quer ver” (BRUM, 2008, p. 85). Notamos que, nos três exemplos citados, as reportagens se debruçam sobre acontecimentos prosaicos do cotidiano: um guardador de carros, a morte de uma menina por uma doença incurável e a vida de idosos numa casa de repouso. Além da linguagem com adornos literários, a temática das reportagens também as aproxima das crônicas, que abordam os fatos periféricos do cotidiano ordinário, como veremos com mais afinco no próximo capítulo desta tese.

temperamento', é capaz de reconhecer as figuras que passam despercebidas aos olhos comuns e demonstra ainda que temos algo a aprender com elas. Trata-se da maestria de brincar com as convenções e vislumbrar no irrisório uma lição de vida.

Agora não se ouve mais o realejo, o piano começa a tocar. Esses sons soltos, e indecisos, teimosos e tristes, de uma lição elementar qualquer, que têm grave monotonia. Deus sabe porque acordei hoje com tendência a filosofia de bairro; mas agora me ocorre que a vida de muita gente parece um pouco essa lição de piano. Nunca chega a formar a linha de uma certa melodia. Começa a esboçar, com os pontos soltos de alguns sons, a curva de uma frase musical; mas logo se detém e se volta, e se perde numa incoerência monótona. Não tem ritmo nem cadência sensíveis. Para quem vive, essa vida deve ser penosa e triste como o esforço dessa jovem pianista de bairro, que talvez preferisse ir à praia, mas tem que ficar no piano (BRAGA, 2005, p. 181-182).

Os escritores que se dedicam à crônica conseguem fazer a ligação entre o irrisório e o valioso, como observamos nas palavras de Braga, para descrever a rotina da vizinha pianista. O texto nos faz refletir sobre nossa própria existência, se a música que estamos compondo ao longo dos dias é agradável ou se estamos nos dedicando simplesmente a desenvolver uma canção sem graça e sem inspiração. Será que encontramos tempo para viver de fato ou gastamos os nossos dias cumprindo obrigações e formalidades? Notamos que, na crônica, existe uma aliança perfeita entre o assunto “ralé” (no caso o cotidiano sem graça da pianista) e o “medalhão” (que seria a indicação de um caminho para encontrar a felicidade).

Machado de Assis percebeu essa característica própria da crônica, de unir como metades da mesma moeda, o fato pujante e o medíocre. Definiu os autores do gênero assim:

[...] o folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por consequência do jornalista. Esta última afinidade é que desenha as saliências fisionômicas na moderna criação. O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consociado com o frívolo. Estes dois elementos, arredados como pólos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal (COUTINHO, 1997, p. 121).

Os cronistas vivem à espreita de um acontecimento fugaz, trivial, menos candente, que podem ser transformados em temas relevantes com a adição do seu ponto de vista e dos adornos da linguagem literária por eles empregada. Nietzsche (1878) também defende a “necessidade do ilógico”, encarado por ele como uma “matriz” para o juízo e a razão.

Apenas os homens muito ingênuos podem acreditar que a natureza humana pode ser transformada numa natureza puramente lógica; mas, se houvesse graus de aproximação a essa meta, o que não se haveria de perder nesse caminho! Mesmo o homem mais racional precisa, de tempo em tempo, novamente da natureza, isto é, de sua ilógica relação com as coisas (NIETZSCHE, 2000, p. 38).

Encontramos, no pensamento de Nietzsche, mais uma relação com a teorização sobre a crônica. As experiências vividas pelos escribas do cotidiano ou a observação de fatos menores, os quais nem sempre podem se transformar em notícias, fogem do âmbito particular e se transformam em narrativas universais, palpáveis para leitores de todos os tempos. Tal como o filósofo, o cronista valoriza o ilógico, dá voz a animais, inventa personagens e enredos puramente ficcionais, para desvendar um determinado ponto de vista sobre algo que julga importante. Essa particularidade da crônica está fora da atmosfera jornalística, que prima pela seriedade, lógica e verdade. No entanto, ao se apropriar da literatura, a crônica é capaz, assim como na fábula, de se debruçar no insólito para mostrar aquilo que considera “imperial”.

Em uma de suas crônicas, escrita em resposta a uma carta que recebeu de um leitor, reclamando da frivolidade do cronista — uma característica típica daquela coluna — Drummond defende que o “fútil” também tem seu valor:

[...] retruco-lhe nada menos que com a palavra de um sábio antigo, reproduzida por Goethe em *Italianische Reisen*. Vai o título em alemão, para maior força do enunciado. Os que não sabemos alemão temos o maior respeito por esta língua. A frase é esta, em português trivial: “Quem não se sentir com tutano suficiente para o necessário e o útil, que se reserve em boa hora para o desnecessário e o inútil”. É o que eu faço, respaldado pela sentença de um mestre, endossada por outro. E vou mais longe. O inútil tem sua forma particular de utilidade. É a pausa, o descanso, o refrigério do desmedido afã de racionalizar todos os atos de nossa vida (e a do próximo) sob o critério exclusivo da eficiência, produtividade, rentabilidade e tal e coisa. Tão compensatória é esta pausa, que o **inútil acaba por se tornar da maior utilidade**, exagero que não êxito em combater, como nocivo ao equilíbrio moral. **Não devemos cultivar o ócio ou a frivolidade como valores utilitários de contrapeso, mas pelo simples e puro deleite de fruí-los também como expressão de vida** (ANDRADE, 2009, p. 174, grifo nosso).

Na mesma crônica, Drummond salienta que foi contratado para exercer práticas “frivoleiras matutinas” (ANDRADE, 2009, p. 175), para adoçar o sabor amargo das 54 páginas do jornal, onde desabam todas as aflições do mundo. Em quantidade certa, frisa bem o cronista, as coisas insignificantes têm um sentido. O próprio escritor alerta que essa liberdade de escrever sobre “qualquer coisa”

também está vinculada às correntes, quando afirma que as inutilidades não admitem doses cavalares: “Respeitemos e amemos esse nobre animal, evitando o excesso de graça. Até a frivolidade carece ter medida, linha sutil que medeia entre o sorriso e o tédio, pelo excesso de tinta ou pela repetição de efeito” (ANDRADE, 2009, p. 175).

Na opinião dele, escrever repetidas vezes sobre os temas considerados de “segunda categoria” podem cansar os leitores. Em outras palavras, para Drummond, a liberdade do cronista é ilusória e tem um limite: é preciso encontrar o *savoir-faire*, apresentar uma coluna balanceada, mesclar útil e o inútil, a reflexão e o humor, a sabedoria e a insensatez.

Se os jornalistas escrevem em editoriais fixas e se especializam em determinadas áreas⁴⁵, os cronistas são “especialistas em generalidades”⁴⁶ e utilizam o conhecimento empírico para discorrer sobre diversos assuntos, como vimos no capítulo 2. Além de serem seus próprios pauteiros, eles precisam tirar da cartola, todos os dias, um assunto interessante para chamar a atenção do leitor.

Nesse contexto, os escritores padecem de outro mal: a falta de assunto. Se analisarmos que eles têm a obrigação de escrever textos diários, durante vários anos a fio, entendemos a dificuldade de manter a criatividade e o nível das narrativas. Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, exerceu por 30 anos a função de cronista no *Correio da Manhã* e no *Jornal do Brasil*. Em sua extensa atividade como cronista profissional, como destaca Augusto Massi, no *Caderno de Leituras* (disponível em <http://www.companhiadasletras.com.br/sala_professor/pdfs/CL_Drummond_AProsa_deCDA.pdf>. Acesso em: 02 de setembro de 2014), Drummond atingiu a marca de seis mil crônicas, sendo que apenas aproximadamente 600 narrativas foram aproveitadas em seus livros: *Confissões de Minas* (1942), *Fala, Amendoeira* (1957), *A bolsa e a vida* (1962), *Cadeira de Balanço* (1966), *Versiprosa* (1967), *Caminhos de João Brandão* (1970), *O poder ultrajovem* (1972), *Os dias lindos* (1977), *De notícias*

⁴⁵ Mesmo que as empresas não consigam manter especialistas para todos os tópicos que são notícias nos jornais, a especialização faz parte do jornalismo contemporâneo. Segundo Bucci, a especialização, nos veículos jornalísticos, vem mudando de perfil. “As grandes redações ainda contam com profissionais especializados em diferentes áreas, mas, mesmo esses, quando têm de checar um dado precisam recorrer a ONG’s, a universidades, a pesquisadores de institutos ou laboratórios privados. Esse modelo traz pelo menos uma vantagem: o jornalista especializado já não é o comentarista que sabe das coisas; é antes de tudo um bom repórter especializado, com boas fontes alternativas, que sabe, isto sim, a quem perguntar” (BUCCI, 2000, p. 95). Dentre as diversas especializações do jornalismo, podemos citar: economia, cultura, esportes e política. O jornalismo científico foi um dos primeiros ramos da especialização a surgir.

⁴⁶ A expressão é de Alberto Dines (1975).

e não-notícias faz-se a crônica: histórias, diálogos e divagações (1974), *Boca de Luar* (1984), *Moça Deitada na Grama* (1987) e *Auto-retrato e outras crônicas* (1989).

Além do volume de produção bastante grande, outro elemento que dificulta o trabalho dos escritores que se dedicam à crônica diária é o prazo apertado: aproximadamente 24 horas. Em apenas uma semana, é preciso tergiversar sobre sete temas diferentes.

Para Nietzsche, aprender a conviver de forma amigável com as adversidades é uma característica dos espíritos livres. Para eles, até mesmo os costumes mais duros “tornam-se mais agradáveis e mais brandos com o tempo, e que também o severo modo de vida pode tornar-se hábito e com isso um prazer” (NIETZSCHE, 2000, p. 97). Percebemos aqui, mais uma vez, nos aforismos do filósofo, a aproximação com os cronistas, dotados da habilidade de “dançar acorrentado”. Malabaristas, eles sabem manter o equilíbrio; a própria falta de assunto se transforma em mais um pretexto para a narrativa. Em várias crônicas, Drummond “abre o jogo” com o leitor e admite que a inspiração não é algo natural e que, algumas vezes, precisa ser garimpada. Em “O fenômeno Greta Garbo” (*Minas Gerais*, 18 de maio de 1930, p. 8), ele diz:

Conselho aos cronistas mundanos e a outras pessoas que têm a obrigação diária de encher um palmo de coluna: quando estiverem completamente sem assunto, escrevam sobre Greta Garbo. Porque Greta Garbo é um assunto sempre novo, ou pelo menos convenciamos ser sempre novo. [...] E ninguém sabe explicar porque motivo Greta Garbo desarranja tanto a nossa máquina sentimental de sertanejos envernizados. Eu também não sei, mas agradeço a Greta Garbo o assunto que me deu para este domingo (ANDRADE, *Minas Gerais*, 18 de maio de 1930, p. 8).

Já em “Comprimidos de Sabedoria”, publicada na Revista *Pulso* em 28 de janeiro de 1967, Drummond reproduz 30 citações do escritor Joubert, que viveu entre os séculos XVIII e XIX, já que, provavelmente, lhe faltou inspiração naquela ocasião.

Boa lei jornalística seria aquela que obrigasse o cronista, pelo menos uma vez por semestre, a fazer uma crônica em branco. Em branco para êle; o espaço seria dedicado para coisa melhor: textos alheios de qualidade que fizessem o leitor exclamar: “Puxa-vida, mas este camarada melhorou muito”. Enquanto a lei não vem (pense nela, senhor diretor), permito-me executá-la por conta própria, reproduzindo aqui uma silva de reflexões de Joubert (ANDRADE, Revista *Pulso*, 28 de janeiro de 1967).

Conforme percebemos nos trechos de narrativas imediatamente citadas, diante de um “problema”, os cronistas encontram uma solução. Esse mesmo elemento aparece na crônica “Hoje não escrevo”, de autoria de Carlos Drummond de Andrade (1974). O texto mostra que a problemática falta de assunto está acompanhada da obrigatoriedade de escrever crônicas diariamente, além de mais uma celeuma: a dificuldade de escolher um tema quando se está imerso em um mar de acontecimentos. Nesse caso, a falta de critérios para definir a temática das crônicas transforma-se em mais um dilema para o cronista, já que a literatura, diferentemente do jornalismo, não estabelece prioridades. Na crônica, a escolha do tema é estritamente pessoal, enquanto os assuntos não são hierarquizados. Nas palavras de Drummond:

Chega um dia de falta de assunto. Ou, mais propriamente, de falta de apetite para os milhares de assuntos. Escrever é triste, impede a conjugação de tantos outros verbos. Os dedos sobre o teclado, as letras se reunindo com maior ou menor velocidade, mas com igual indiferença pelo que vão dizendo, enquanto, lá fora, a vida estoura não só em bombas como também em dádivas de toda a natureza, inclusive a simples claridade da hora, vedada a você, que está de olho na maquininha. O mundo deixa de ser realidade quente para se reduzir a marginalia, purê de palavras, reflexo no espelho (infel) do dicionário. O que se perde em viver, escrevinhando sobre a vida. [...] Selecionando retalhos da vida dos outros, para objeto de sua divagação desnecessária. [...] Na hora ingrata de escrever, como optar entre as variedades de “insólito”? E o que dizer, que não seja invalidado pelo acontecimento de logo mais, ou de agora mesmo? Que sentir ou ruminar se não nos concedem tempo para isto entre dois acontecimentos que desabam como dois meteoritos sobre a mesa? Nem sequer você pode lamentar-se pela incomodidade profissional. Não é redator de boletim político, não é comentarista internacional, colunista especializado, não precisa esgotar os temas, ver mais longe do que o comum, manter-se afiado como a boa peixeira pernambucana. Você é o marginal ameno, sem a responsabilidade na instrução ou orientação do público, não há razões para aborrecer-se com os fatos e a leve obrigação de confeitá-los ou temperá-los à sua maneira. Que é isso, rapaz. Entretanto, aí está você, casmurro e indisposto para a tarefa de encher o papel de sinaizinhos pretos. Conclui que não há assunto, quer dizer: não há pra você, porque ao assunto deve corresponder certo número de sinaizinhos, e você não sabe ir além disso, na corta de verdades a barriga da vida, não resolve os intestinos da vida, fica em sua cadeira, assuntando, assuntando... Então, hoje não tem crônica (ANDRADE, 1974, p. 120-121).

O texto revela mais uma característica do gênero: o fato de os cronistas fazerem “literatura sobre pressão”. Em “Os dias escuros” (*Auto-retrato e outras crônicas*, 1989), o escriba do cotidiano também desabafa sobre a obrigação de escrever diariamente:

A cidade, ensopada de chuva, parece que desistiu de viver. Só a chuva mantém constante seu movimento entre monótono e nervoso. É hora de escrever, e não sinto a menor vontade de fazê-lo. Não que falte assunto. O assunto está aí, ensopando os morros, as casas, as pistas, as pessoas, as almas de todos nós (ANDRADE, 1989, p. 91).

Notamos, na narrativa de Carlos Drummond de Andrade, que o trabalho do cronista é apenas aparentemente fácil. Trata-se de uma atividade desgastante, porque, diária e obrigatoriamente, é preciso ter inspiração para falar sobre algo. Nesse ofício de opinar sobre tudo e sobre todos, o cronista passa a ser um observador escondido na redação do jornal, um escravo do teclado e do tempo. Ele convive no ambiente tumultuado da produção do jornal e divide o mesmo espaço com editores, repórteres, fotógrafos e diagramadores. O jornal é uma máquina em operação diariamente. O cronista contribui com a redação de um texto, com prazo de entrega e espaço delimitado.

Na opinião de Bulhões, “de certo modo, a crônica se alimenta dessa convivência no ambiente jornalístico” (2007, p. 50). Contudo Drummond ainda deixa claro, no texto, que o cronista não possui a mesma responsabilidade do jornalista de ofício, o compromisso com a verdade e com a objetividade dos fatos. Outro entrave são apenas as poucas linhas na imprensa diária dedicadas aos assuntos atípicos do cronista⁴⁷, quando, dependendo do acontecimento, os jornalistas têm uma página inteira para discorrer e acrescentar declarações das fontes que ajudam a explicar e aprofundar determinado tema⁴⁸.

⁴⁷ Em “De Méier a Bilu” (*Jornal do Brasil*, 16 de julho de 1970), Drummond escreve uma crônica sobre o escritor Augusto Méier, na qual reclama sobre o tamanho do espaço reservado para os cronistas: “Ele não cabe numa crônica, êsse espaço gráfica e intelectualmente limitado. [...] Já disse que a crônica não é lugar bastante para conter todo êsse ensaísta e poeta, mas fique neste canto pelo menos uma fração dele” (*Jornal do Brasil*, 16 de julho de 1970).

⁴⁸ Em “Tudo isso em cinco minutos?” (*Moça deitada na grama*, 1987), Drummond reclama para o leitor sobre a falta de espaço para elaborar as crônicas. “Cinco minutos é meu tempo, ou o tempo do leitor para me ler. Dá-me cinco minutos para comentar o mundo, ou o pedaço de mundo que atrai o interesse coletivo. Como sair dessa?...Cinco minutos para absorver o Irã, a Colômbia e El Salvador ao mesmo tempo; a violência e a inflação; a Bolsa e os embriões de partidos; [...]” (ANDRADE, 1987, p. 212).

Cabe ao jornalista, na visão de Drummond, a tarefa de “mudar o mundo”. A crônica, por sua vez, não possibilita ao escritor examinar minuciosamente um assunto, é apenas um “adereço” do jornal. Ela funciona como um

recanto destinado a arejar o peso da folha diária, tão carregada de preocupações da vida contingente. O tom da crônica, seria, pois, o da descontração, da leveza e do descompromisso, mesmo quando lança um olhar para o mais terrível e urgente dos acontecimentos da atualidade (BULHÕES, 2007, p. 48).

Além disso, para Drummond, o cronista não possui o mesmo prestígio que seus colegas de redação, inclusive no que diz respeito à credibilidade, já que a crônica tem um semblante de “conversa fiada” com o leitor. Isso se deve à simplicidade e linguagem leve do texto curto, uma característica intrínseca da crônica.

O cronista, nesse caso, fica com o “pior dos dois mundos”, do jornalismo e da literatura. No jornal, seu trabalho é “costeiro” e não passa de um ornamento. O cronista não sente o “*frisson*” da profissão de jornalista, “que vai pela noite adentro ou pelo dia afora, conforme a pressão da notícia. Jornalismo suado e sofrido, com algo de embriaguez, pela sensação de viver os acontecimentos mais alheios à nossa vida pessoal, vida que fica dependendo do fato, próximo ou distante” (ANDRADE, 2008, p. 36).

Já os críticos literários a consideram um gênero fugaz como o jornal, feito para ser esquecido ou para embrulhar peixe na feira. Por sua natureza midiática, a crônica está relacionada ao “esgotamento”, pois é um gênero sem pretensões. Por não alcançar a perenidade do romance e da poesia (apesar de ter migrado com êxito para o livro, como veremos adiante neste estudo), a crônica pouco agrada as arcádias literárias.

Os próprios estudiosos reconhecem que a crônica é carregada de ambiguidades, porque habita na imprensa — que não admite subjetividade. Mas incorpora elementos estilísticos emprestados da literatura, como a linguagem metafórica, as alegorias, as repetições, as antíteses, a ironia e o suspense. Paulo Mendes Campos atesta que a crônica “fica sempre no meio, uma ponte entre o castelo do poeta e a redação de notícias” (apud BRITO, 2008, p. 151).

A declaração ilustra bem a dificuldade do cronista, que se equilibra no meio de uma “corda bamba” entre dois pilares, a literatura e o jornalismo. O cronista é

[...] um *factótum* literário (faz tudo): especialista em tudo e em nada, tem nas linhas contadas de um jornal uma faca de dois gumes, pois se às vezes faz da realidade a transcendência, num texto que ficará registrado para sempre, corre o risco também de escrever matéria menor, na obrigação de preencher um espaço (BENDER; LAURITO, 1993, p. 77).

Compreendemos que não podemos ignorar o vínculo embrionário da crônica com o jornal. No entanto o fato de o texto ser publicado primeiramente na imprensa não exige que o cronista deixe de cultivar sua veia literária, libertando-se da condição efêmera do jornalismo.

Afrânio Coutinho (1986) defende que a relação entre a crônica e o jornal não apresenta apenas afinidades. Além disso, admite a existência de aspectos literários, que também é uma essência do gênero.

A crônica que não seja meramente noticiosa, é uma reportagem disfarçada ou antes uma reportagem subjetiva e às vezes mesmo lírica, na qual o fato é visto por um prisma transfigurador. Em consequência, o fato é que é para o repórter em geral um fim, para o cronista é um pretexto. Pretexto para divagações, comentários, reflexões do pequeno filósofo que nela existia (COUTINHO, 1997, p. 134).

Massaud Moisés (1982) já havia declarado que a crônica se distancia do jornalismo, porque não visa à mera informação, apesar de utilizar o cotidiano como seu húmus permanente. Enquanto o repórter relata os fatos de forma objetiva e impessoal, o cronista torna “colorido” um acontecimento que, aos olhos comuns, seria trivial:

[...] o seu objetivo, confesso ou não reside em transcender o dia-a-dia pela universalização de suas virtudes latentes, objetivo esse via de regra minimizado pelo jornalista de ofício. O cronista pretende não ser o repórter, mas o poeta ou o ficcionista do cotidiano, desentranhar do acontecimento sua porção imanente da fantasia (MOISÉS, 1982, p. 104).

O ponto de vista dos teóricos da literatura de que a crônica apresenta certa tensão com o jornalismo converge com as opiniões dos profissionais da imprensa.

Andréa Guaraciaba (1992) admite que a crônica possui um parentesco com a imprensa, porque lida com informações jornalísticas (os assuntos da atualidade, do noticiário e *fait-divers*), além de utilizar a linguagem coloquial, como no jornalismo. Para ela, trata-se de um “gênero literário” e “jornalístico”; como gênero jornalístico “é comentário, um gênero nobre” (GUARACIABA, 1992, p. 86).

Luiz Roncari (1985) também diz acreditar que a linguagem da crônica reflete a do jornal e que ambas se comunicam o tempo todo desde o surgimento do movimento modernista, em 1922. “Ela é o espaço da linguagem literária no jornal, enquanto o resto do jornal trabalha a linguagem mais rápida e menos elaborada. Depois de 1922, ela passa a forçar a entrada de elementos da fala popular” (RONCARI, *Folha de São Paulo*, 5 de outubro de 1985).

Mas, apesar de reconhecer características unificadoras, como a linguagem e a temática, André Guaraciaba destaca os pontos de rompimento da crônica com o seu meio de origem e afirma que o gênero não pode ser considerado como jornalístico, pois “escapa ao processo de produção jornalística convencional; independe da formação profissional técnica; não obedece às determinações de tempo e de espaço típicas; foge às regras do interesse informativo convencionalmente estabelecido pelo jornalismo” (1992, p. 86).

Os depoimentos apresentados nos permitem entender que a crônica não pode ser classificada exclusivamente como gênero jornalístico ou literário, pois ela diverge significativamente do jornalismo tradicional e ainda apresenta pontos de contato com a literatura. Essa “tensão” é uma feição hereditária da crônica e também um elemento vital para a existência do gênero. Por essa razão, a tarefa de “dançar nas correntes” é uma característica latente, intrínseca ao cronista, que vive fazendo manobras para conseguir se adequar às naturezas jornalísticas e literárias. Andréa Guaraciaba destaca que a crônica “vem sendo colocada em estreitos limites, “aceitando”, com humildade machadiana, ser “gênero menor”, jornalismo leve, o quase literário/quase jornalístico” (1992, p. 85).

De acordo com Arrigucci Junior (1987), com o modernismo, um grande número de autores se dedicou à crônica: Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Alcântara Machado e Vinícius de Moraes, apenas para citar alguns. O plano expressivo é uma característica comum na prosa feita para o jornal desses escritores, tão diferentes entre si. Todos eles adotaram, para Arrigucci Junior, “a fala coloquial brasileira, que se ajustava perfeitamente à

observação dos fatos da vida cotidiana, espaço preferido da crônica, por tudo isso cada vez mais comunicativa e próxima do leitor” (1987, p. 62).

O estudioso salienta que muitas crônicas inesquecíveis foram escritas na esteira do movimento modernista, na maioria das vezes, assinadas por autores que se consolidaram na literatura na tessitura de outros gêneros, Carlos Drummond de Andrade e Fernando Sabino, por exemplo. A crônica continuava como um gênero periférico em relação à ficção e à poesia; o único escritor brasileiro consagrado essencialmente como cronista é Rubem Braga, um jornalista de fisionomia peculiar.

No meio de uma encruzilhada entre o espaço urbano e o meio rural, entre o mundo moderno e a província de Cachoeiro de Itapemirim, onde viveu a infância, o espírito do escritor capixaba é seduzido pelo prosaico, pequenos seres e pequenas coisas, que servem de matéria-prima para seus relatos. A carreira jornalística de Braga contempla a passagem por veículos no Espírito Santo, seu Estado natal, Minas Gerais, São Paulo, Pernambuco e Rio de Janeiro, como: *Correio do Sul*, *Diários Associados*, *Diário de São Paulo*, *Diário de Pernambuco*, *Folha do Povo*, *A Manhã*, *Diário Carioca* e *TV Globo*. Ao todo, em sua vida, foram mais de 15 mil crônicas, todas elas marcadas pela linguagem coloquial e por temas simples, como a vida no campo e a natureza, em contraposição à urbanidade e aos compromissos sociais da vida adulta. Uma pequena parcela de sua produção pode ser contemplada em seus 16 livros de crônicas. O primeiro deles, *O Conde e o Passarinho*, foi publicado em 1936.

Nos anos de 1930, o Velho Braga — alcunha utilizada pelo próprio escritor em suas crônicas — trouxe o lirismo e o cotidiano para os textos que publicava no jornal diário. A relação de autor com o modernismo foi decisiva para a qualidade de seus textos. A poesia de Manuel Bandeira influenciou a prosa braguiana, simples e sem afetação. Podemos perceber facilmente que os versos de Manuel Bandeira e a prosa de Rubem Braga possuem o mesmo estilo humilde de desentranhar do cotidiano a mais pura poesia, como aponta Arrigucci Junior (1979).

Para José Castello, a marca da crônica brasileira é: em nossa literatura, ela se torna um espaço de liberdade.

Qual escritor brasileiro, no século XX, teve o espírito mais livre que Rubem Braga? Quem mais, desprezando as normas e pompas literárias, e com forte desapego aos cânones e aos gêneros, apostou tudo na crônica — vista como um gênero capaz de jogar de volta a literatura no mundo? (CASTELLO, Revista *Rascunho*, Setembro de 2007).

A partir de Rubem Braga, os cronistas começaram a transportar seus textos em forma de coletânea para os livros. Segundo Arrigucci Junior, ele

“resolveu a tensão tão característica da crônica, entre o caráter circunstancial e o propriamente literário, em proveito da literatura” (1987, p. 55).

Além de Braga, outros escritores renomados — como Paulo Mendes Campos, Antônio Maria, Otto Lara Resende, Nelson Rodrigues, Vinícius de Moraes, Rachel de Queiroz e Carlos Drummond de Andrade, entre outros — participaram ativamente da imprensa como cronistas e publicaram livros de crônicas originadas do trabalho jornalístico.

A partir da década de 50, os livros de crônicas foram lançados num ritmo bastante intenso. Apenas Rubem Braga já havia publicado nove títulos, além das publicações de Carlos Drummond de Andrade, Ledo Ivo, Stanislaw Ponte Preta e Fernando Sabino. Nessa época, Eduardo Portella já defendia a transferência do gênero para as estantes das bibliotecas.

A constância com que vêm aparecendo, ultimamente, os chamados livros de crônicas, que transcendem a sua condição puramente jornalística para se constituir em obra de arte literária, veio contribuir, em forma decisiva, para fazer a crônica um gênero literário específico, autônomo (PORTELLA, 1958, p. 111).

Na década de 1970, o volume de publicações de livros de crônicas cresceu vertiginosamente. Mais tarde, Antonio Candido salienta que o gênero não deveria ter sido tratado outrora de forma “despretensiosa”. “Quando passa do jornal ao livro, nós verificamos meio espantados que a sua durabilidade pode ser maior do que ela própria pensava” (CANDIDO, 1992, p. 14).

Na obra *Duas ou três páginas despretensiosas* (2011), o professor Luiz Carlos Simon salienta sobre o número crescente de publicações referentes à crônica e seus autores no início do século XXI. Na primeira década do novo século, surgiram coletâneas e antologias que reúnem textos de até 62 cronistas de gerações esparsas, além de biografias sobre os escritores que se dedicaram ao gênero. Há poucos anos atrás, apenas o público leitor de jornais tinha acesso a esses textos. O mercado editorial demonstra a relevância do gênero e contraria a opinião de estudiosos como Moisés (1982). Ele acredita que a crônica necessita de uma “degustação autônoma” e que sua natureza não combina com a perenidade do livro. Recentemente, em artigo de jornal, Cristovão Tezza (2004) também reclamou da transferência dessas narrativas para as estantes das bibliotecas. Segundo ele,

o impacto da crônica está no seu tamanho — e há, parece, algo incompatível entre a crônica e o livro e a ideia de perenidade que este supõe. Sozinha, ela brilha; em conjunto quase sempre naufraga na redundância e no cansaço de seus truques (TEZZA, 01 de maio de 2004, p. E3).

Em artigo na Revista *Piauí*, em julho de 2013, Mario Sergio Conti também não vê com bons olhos a publicação das crônicas em livros.

A crônica é menor do que a poesia lírica porque é ditada pelo ritmo lucrativo e mecânico do jornal, e não pela liberdade do artista. Por isso, a leitura de enfiada de uma dezena de antologia de crônicas provoca certo fastio. Nelas superabundam a repetição atroz do lirismo funcionário público e relógio de ponto, as armações sentimentaloides para boi dormir, a desconversa meia boca, a nostalgia fingida dos bons tempos de outrora que só interessa ao autor, se tanto (CONTI, Revista *Piauí*, edição de julho de 2013, p. 67).

Entretanto Simon não comunga com o pensamento dos teóricos citados e ressalta que o novo endereço das crônicas (as páginas de livros) não provoca um impacto menor do gênero, quando comparado aos demais.

Trata-se de um argumento duvidoso, uma vez que não é porque o leitor tem em mãos um livro que ele necessariamente fará uma leitura, em série, dos textos ali incluídos. Além disso, querer determinar, antever ou adivinhar a reação dos leitores constitui atitude sujeita a outras formas de equívoco. O que garantiria o insucesso de uma iniciativa editorial que visaria a materializar, a reunir as crônicas em outro objeto, o livro, permitindo outro modo de encontrar e reencontrar aquele material? Será que disponibilizar em livro estes textos altera, de alguma forma, a sua constituição? (SIMON, 2011, p. 27).

Como já dissemos anteriormente neste estudo, o número crescente de livros publicados por cronistas e “fenômenos” recentes de vendas do gênero, como a jornalista Martha Medeiros, comprovam que o argumento dos teóricos mais “conservadores”, em relação à incompatibilidade da crônica com o livro, não se sustenta. Sem dúvidas, para os críticos, é a origem midiática da crônica que a torna um gênero “menor”, o qual não pode compartilhar o mesmo território ao lado do romance e do poema. Isso ocorre porque o conceito de “literatura” é carregado de tradição — fator que impede a inclusão da crônica como um gênero literário.

Sobre essa questão, apresentamos aqui a opinião de estudiosos que mostram que, dependendo do ponto de vista, a crônica pode e deve ser considerada como um gênero literário, mesmo porque o vocábulo literatura é polissêmico e não pode ser compreendido como um fato concreto, pronto e acabado. O conceito de

literatura “constrói-se através de um processo que é social e histórico ao mesmo tempo” (ZAPPONE; WIELEWICKI, 2009, p. 19).

Nesse sentido, podemos pensar nos desdobramentos dos Estudos Culturais, que tornaram a definição do objeto literário mais “maleável” nas discussões teóricas, a partir dos anos 1990, no Brasil. A corrente surgiu na Inglaterra, após os tempos do pós-guerra, com o intuito de democratizar a cultura como uma forma de aproximá-la dos processos sociais reais. Um dos fundadores dessa teoria, o inglês Richard Hoggart, prioriza, em seus estudos, a imprensa popular, o cinema e a vida cotidiana.

A linhagem dos Estudos Culturais admite a incorporação, no universo da pesquisa, daqueles gêneros descendentes da cultura popular, da mídia, além dos menos nobres, como a ficção científica e a literatura de massa — aqueles livros vendidos em bancas de jornal. No entendimento da corrente teórica, todos esses volumes devem receber da academia a mesma atenção das obras consideradas “alta literatura”.

Armand Mattelart e Érik Neveu explicam que a observação de culturas até então reservadas às sociedades “primitivas” conheceram uma considerável expansão a partir de 1980.

Eles doravante enfatizam a capacidade crítica dos consumidores, questionam o papel de pivô da classe social como fator explicativo, para reavaliar os da idade, do gênero, das identidades étnicas. Levados pela dinâmica de seu sucesso, que se traduz em particular por inflações de revistas, livros, manuais, pela criação em um número crescente de países de departamentos de estudos culturais, eles conheceram novas inflexões, que se traduzem na incessante expansão de seu território, que passa a englobar objetos até então tratados por diversas ciências sociais e humanas: consumo, moda, identidades sexuais, museus, turismo, literatura (MATTELART; NEVEU, 2013, p. 14-15).

O que muda com o esse posicionamento teórico? O projeto dos Estudos Culturais é interdisciplinar. No presente, a preocupação está centrada no estudo das mídias. Do campo sociológico, a teoria herda o interesse pela etnografia e pelas subculturas. Da relação com a história, perdura o envolvimento com os textos que representam a realidade, oriundos da oralidade e da memória popular. Desse modo, a proposição dos Estudos Culturais é uma ampliação do cânone, do qual a crônica pode fazer parte, ao lado de outras narrativas classificadas como “marginais”, cujos autores são mulheres, negros e homossexuais, apenas para citar exemplos.

Os estudos contemporâneos de Roger Chartier (1997) propõem ainda uma teorização acerca da literatura que leva em consideração a figura do leitor. Ele acredita que a literatura não é dotada de uma natureza particular, mas pode ser compreendida como uma construção de sentidos propostos por certos textos. Nesse contexto, a crônica “cabe como uma luva” na definição do que seria um “objeto literário”, pois uma das particularidades do gênero é justamente revelar o significado de pequenos instantes da condição humana. Nas palavras de Simon, “o que se instala como desafio é verificar em que medida esses assuntos supostamente menores postos em evidência pelos cronistas adquirem certa relevância entre questões da vida pública e da vida privada” (SIMON, 2011, p. 61).

Antes mesmo da introdução dos Estudos Culturais no rol das pesquisas acadêmicas e da teorização de Chartier, Todorov (1980) já compreendia que o sistema de gêneros deveria ser aberto e que ele não surge necessariamente antes de uma obra: “o gênero pode nascer ao mesmo tempo que o projeto da obra. Quem cria com sucesso gêneros novos é homem de gênio; o gênio nada mais é do que um *genoteta*” (TODOROV, 1980, p. 37).

Para o teórico, quando um homem de gênio consegue reunir vários gêneros em um único objeto literário, é necessário deixar de lado o livro dogmático e observar apenas se o autor foi hábil na execução de seu plano. Ele utiliza o exemplo de Eurípedes (480-406 a.C.) para ilustrar a questão. Não importa se a peça do escritor grego que revolucionou a técnica teatral tenha sido um drama ou uma narrativa, inteiramente. Ela pode ser chamada de híbrida, desde que o híbrido agrade mais que as produções homogêneas dos ditos “autores corretos”. Para o estudioso, a coerência da obra é o que garante o sucesso de uma produção, e não a obediência a uma regra.

Todorov (1980) acrescenta que, nos tempos clássicos, havia baladas, odes, sonetos, tragédias e comédias e que, nos dias de hoje, mesmo as formas literárias do século XIX, como a poesia e o romance, parecem se dissolver. No entendimento dele, a mistura dos gêneros tornou-se uma evidência de modernidade nas escrituras: “atualmente não existe uma intermediação entre a obra particular e singular e toda a literatura, cuja evolução está baseada precisamente em fazer de cada obra uma interrogação sobre o próprio ser da literatura” (TODOROV, 1980, p. 43).

Nesse sentido, o termo “dançar nas correntes” está em sintonia com o pensamento de Todorov, quando ele defende um sistema de gêneros abertos. Afinal, a expressão está relacionada à manipulação das convenções da literatura, que pode ser compreendida com a proposição de novos formatos de textos literários.

Essas reflexões nos permitem ainda pensar na crônica, um gênero anfíbio. Aqui notamos o confronto de dois discursos, o jornalístico, que reclama a padronização, e o literário, que prega a liberdade da escrita. Apesar de abrigar-se nas páginas do jornal, o cronista esquivou-se das “convenções” impostas ao jornalista de ofício e incorporou elementos da escrita literária para formar um gênero singular, tipicamente brasileiro. O escriba do cotidiano foge da objetividade, uma das regras da “ciência jornalística”, e desenha um texto curto, repleto de jogos de palavras e subjetividade. As ferramentas literárias, no entanto, emprestam para a narrativa um sentido “humano”, carregado de sentimentos, o que não encontramos na notícia, definida meramente como a reprodução do fato, com isenção de opinião.

3.2 A SIMBIOSE DO JORNALISTA E DO LITERATO

Um jornalzinho intitulado *Maió...*, editado pelo irmão advogado, foi o primeiro veículo que teve a participação de Drummond, em 1919. “Era a estréia. E a emoção: eles publicaram, eles acreditam em mim!” (ANDRADE, 2008, p. 35). O periódico de quatro páginas de 20 por 30 centímetros, em verde e roxo, teve um único número e foi distribuído para o pequeno círculo de amigos de Altivo Drummond e Astolfo Franklin, poeta e impressor, em Itabira. Na época, aspirante a escritor, Drummond assinou um texto de 15 linhas: “Eu tinha deixado aquilo entre meus papéis de literato enrustido, Altivo encontrou e achou digno de publicação. Assinatura: um pseudônimo bem a gosto da época: Wimpl” (ANDRADE, 2008, p. 35). Ele justifica que escolheu esse nome, porque soava raro e que a letra “w” era prestigiada no ambiente simbolista.

A publicação estimulou o jovem que passou a investir em jornais manuscritos, que ficavam guardados longe do riso dos mais velhos. A produção, de redator e leitor único, a portas fechadas, despertou a veia jornalística de Drummond: “o jornalzinho secreto me aparecia como antecipação da única coisa que faria na vida com certo prazer: o jornalismo profissional. E que não pude fazer como

desejava, pois o burocrata tomou conta de mim, fiquei sendo um jornalista bissexto” (2008. p. 36).

Em 1969, Drummond escreveu uma crônica batizada de “Palavra mágica: jornal”, em homenagem aos 75 anos da *Tribuna de Minas*, na qual exalta sua paixão pelo jornalismo.

Todos nós temos uma ou várias palavras mágicas, ligadas à sensibilidade e à própria natureza do ser. São as que definem ideal, gosto, vocação, meio de vida que não seja simplesmente meio de ganhar dinheiro. Exemplos de palavra mágica? Religião, poesia, ciência, caridade, amor, esporte, entre outras. Para mim, e para tantos outros melhores do que eu, jornal é uma dessas palavras. Porque suponho que nasci jornalista, e sempre, desde a maravilhosa descoberta pessoal do alfabeto, encontrei no jornal um elemento de vida que jamais poderia dispensar no futuro, sob pena de me sentir, com a dispensa, mutilado.

Jornal: a forte, clara, rápida e sugestiva palavra, contendo o dia (diurnale) e a notícia: o panorama cotidiano do mundo; a cápsula espacial antes da era da astronáutica, transformando cada leitor num viajante-em-casa. E, junto com essa palavra e a coisa por ela definida, a floresta de tipos — a forêt de symboles, de Baudelaire, — de onde emerge a nota viva de gravura; o leve cheiro de tinta fresca, a “doce música mecânica dos linotipos”, a fisionomia gráfica peculiar de cada jornal, a sua alma, pois todo jornal digno dêsse nome é bem mais do que um objeto de consumo logo atirado à cesta: é uma projeção da inteligência e do coração dos homens, refletindo a vida e dinamizando-a (ANDRADE, *A Tribuna*, 30 de março de 1969).

A vocação de Drummond para o trabalho de repórter reflete em toda a sua obra, seja na prosa, seja na poesia. Antonio Candido ressalta a ligação da ficção drummondiana com a realidade no conto “Beira-Rio⁴⁹”. Segundo ele, é extremamente forte o “elemento de referência ao real, que funciona como nível informativo, ao modo de uma notícia” (1992, p. 15).

Na poesia, o escritor apresenta seu interesse ao acontecimento factual, como nos versos do poema “Mãos dadas”, em que ele diz: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes / a vida presente” (ANDRADE, 1996, p. 118). A partir disso, podemos dizer que a temática da poesia drummondiana se confunde com a crônica, gênero que se ocupa do cotidiano do tempo presente. José Marques de Melo concorda e afirma que: “muitos poemas do Drummond e do Bandeira, publicados em jornal, são rigorosamente crônicas” (2002, p. 157).

⁴⁹ O conto relata a história de um empregado que vivia miseravelmente numa casa de pau a pique. Para trabalhar como apontador, em uma usina em construção, atravessava diariamente o rio de balsa.

No “Poema do Jornal”, Drummond revela certa intimidade com a “cozinha” do diário: “Vem da sala de linotipos a doce música mecânica” (apud MORAES NETO, 1994, p. 24). O poeta traduz, nesses versos, uma visão tipicamente moderna do mundo. O jornal entrara definitivamente no estilo de vida burguês, tornando-se uma necessidade básica, “quase tão imperativa quanto qualquer outra de cunho fisiológico” (LUCAS, 2003, p. 31). Ainda nesse poema, ele desenha a trajetória do acontecimento em direção à notícia.

O fato ainda não acabou de acontecer/ e já a mão nervosa do repórter/ o transforma em notícia./ O marido está matando a mulher./ A mulher ensangüentada grita./ Ladrões arrombam o cofre/ A polícia dissolve o meeting./ A pena escreve (apud MORAES NETO, 1994, p. 24).

Na elaboração poética do escritor, ainda encontramos o fato ordinário de cada dia, como no poema-notícia “Morte do leiteiro”, que narra a rotina de um entregador de leite até o dia de sua morte (o leiteiro foi assassinado com um tiro por um cliente que o confundira com um ladrão). Os versos apresentam informações referenciais, como idade e endereço do rapaz, geralmente ignoradas pelos textos poéticos e que estão presentes obrigatoriamente na narração jornalística:

Na mão a garrafa branca/ não tem tempo de dizer/ as coisas que lhe atribuo/ nem o moço leiteiro ignaro,/ morador na rua Namur,/ empregado no entreposto,/ com 21 anos de idade,/ sabe lá que seja impulso/ de humana compreensão./ E já que tem pressa, o corpo/ vai deixando às beiras das casas/ uma apenas mercadoria. (ANDRADE, 1945, p. 109).

O livro *Alguma Poesia* (1930) foi o marco da segunda fase do Modernismo brasileiro e consolidou Carlos Drummond de Andrade como um dos maiores poetas das letras brasileiras. Nessa obra, o autor demonstrava grande amadurecimento e empregava a linguagem coloquial, uma das características do Modernismo brasileiro, que já começava a ser aceita pelos leitores. O poeta mineiro libertou o verso de suas amarras, e sua coroação é justa. No entanto, apesar do grande destaque na poesia, é como jornalista que Drummond se reconhece:

Eu nem sei encarar isso pelo seguinte: todas as vezes que a imprensa se refere a mim, me chama de poeta; mas na realidade a minha produção jornalística é muito maior e incomparavelmente superior à de poeta, na verdade, eu sou é jornalista. Eu fui jornalista desde rapazinho, desde estudante e é aí que eu me sinto bem, muito à vontade. Fui chefe de redação de um jornal em Minas e fui redator de três outros jornais. Então, minha vocação é mesmo para o jornal (ANDRADE apud BRITO, 2008, p. 50).

As publicações em livro de Drummond são mais numerosas na poesia que na prosa. Quando ele afirma que sua produção jornalística é mais vasta que a poética, certamente está se referindo ao grande número de crônicas que assinou ao longo de cerca de 50 anos de carreira jornalística. Já que a grande maioria dos textos em prosa produzidos por Drummond não saiu das páginas de jornal, uma pequena parcela pode ser apreciada pelo leitor em suas 13 obras dedicadas à crônica. Drummond se profissionalizou como cronista em 1954, no extinto *Correio da Manhã*, diário carioca que teve a colaboração do prosador-poeta por 15 anos. Drummond também permaneceu por 15 anos como colunista do *Jornal do Brasil*, no qual encerrou sua carreira dentro do jornalismo diário, no ano de 1984.

A estudiosa Maria Verônica Aguilera revela que faltam estudos retrospectivos e críticos sobre a crônica drummondiana, pois “as mais acuradas pesquisas atêm-se particularmente à poesia como objeto de pesquisa” (2002, p. 14). De fato, fala-se bastante da poesia do escritor: da primeira fase, de cunho social, de protesto e reivindicação, que aparece em *Sentimento do Mundo* (1940) e *A rosa do povo* (1945); da segunda fase, de caráter individualista, que desenha o mundo interior de Drummond; a exploração de outras temáticas, como a infância e as memórias de Itabira; além da polêmica que envolve o poema “Pedra no caminho”, por exemplo. Foram tantos os artigos publicados sobre esses versos que Drummond acabou “reunindo todas essas críticas num livro que contém tanto as opiniões a favor como as opiniões contrárias” (MORAES NETO, 1994, p. 50).

As crônicas de Drummond são gotejadas de lirismo, repetem as temáticas habituais de sua poesia, o que lhes garante qualidade literária. Para Antonio Candido, na crônica drummondiana, os limites entre a poesia e a ficção são fluidos, pois se misturam.

Digamos que numa ponta ficam as estruturas especificamente poéticas, com função própria; na outra, certas prosas de cunho reflexivo ou polêmico, nutridas de ideias, protestos, denúncia, como as que têm atraído de maneira crescente esse escritor capaz de atuar com firmeza, mas sem brutalidade nem grosseria — coisa muito rara hoje (CANDIDO, 1992, p. 14).

Antonio Candido frisa que a obra de ficção de Carlos Drummond de Andrade tem um papel indispensável. Contudo nota-se, nos estudos literários, a carência de pesquisa na área das crônicas, permitindo-nos entender que talvez exista por parte da academia uma resistência em relação ao gênero e não ao autor.

Por isso, compreendemos que a importância deste trabalho se justifica também por oferecer contribuições para o estudo da crônica, além de apresentar um novo olhar para a fortuna crítica de Drummond, considerando-se parte daquele acervo de textos que brotava diariamente nas folhas do jornal. Essa ideia de que a produção jornalística “é uma forma de literatura” (ANDRADE apud MORAES NETO, 1994, p. 50) é endossada pelo próprio literato, que afirma:

Eu, pelo menos, convivi — e mil escritores conviveram — com uma forma de jornalismo que me parece muito afeiçoada à criação literária: a crônica. A meu ver, o cronista tem de ser um escritor. Se não for um escritor, não sabe dominar a língua, não sabe encontrar os efeitos graciosos que a palavra pode oferecer. Vai ser então um mero jornalista sem qualificação. O jornalista que se dedica à crônica é necessariamente um escritor (ANDRADE apud MORAES NETO, 1994, p. 32).

Quando pensamos na crônica, imediatamente a identificamos com o campo literário em razão da leveza, do emprego da linguagem lírica ou dos traços de humor e de ironia fina. A crônica está situada num espaço de superposição ao poético e ao jornalístico. Os escritores que se dedicam ao gênero se equilibram entre o efêmero do cotidiano, do evento miúdo e a imortalidade do fato literário, em uma ambiguidade ímpar. A crônica é um gênero difícil de ser produzido, classificado ou analisado, quer como produto jornalístico, quer como obra literária.

Carlos Drummond de Andrade salienta que o ofício de jornalista é a escola de formação e aperfeiçoamento do escritor. Ele considera a redação dos jornais uma espécie de laboratório, que permite experimentos com a língua portuguesa, como a escolha das palavras, a noção do tamanho do texto e a concisão. Para o literato, o jornalismo ensina o entendimento fácil do pensamento, expresso na clareza da linguagem, e propicia o treinamento diário.

Não admite preguiça, que é o mal do literato entregue a si mesmo. O texto precisa saltar do papel, não pode ser um texto qualquer. Há páginas de jornal que são dos mais belos textos literários. E o escritor dificilmente faria se não tivesse a obrigação jornalística (ANDRADE, 2008, p. 37).

Notamos, na declaração de Drummond, que as “correntes”, no caso as “amarras” do jornalismo, como o texto curto e a linguagem coloquial, não eram observadas por ele como um empecilho, para alcançar a liberdade no ato de escrever e a beleza da arte literária.

Em “Doce de Buriti em janeiro” (*Jornal do Brasil*, 3 de janeiro de 1978), Drummond mostra sua miscigenação, suas linhagens jornalística e literária, criando um texto curto e literário, repleto de jogos de palavras. Ele utiliza a frutinha — vedete nas obras de Guimarães Rosa — como ponto de partida para sugerir que as pessoas devem “experimentar” coisas novas no ano que se inicia. Contudo essa mensagem só é explicitada no final da narrativa. Antes de chegar a essa reflexão, o cronista encontra espaço para falar sobre o sentido “menor” que foi incorporado à palavra amor:

Começo o ano comendo doce de buriti, encomendado no Recife pela filha de um velho amigo. Descoberta. Eu tinha de buriti um conhecimento apenas literário: a “velha palmeira solitária” do poema em prosa do primeiro Afonso Arinos, e do vasto buritisal que emoldura as histórias de Guimarães Rosa, o mágico. Pois agora tenho do buriti a experiência gustativa. Vem de Pernambuco o doce que deveria ter provado em Minas. Este Brasil! Releio o Rosa e encontro em Corpo de Baile. “O doce de buriti” tão belo, tão asseado — aquele doce granulado e oleoso, marrom claro, recendendo a tamarindo e manchando-se, no oscilar, como azeite de dendê: assim só as mulheres sertanejas o acertava de preparar, com muito amor” (ANDRADE, *Jornal do Brasil*, 3 de janeiro de 1978).

Não sabemos se Drummond havia experimentado o doce de buriti naquela ocasião ou se “forjou” o episódio apenas para introduzir um assunto. Nesse caso, a intertextualidade é explícita; o leitor do jornal não precisa de conhecimentos prévios sobre a obra de Guimarães Rosa para entender o sentido do texto. Além disso, a paráfrase da obra roseana foi proposital, com o objetivo de dar ensejo à temática que será discutida. Nesse caso, a intertextualidade opera na construção de conteúdo e na forma do texto e contribui com a literariedade da crônica.

O texto literário difere do texto jornalístico justamente porque é, ao mesmo tempo, um objeto linguístico e estético⁵⁰. Notamos aqui que a intertextualidade empregada por Drummond não é uma mera “colagem”. Trata-se de um mecanismo textual que acentua o caráter literário da narrativa, ao passo que “equilibra” o significado (conteúdo) e o significante (sentido).

Compreendemos que esse diálogo com a obra de outros escritores oferece riqueza no conteúdo e na forma da crônica, como se ela fosse, nesse caso

⁵⁰ Jonathan Culler explica que foram os formalistas russos, nas primeiras décadas do século XX, que enfatizaram a importância da linguagem para definir o que é um objeto literário. Para eles, são as estratégias verbais que distinguem um texto literário, “a colocação em primeiro plano da própria linguagem, e o “estranhamento” da experiência que elas conseguem. Redirecionando a atenção dos autores para os “mecanismos” verbais, eles afirmam que o ‘mecanismo é o único herói da literatura’” (CULLER, 1999, p. 118).

em particular, um ensaio literário, capaz de transcender a efemeridade do jornal e migrar para os livros. Nas palavras de Drummond:

Muito amor. É a boa receita de ano entrante, essa de botar muito amor tanto no preparo de doce de buriti como em todos os preparos da vida que recomeça. Se bem que... Essa ideia me veio agora, **mosca** importuna, e tento enxotá-la, mas insiste, esvoaçante, zumbidora, antipática: se bem que a palavra amor passou a ser consumida com tanta frequência e leviandade que vai **desbotando** e **minguando** e perdendo qualquer significação. Tudo é amor, meu amor, amorzinho, amoreco, esta fivela de sapato é um amor, o açougue foi um amor reservando esta picanha que por sinal também está um amor, quantos, quantos, quantos amores envolvendo a gente num dia comum, até o Imposto de Renda se revelou um amorzão, assinando este cheque de devolução justo na véspera do Natal! Amor demais, amor inflação, isso tem sentido? E que palavra devemos reservar para aquele **alto e dramático sentimento** que antigamente era conhecido por amor — o amor que **invadia a alma e dela fazia sua casa** e de lá não saía por mais que a gente quisesse expulsá-lo, ficava até mais firme? (ANDRADE, *Jornal do Brasil*, 3 de janeiro de 1978, grifo nosso).

As metáforas criadas por Drummond reforçam o sentido da mensagem. A ideia de que a palavra “amor” estava sendo banalizada é comparada a um inseto asqueroso e repugnante, do qual ele não conseguia se livrar. A palavra “mosca” foi devidamente escolhida pelo cronista, porque realmente possui essa conotação de algo desagradável, como o fato do uso excessivo e incoerente da palavra “amor”. Ele emprega outras palavras que reforçam essa concepção. Quando diz que a palavra “amor” é consumida, nivela o sentimento a um “objeto”, a um “bem material”, despindo-o de seu caráter sublime. Os verbos “minguando” e “desbotando” enaltecem o pensamento de que a palavra está perdendo seu tom e brilho original. Antigamente, a palavra “amor” estava relacionada ao sentido de devoção, idolatria. Nos tempos modernos, tornou-se um adjetivo empregado para elogiar objetos sem valor nenhum, como fivelas e sapatos, que não merecem essa conotação. Quando menciona que o amor “invade” a alma, mostra o efeito patológico, contagioso do sentimento, que contamina a essência dos seres humanos, incapazes de evitá-lo. A palavra “casa” também reforça a presença do amor, nos dois sentidos: de permanência e aconchego.

Apesar de ter sido publicada na imprensa, a subjetividade e a complexidade da linguagem metafórica nos lembram, a todo o instante, que estamos diante de um texto literário. A função do jogo de palavras numa narrativa é exatamente a de ornamento. Assim, a beleza do texto é proporcional à quantidade de recursos estéticos nele empregados. De acordo com Proença Filho (2007), a

linguagem literária é eminentemente conotativa. A escrita literária resulta do arranjo especial das palavras que fabricam uma multiplicidade de sentidos. Nas palavras de José Guilherme Merquior, “o segredo do valor poético de um texto” (apud PROENÇA FILHO, 1974, p 129) reside na conotação.

O discurso também abriga a ironia, outro recurso literário utilizado para transmitir a ideia de que gastaram todas as palavras para falar do amor. Dessa forma, Drummond precisa recorrer a outra língua:

Tu qui milhi haeres um medullis (lembranças de um velho latim ginasial, desculpem). **Estou sem vocábulo para exprimi-lo.** Acho que a continuar assim, com amor **escorrendo pelo ladrão** e tão distante do que se entendia pela grave coisa assim rotulada, o jeito será declarar amor em silêncio. Silêncio será o vero nome de amor. “Sinto por você um profundo silêncio”, murmurará o amante à amada, e em seguida cala-te boca. Silenciem os dois, em inefável **beijo-silêncio** (ANDRADE, *Jornal do Brasil*, 3 de janeiro de 1978).

Notamos, nesse trecho, a liberdade do cronista no que diz respeito à utilização da linguagem. Para dizer que o amor tinha deixado de ser uma coisa “séria”, Drummond se abastece de metáforas, incorpora palavras de outra língua e toques de humor e ironia. Já que não tinha mais como expressar o amor, em razão da vulgarização da palavra e do sentimento, o mais certo seria exprimi-lo sem palavras. Não havia novidade nisso, segundo Drummond, que faz uma afirmação em forma de questionamento, como se estivesse conversando com o leitor: “Pois os místicos já não descobriram há tanto tempo que o silêncio é modo mais elevado de integrar a alma ao divino? Integrá-la, dissolvendo-a.” (ANDRADE, *Jornal do Brasil*, 3 de janeiro de 1978). Drummond mostra-se como um conhecedor da tradição monástica oriental, a qual acredita que o silêncio é uma pausa sábia, é uma atitude interior de recolhimento em Deus, trazendo-nos paz e serenidade. Em meio à crítica sobre o “lugar-comum” que tinha atingido até mesmo o sentimento mais nobre, singular, o cronista cria uma espécie de aforismo, estilo textual usado na filosofia e que apresenta, em poucas palavras, uma reflexão: “Tudo que é movimento, vontade, consciência, extingue-se na sublimidade do instante, que é alcançar o eterno. Então, os dicionários, as etimologias, as construções semânticas perdem toda a significação. Amor.” (ANDRADE, *Jornal do Brasil*, 3 de janeiro de 1978).

Na sequência, Drummond desabafa que também precisava da “quietude”, de um encontro consigo mesmo, mas seu ofício de escrever crônicas

diariamente não lhe permitia voltar os olhos para a interioridade e fechá-los para o mundo:

Ai de mim, ai de nós: seria bom passar o ano inteiro em silêncio absoluto, mas não é possível. Tenho de escrever, isto é, de falar. E falando, hei de olhar em volta, ouvir meus companheiros ou simplesmente meus contemporâneos, reparar em suas queixas, ajudar se possível, pelo menos não aplaudir o que está errado e fere a minha consciência de homem. Então **a palavra readquire validade**. É preciso comentar os fatos, participar de esperanças, descrer de falsidades, não engrossar a procissão dos contentes profissionais, que batem palmas quando cabia, senão um fiau, ao menos um olhar de reprovação (ANDRADE, *Jornal do Brasil*, 3 de janeiro de 1978).

Nesse momento da narrativa, Drummond divaga sobre o papel do cronista e a obrigação diária de escrever para o jornal⁵¹. O ofício do cronista exige um ritmo frenético, um “suor” diário, diferentemente dos escritores que se dedicam à poesia e ao romance, que podem driblar o tempo no caso de uma “prisão de ventre” intelectual. Nas entrelinhas, Drummond quer dizer que não havia nenhuma

⁵¹ A metalinguagem aparece em outras narrativas. Em “O escritor na calçada”, Drummond narra um encontro noturno com Guimarães Rosa, que passeava com a cadelinha. Não temos certeza se isso ocorreu de fato ou se a conversa informal acontecera em outra ocasião. O texto foi publicado na Revista *Pulso*, que tinha a colaboração de Drummond e Rosa, simultaneamente. A narrativa mostra a admiração do cronista pelo mineiro, principalmente, por sua disciplina no ato de escrever, o que lhe tornava um escritor distinto. Os demais enfrentavam os percalços da vida cotidiana que “furta-lhes a concentração e, quando se concentram, o doloroso ofício das palavras expõe-lhes todo arsenal de cilícios. O escritor desejava escrever em horas insólitas, em um tempo fora do tempo, e nas horas estatúrias ou possíveis querer fugir a essa obrigação: o mar está chamando, a beleza, o amor, uma simples distração estão chamando... “Ah, se eu fosse rico!” (ANDRADE, Revista *Pulso*, 27 de março de 1965). A narrativa representa bem o comportamento dos cronistas. Até os dias atuais, muitos autores se dedicam ao jornalismo, especialmente à crônica, para aumentar os rendimentos, já que a remuneração dos escritores no Brasil é baixa em razão do despreço dos brasileiros pela leitura. Apenas a título de curiosidade, a *Folha de São Paulo* paga R\$ 1.500 por crônica para Antonio Prata, e Humberto Werneck recebe R\$ 1.200 do *Estado de São Paulo* (Fonte: Revista *Piauí*, edição de julho de 2013, p. 69). Além disso, a atividade jornalística é uma espécie de “vitrine” para manter o nome dos escritores em circulação junto aos leitores. Em entrevista à Leda Nagale, que foi veiculada no *Jornal Hoje*, em novembro de 1980, quando Drummond já tinha 78 anos, o escritor justifica que ainda trabalhava porque era necessário: “Eu sou obrigado a trabalhar. A opção da vida é trabalhar. As aposentadorias que o governo me deu são uma brincadeira. Tenho que trabalhar até o fim. Até o último dia. Eu gostaria de ter certa liberdade para fazer aquilo que gosto. Para fazer meus versinhos. Mas agora sou obrigado a dar cambalhotas, fazer umas peraltices para o público três vezes por semana no jornal. Há dias em que eu digo: “O Drummond está chato hoje.” Porque nem sempre você está bem disposto para acordar às sete horas da manhã, botar o traseiro na poltrona e ficar batendo máquina. Há dias que dá vontade de não fazer nada. Mas na hora certa chega lá o mensageiro do jornal para receber o **negócio**. Eu sou um profissional, como todos nós somos. E faço aquilo mecanicamente. Nunca falhei, a não ser por motivo de doenças ou viagens. Por motivos realmente muito ponderáveis. Não só falho, como não atraso. Acho que é uma obrigação da gente. Está dentro de uma engrenagem, não é? Isso não quer dizer que eu tenha uma admiração pela engrenagem, que ache aquilo uma maravilha. A gente pode até dar uma banana para ela, no íntimo. Mas, na realidade, temos que fazer uma tarefa. Então, façamos da melhor maneira possível. A essência do profissionalismo está aí. Então, tenho que fazer aquilo normalmente. Agora se eu fosse economicamente independente, não sei o que eu faria (ANDRADE apud RIBEIRO, 2011, p. 130).

possibilidade de deixar de escrever, pois recebia um salário para executar a tarefa. Para isso, precisava olhar no entorno, consultar as pessoas, como é próprio do ofício do cronista.

Apesar de considerar a crônica como um momento de refrigério para o leitor do jornal, como já vimos neste trabalho, ele também compreendia a necessidade de escrever sobre temas edificantes, para fazer valer seu ofício. Sob esse ponto de vista, Drummond enxerga o cronista como alguém que julga, critica, faz o leitor pensar. Essa mensagem é reforçada pela expressão “a palavra adquire validade”. Nesse momento, percebemos a intenção da crítica à banalização da palavra “amor”, no começo da narrativa. Drummond estava defendendo a força da palavra como uma forma de promover mudanças e utilizou o emprego ordinário do vocábulo “amor” como exemplo de descrédito em relação à força de expressão. Ao mesmo tempo, trouxe leveza e toques de humor para a narrativa⁵². Não podemos afirmar com certeza, mas, quando o cronista escreve que não concordava em “engrossar a procissão dos contentes profissionais”, talvez estivesse fazendo alusão aos jornalistas, que informam de forma objetiva, sem se aprofundar nos acontecimentos. Ou então, amedrontados pela censura, já que a crônica foi escrita em 1978 (período da ditadura), ignoravam ou faziam “vistas grossas” para os problemas de ordem política ou social.

Os cronistas também sofriam com a repressão da época, mas conseguiam despistar os censores e emitir suas críticas de forma discreta com o emprego da subjetividade e da linguagem metafórica — elementos proibidos no discurso jornalístico. Nesse sentido, o gênero atua como um mediador literário entre os fatos e a psicologia coletiva. Melo (2003) acredita que muitos cronistas — Drummond, em especial — buscam inspiração no próprio jornal. Realizam uma tradução livre da realidade principal, acrescentando ironia e humor aos aborrecimentos do cotidiano, à dureza do dia a dia, de forma velada.

Em “Doce de Buriti em janeiro”, Drummond recorre à frutinha do cerrado também como uma “máscara” para falar da ditadura.

⁵² Em entrevista à Revista *Veja*, Drummond afirma: “Como cronista procuro apenas amenizar um pouco o aspecto trágico, sinistro, do mundo em que vivemos” (VENTURA, 19 de novembro de 1980, edição 637, p. 6).

Não se deixar iludir: o programa pouco estimulante de janeiro, mas que remédio? Com ele se errará menos, se sofrerá menos, pois a vigilância crítica, a disposição mental de reagir contra a impostura e prepotência, conservando ilesos os padrões de julgamento e o sentimento humano são a primeira defesa do homem desarmado. Esse homem que somos todos nós, cada vez mais. Eis aonde me levou provar doce-buriti, sabor novo, convidando a provar outros sabores. O da legalidade democrática, quem sabe? Como ele é, quando chega a hora, será que chega? Fruta de que a gente moça nem ouviu falar, quando mais do seu gosto especial, gosto de mil gostos, porque atende a todo paladar e não se deixa esgotar em sua valência, sua plurivalência. Ai, que os mais velhos estão sentindo água na boca... Ai meu Deus, que medo de ficar agitado, antedegustando esse sabor que demora tanto! (ANDRADE, *Jornal do Brasil*, 3 de janeiro de 1978).

Vemos aqui uma contradição no discurso do cronista. Como observamos, nos primeiros parágrafos do texto, o tom era de otimismo, enquanto o amor era o ingrediente principal para o ano de 1978. No penúltimo parágrafo, o sentimento é de pessimismo à medida que a receita para o ano novo ganha um componente mais substancial, contudo com um sabor insosso. A desilusão não era agradável ao paladar, mas poderia evitar frustrações futuras. Quando se refere à “vigilância crítica” e à “disposição mental para reagir contra a impostura e à imprudência”, provavelmente estava referindo-se à censura imposta pelo regime militar, que coibia a liberdade de expressão. A consciência crítica era a única arma dos homens desarmados como ele e os cidadãos comuns.

O texto demonstra a capacidade do cronista de desenvolver uma narrativa breve, que cabe no espaço convencionado pelo jornal, porém, com conteúdo profundo, graças ao teor da subjetividade e da linguagem figurada. A crônica é cheia de “truques” e jogos de palavras, próprios da estética literária, para transmitir a mensagem do texto. No último parágrafo, o doce de buriti, que havia ficado esquecido lá nas primeiras linhas, volta à cena e revela a informação principal da crônica: experimentar o novo em 1978. Para Drummond, o novo era poder vivenciar a democracia, em seu sentido pleno: tornar-se um homem livre, de livre arbítrio. Drummond brinca com as palavras e mostra que a fruta nova que os mais novos (nascidos no período do regime militar) não conheciam era a liberdade. Assim como o buriti, que, de acordo com os escritos de Rosa, tinha gostos inéditos e diferentes, lembravam o tamarindo e o azeite de dendê, pois a liberdade provocava uma infinidade de sensações. No fundo, Drummond estava recorrendo à literatura dentro do jornal para clamar pela liberdade, que tardava a chegar ao Brasil.

Todas essas ferramentas utilizadas por Drummond na tessitura de “Doce de Buriti em Janeiro” nos fazem pensar nas teorizações de Domício Proença Filho a respeito da estética literária. A multissignificação é uma das características da literatura, presente no texto que analisamos. O buriti, que já aparece no título da crônica, possui mais de um significado; e, apenas no final da crônica, o escritor desvenda seu sentido “duplo”. Quando lê o título no jornal “Doce de buriti em janeiro”, o leitor não suspeita que o texto possui um viés crítico, voltado para o político e o social.

Nessa crônica, percebemos a preocupação de Drummond com o encadeamento de ideias, para chegar à mensagem final. Para enaltecer o valor da liberdade, ele constrói um enredo que começa com os sabores inusitados do buriti, por meio da paráfrase da obra de Rosa, cuja citação abre caminho para o sentido menor que ganhou a palavra “amor”. Na sequência, chega à conclusão de que o sentimento poderia ser expresso pelo silêncio, já que as palavras perderam a força. Esse mesmo silêncio serve como pano de fundo para debater sobre o papel do cronista e a necessidade de usar a força da palavra no contexto do jornalismo. Como num texto literário, nos dois últimos parágrafos, ou seja, no clímax, ele costura todos os assuntos discutidos na crônica com o tema principal: a supressão da liberdade.

O que mais nos chama atenção é: o cronista, ao mesmo tempo, obedece à convenção jornalística no que diz respeito ao temporal (atualidade) e ao espacial (brevidade) e consegue driblá-la à medida que tece uma narrativa que abriga a complexidade do discurso literário, afastando-se da

monossignificação típica do discurso científico. [...] A multissignificação é, pois, uma das marcas do texto literário como tal. É o traço que permite, entre outras, as múltiplas leituras existentes da obra de João Cabral de Melo Neto, de Carlos Drummond de Andrade e de Guimarães Rosa; que possibilita a Roland Barthes a sua apreciação da obra de Racine e que nos autoriza a ler, em *Iracema*, de José de Alencar, uma síntese simbólica do processo civilizatório da América, entre outras interpretações. A permanência de determinadas obras se prende ao seu alto índice de polissemia, que as abre às mais variadas incursões e possibilita sua atemporalidade (PROENÇA FILHO, 2007, p. 41).

Apesar do destino cruel, de nascer fadada a morrer no período de 24 horas, junto com a edição do jornal, “Doce de buriti em janeiro” é uma das crônicas

que poderia ter ocupado um endereço mais nobre, as páginas do livro, graças aos seus arranjos literários, os quais transcendem seu caráter efêmero.

A linguagem, no jornalismo, é utilizada como meio para reproduzir os fatos, ao passo que, na literatura, sua função está atrelada à ideia de produção de sentido, de polissemia, como a metáfora empregada por Drummond na criação de um enredo em torno do buriti para falar da liberdade. Para Proença Filho, uma das marcas do objeto literário é a dupla articulação de duas dimensões: a semiótica, ligada aos signos apresentados no texto, e a transfigurada do real. “Uma e outra, integradas, estão por seu turno, na base da dimensão estética que o caracteriza. O texto literário é ao mesmo tempo, um objeto linguístico e um objeto estético” (PROENÇA FILHO, 2007, p. 43).

A verificação de todos esses elementos literários e a complexidade do discurso, em “Doce de buriti em janeiro”, nos permite concluir que Drummond tinha habilidade de “dançar acorrentado”. Assim como compreendia Nietzsche, não precisou abandonar as convenções jornalísticas e soube manipulá-las para conceber uma narrativa literária.

Além das normas do discurso jornalístico, cabe destacar aqui que o cronista tentou esquivar-se também das proibições impostas pelo AI-5, o qual determinava que qualquer veículo de comunicação deveria ter sua pauta previamente aprovada e sujeita à inspeção local por agentes autorizados. Algumas publicações impressas simplesmente deixavam trechos inteiros em branco. Outros veículos publicavam receitas culinárias estranhas no espaço destinado aos conteúdos censurados. No entanto, mesmo sob a pressão do decreto, Drummond conseguiu brincar com as palavras e deixar o seu recado sobre a importância da liberdade de expressão e da democracia.

Nesse contexto, o cronista se assemelha ao espírito livre, uma vez que, em certa medida, consegue alcançar a independência nas páginas de jornal.

Independência é algo para bem poucos: — é prerrogativa dos fortes. E quem procura ser independente sem ter a obrigação disso, ainda que com todo o direito, demonstra que provavelmente é não apenas forte, mas temerário além de qualquer medida (NIETZSCHE, 2013, p. 34).

Notamos, em “Doce de Buriti em janeiro”, o encontro de duas características do espírito livre. Para esquivar-se das imposições do regime militar, Drummond empregou a linguagem literária para disfarçar as críticas ao regime

militar e mostrou sua habilidade em “dançar nas correntes” como uma estratégia para encontrar a liberdade de espírito, o seu caminho próprio.

Antes de finalizar a análise do texto, retomamos aqui os pensamentos de Drummond incluídos nas citações no início deste tópico. O escritor diz que o cronista precisa ser necessariamente um escritor para encontrar a graça nas palavras e assinala a existência de algumas páginas de jornal onde podemos encontrar belos textos literários. A crônica “Doce de buriti em janeiro” é a prova concreta dessa afirmação. A narrativa também nos mostra que a crônica só pode ser considerada “menor” se esse termo estiver relacionado à sua brevidade, mas não ao que se refere à sua estética literária.

3.3 A NOTÍCIA COM ROUPAGEM LITERÁRIA

O cronista Carlos Drummond de Andrade estabelece um contato estreito com o jornalismo, como já citamos neste trabalho. Nada escapa ao olhar atento do cronista que dedicava horas do seu dia lendo e assistindo às notícias:

O meu cotidiano é um pouco maroto, sabe? É mais através dos jornais do dia. Sou um leitor voraz de jornal. Sempre gostei muito de jornal. A única vocação que tive foi a de jornalista e não a realizei plenamente. [...] Gosto dos telejornais, naturalmente, porque é uma maneira de receber as notícias logo (VENTURA, Revista *Veja*, 19 de novembro de 1980, edição 637, p. 6)

Em razão do “apego” de Drummond ao jornalismo, é natural que as notícias se tornem motes da crônica. Em outra entrevista, ao jornalista Humberto Werneck, publicada na Revista *Isto É*, em abril de 1985, Drummond conta como era sua rotina quando escrevia crônicas diariamente: “Davam sete horas, eu tinha que levantar, lia o jornal atentamente, para ver se tirava matéria da crônica” (ANDRADE apud RIBEIRO, 2011, p. 208).

Um exemplo é a crônica “Cadeira Voante” (*Auto-retrato e outras crônicas*, 1989), uma narrativa na qual Drummond explora a visita do Papa a Nova Iorque, fato que certamente ganhou destaque nas páginas da imprensa. No entanto o acontecimento é apenas um pretexto, já que a narrativa se afasta completamente da estrutura da notícia, ao incorporar memórias da infância do cronista, episódios históricos e até mesmo ao dialogar com versos de poetas franceses. Afinal, como salienta José Marques de Melo, a motivação principal para a crônica “é o conjunto

dos fatos que o jornal acolhe em suas páginas e colunas. Só que ela não os reconstitui, sua função é aprender-lhes o significado, ironizá-los ou vislumbrar a dimensão poética não explicitada pela teia jornalística convencional” (2002, p. 147).

O próprio título “Cadeira Voante” já é uma paródia sobre as viagens do Papa Paulo VI e contradiz o padrão das manchetes jornalísticas, que prezam pela objetividade. Notamos que, mesmo quando a notícia é o ponto de partida, o cronista se apresenta como um mestre na faculdade de adulterar as convenções estabelecidas pelo discurso jornalístico, sem simplesmente repetir para o leitor as informações que já foram trazidas pela matéria jornalística.

A narrativa mostra a opinião favorável do cronista sobre as visitas do Papa a outros países, como uma forma de disseminar a doutrina religiosa e se aproximar dos católicos. Além disso, sair da reclusão do “cativeiro” do Vaticano era, para Drummond, a consumação da chegada da modernidade à Igreja. Nesse caso, a notícia do jornal sobre a estadia do Papa nos Estados Unidos, que provavelmente deve ter motivado o cronista a escrever sobre o tema, desperta reminiscências da infância:

Quando garoto, eu jamais poderia imaginar o Papa em Nova York. O lugar do Papa era fixo, ele estava aparafusado em seu trono pontifício até a consumação dos séculos. Contaram-me que o Papa desde 1871 se considerava prisioneiro de Roma, não se permitindo sequer uma escapada a Castelgandolfo (ANDRADE, 1989, p. 81)

Vemos, no início da narrativa, que Drummond acrescenta informações externas ao fato e que elas são imprecisas. O verbo “contaram-me”, sem nenhuma especificação de procedência, transmite, nas entrelinhas, a ideia de que, na verdade, aquela era uma impressão do cronista ao observar o comportamento dos papas. Tal impressão era formada por meio das informações adquiridas por ele desde a infância. Além disso, de 1870 até 1965, ano em que a crônica foi publicada, oito religiosos ocuparam a função de Papa — Beato Pio IX, Leão XIII, São Pio X, Bento XV, Pio XII, Beato João XXIII e Paulo VI. No entanto, na infância, o cronista acreditava que o posto mais alto da Igreja Católica tivesse sido ocupado por uma entidade única, que seria imortal.

Notamos um certo onirismo, próprio das crianças. A palavra “aparafusado” conota a ideia de travamento, inseparabilidade ou prisão, que é fortalecida logo abaixo no texto, com a utilização do vocábulo “escapada”. Além

disso, certamente, algum deles ou até mesmo todos os Papas deveriam ter aproveitado a residência oficial de verão dos religiosos, a Castelgandolfo, situada na Comuna de Lazio, sem nenhuma restrição.

A ideia de que os Papas se consideravam prisioneiros de Roma era surreal. Nas palavras dele: “Era triste e nobre essa situação, e dava ao governo da Igreja uma poesia de colorido romântico, fortíssimo” (ANDRADE, 1989, p. 81). Drummond deixa claro que, na sua visão, durante a infância, o Papa era revestido por uma aura de magia e sentimentalismo.

Porém, quando chegou à idade adulta, pôs um ponto-final na ilusão e compreendeu que se tratava de um ser humano comum, e não de uma santidade que vivia isolada e alheia aos conflitos mundanos. O Papa era dotado de fraquezas, desafios e obrigações, frutos do cargo de poder que ocupava: “Já barbado, tomei conhecimento do Tratado de Latrão e não o aprovei. Eu não negociaria com Mussolini, e senti que PIO XI o fizesse. Mas o Papa tinha lá suas razões e vi-me forçado a corrigir a imagem do Sumo Pontífice imóvel em seu cativeiro vaticano” (ANDRADE, 1989, p. 81).

Para entender a frase, é preciso conhecer a história do Tratado de Latrão, que nos remete ao Império Romano, momento em que a Igreja Católica começou a conquistar espaço religioso e político na Europa. Em primeiro lugar, vieram os cultos; e, em segundo, o catolicismo se tornou a religião oficial do Império. Quando o Império chegou ao fim, na Idade Média, a Igreja Católica era a instituição mais influente da época e recebeu um grande território na Itália, doado por Pepino, o Breve. Surgiam, assim, em 756, os Estados Pontifícios, que vigoraram até 1870, quando as tropas do Rei Vítor Emmanuel II entraram em Roma e incorporaram essa parte do território ao Reino da Itália. Em 13 de março de 1871, Vítor Emanuel II ofereceu como compensação ao Papa Pio IX uma indenização e o compromisso de mantê-lo como Chefe do Estado do Vaticano, bairro italiano que abrigava a sede da Igreja. Todavia Pio IX se recusa a reconhecer essa subordinação e considera-se o primeiro prisioneiro do poder laico, iniciando, assim, a Questão Romana.

Apenas em 1920, a Igreja aceita a proposta do governo italiano e assina o Tratado de São José de Latrão, ou Tratado de Latrão, assinado pelo ditador fascista Benito Mussolini e pelo cardeal Pietro Gasparri, secretário de Estado da Santa Sé. O Tratado deu origem ao Estado do Vaticano, cuja autoridade máxima é o Papa. O acordo também concedeu à Igreja os privilégios de extraterritorialidade do

palácio de Castelgandolfo e das basílicas de São João de Latrão, Santa Maria Maior e São Paulo Extramuros. Em troca, a Santa Sé renunciou aos territórios que havia herdado na Idade Média e reconheceu Roma como capital da Itália. Outra questão importante conquistada pela Santa Sé, na ocasião da assinatura do acordo, foi o reconhecimento por parte do Estado do catolicismo como religião oficial do país.

Com o passar dos anos, Drummond percebe o “doce” delírio e o engano da infância em relação à rotina do Papa:

Passam-se os tempos, e que vejo? A “sede gestatória” de Sua Santidade é hoje uma poltrona de avião pressurizado, que conduz o Papa tanto a Jerusalém quanto a Bombaim e a Nova York. O Papa é hoje prisioneiro do Mundo, não de uma coroa italiana que virou farinha. Contemplo as radiofotos e quero não acreditar, quero recompor o perfil do grande solitário em seu palácio de derrota, mas o derrotado sou eu. Esta figura do Papa itinerante e voante me impressiona muito mais, e sabê-lo em Nova York, na cidade ululante, fichada como capital do negócio e da impersonalidade humana, arrasa com toda a mitologia que se formou na infância (ANDRADE, 1989, p. 81)

A narrativa nos mostra que a presença do Papa Paulo VI, em Nova Iorque, foi a gota-d'água para que o cronista percebesse que o comandante da Igreja Católica é uma entidade universal, que transcendeu à Questão Romana e se tornou um cidadão do mundo. Roteiro de consumo, Nova Iorque é uma cidade cosmopolita, que funciona em um ritmo frenético, alucinante. É símbolo do capitalismo, da efervescência cultural e do luxo.

Mas, apesar de ser o centro do poder econômico do mundo, completamente na contramão dos dogmas religiosos, o Papa estava em Nova Iorque. Esse fato afundava toda a tese formulada por Drummond na infância, de que o Papa era um monge, que não se misturava com os homens comuns, sobretudo com aqueles que moravam numa cidade como Nova Iorque, associada à ideia de materialismo, tão distante dos valores pregados pelo catolicismo. O Papa perdia, naquele momento, o “status” de vítima para se tornar, na visão do cronista, um agente transformador.

Na sequência, Drummond relata que as novas gerações não se espantavam com o poder de “mobilidade” do Papa e que achariam natural se ele fosse dar um passeio no Cosmo, em companhia dos astronautas russos e norte-americanos. Todavia, enquanto isso não acontecia, ele aproveitava o momento de emoção de ver o Papa em Nova Iorque.

A situação o faz lembrar do poema “Les Paquês à New York”, do poeta franco-suíço Blaise Cendrars⁵³, cujo tema é o desejo de celebrar a ressurreição de Cristo na metrópole, cheia de sombras e reflexos sangrentos da noite. A obra é uma das fundadoras da poesia moderna e influenciou Apollinaire e todo o movimento literário da época. Diz o trecho do poema, citado na crônica: *J'aurais voulu entrer, Seigneur, dans une église,/ Mais il n'y a pas des cloches, Seigneur, dans cette ville*⁵⁴ (apud ANDRADE, 1989, p. 82).

Drummond aproveita o verso do poema para encontrar um gancho e prosseguir com os elogios às iniciativas do Papa, sem perder o ritmo da narrativa:

Como não há sinos, numa cidade que tem 400 paróquias? Mas o Papa fez mais do que entrar na Catedral de São Patrício, e ali rezar, e dali, no alto da escadaria, abençoar a 5ª Avenida; fez mais do que receber na Igreja da Sagrada família as delegações de católicos, protestantes e judeus, que iam conversar com ele, acima das diferenciações religiosas, sobre o lancinante desejo de paz que move hoje todos os seres não perversos da Terra. O Papa foi ao estádio Yankee e lá celebrou a sua missa, depois de dar uma volta em torno do campo, como um campeão olímpico, em seu carro de teto plástico transparente. Não foi numa das centenas igrejas que ele quis officiar, foi num estádio, lugar onde hoje se fazem as imensas concentrações de entusiasmo, de paixão e de fé (ANDRADE, 1989, p. 82).

Drummond mostra-se bem informado sobre a quantidade de igrejas que existiam em Nova Iorque. No entanto toma como verdade a falta de sinos citada na poesia, o que é difícil de ser comprovado. Notamos que ele utiliza a obra literária e, provavelmente, a matéria jornalística como fontes de informação para compor a narrativa. Nesse sentido, percebemos que, de fato, a crônica é um gênero híbrido, que comporta o fato real e o ficcional no mesmo texto.

Na sequência, Drummond enfatiza a imagem de celebridade do Papa, capaz de atrair pessoas com credos diferentes, sem fazer distinção entre elas. Para ele, o desejo de paz e de igualdade entre os seres de todo o planeta estava acima de tudo.

⁵³ Cendrars teve uma vida itinerante, esteve no Brasil, na década de 1920 e foi relevante no contexto da formação do Modernismo brasileiro. Alguns autores, como Aracy Amaral, enfatizam o papel de Cendrars como responsável pela virada nacionalista em nosso Modernismo. A valorização da estética primitivista, uma das fontes da renovação vanguardista na Europa, defendida por Cendrars, aliada ao seu gosto pelo exótico, teria chamado a atenção dos brasileiros para uma aceitação e uma exploração artística de elementos tradicionais e populares de nossa cultura, até então considerados como sinais de atraso e de subdesenvolvimento. Segundo Aracy Amaral, a vinda de Cendrars “ao Brasil em 1924 é um marco, no sentido em que dá início à redescoberta do Brasil pelos modernistas” (apud BATISTA, 2011, p. 140).

⁵⁴ “Eu queria entrar, senhor, dentro de uma igreja/ mas não há sinos, senhor, dentro dessa cidade” (tradução nossa).

E como se não bastasse, o Papa foi à ONU falar com políticos e diplomatas, com os senhores da guerra e da paz, para dizer o que de mais importante deve ser dito. Não sei se a ONU o ouvirá, no grau em que merece ser ouvida esta voz moderna de Papa peregrino: ouvi-la não só no momento, mas sempre. Sei que o Papa se tornou um homem mais poderoso, porque comum; mais eficiente, mais atual, mais chefe, mais humano e sofredor, mais querido até dos que não se vinculam à sua Igreja ou dela se desinteressaram. Ele viaja com as palavras da razão e do amor, que afinal se confundem numa só. Dá-me vontade de repetir Apollinaire: “*L’Européen le plus moderne c’est vous, Pape Paul VI*” (ANDRADE, 1989, p. 92).

Quando se desfez o mito de que o Papa era “intocável”, Drummond passa a admirá-lo ainda mais e acreditava que sua boa vontade para com os homens (inclusive com os profanos) estava acima de todas as organizações políticas em prol da paz. O adjetivo “moderno” atribuído ao Papa estava associado à tolerância, ao fim das desavenças raciais e religiosas e à união dos povos. Mais do que isso, o adjetivo “moderno” não indica apenas o que é atual, mas diz respeito a uma atitude em relação ao mundo, numa ruptura com os valores do passado — nesse caso, com o passado da Igreja Católica.

Não foi à toa que Drummond adaptou um verso do poema *Zone*⁵⁵, de Apollinaire, que faz um elogio ao mundo moderno. Na versão original, o poeta francês enaltece Pio X: “*L’Européen le plus moderne c’est vous, Pape Pio X*”. O cronista apenas substituiu o nome de um Papa pelo nome do outro e demonstra conhecer com profundidade o poema de Apollinaire, estabelecendo uma “intertextualidade” com essa crônica. Em ambos, a ideia de transformação é o tema

⁵⁵ O poema *Zone* é revolucionário, é o “o barco ébrio” de Apollinaire, no qual o surreal e o concreto se misturam com referências a amigos, a passagens, a situações cotidianas, mesclando lirismo e agressividade, típica do futurismo. Segundo Giménez Frontín (apud DICK, 2011), como um bom poema cubista, “oscila entre a simultaneidade de ideias, percepções e sensações e a disposição gráfica das palavras”, assimilando “a nascente linguagem cinematográfica”. Seus primeiros versos merecem uma atenção especial, pois indicam uma mudança de rumo, causada tanto pelos movimentos literários do início do século XX, quanto pela transformação de mundo. Tal transformação era vista na sociedade, por meio, sobretudo, da Revolução Industrial, na qual os automóveis e os aviões têm papéis indispensáveis: “Bergère ô tour Eiffel le troupeau des pontons bête ce matin (Pastora ó torre Eiffel teu rebanho de pontons esta manhã)/ Tu en as assez de vivre dans l’antiquité grecque et romaine (Já viveste demais na Antiguidade dos gregos)/ Ici même les automobiles ont l’air d’être anciennes (Aqui até os automóveis tem um ar de muitos anos)/ La religion seule est restée toute neuve la religion (Só a religião permaneceu nova a religião/ Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation (Permaneceu simples como os hangares do campo de aviação)/ Seul en Europe tu n’es pas antique ô Christianisme (Antigo na Europa ó Cristianismo só tu não és)/ L’Européen le plus moderne c’est vous Pape Pie X (O europeu mais moderno sois vós, ó Pio Décimo) / Et toi que les fenêtres observent la honte te retient (E tu que as janelas espreitam a vergonha te escora)/ D’entrer dans une église et de t’y confesser ce matin (De entrar numa igreja e confessar-se essa manhã).” (Disponível em: <<http://www.bacfrançais.com/texte/8-texte-zone.html>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2014, tradução

principal. Na Europa descrita por Apollinaire, a Igreja Católica aparece como uma “instituição moderna”, assim como na crônica de Drummond.

Observamos também, em “Cadeira Voante”, a complexidade do discurso, repleto de “véus”, que exigem uma interpretação do leitor, como já apresentamos na análise de “Doce de buriti em janeiro”.

Quando a notícia é contada pelo viés do cronista, ele constrói um caráter atemporal, diverso do jornalismo, pois as histórias são compreendidas sem a matéria jornalística que lhe serviu de base. O escriba do cotidiano entende que a crônica é para ser um espaço da literatura no jornalismo e transforma os acontecimentos factuais, como a visita do Papa, em objetos literários, em narrativas que podem pertencer a qualquer tempo, que não envelhecem. Ao contrário, quando são transportadas para o livro, servem para o leitor também como um registro documental, mas que, diferentemente do relato puramente histórico, agregam o prazer da leitura. Além disso, ainda mantêm o “frescor” do presente, porque tratam de temas universais.

A crônica “Cadeira Voante”, escrita em 1965, nos faz lembrar imediatamente da visita do Papa Francisco ao Brasil, em julho de 2013, na ocasião da Jornada da Juventude. São dois pontífices, em momentos distintos da história da Igreja Católica e em cidades diferentes, mas que causaram o mesmo furor e admiração dos súditos, de homens de religiões diferentes e da imprensa. Quando Drummond conta que o Papa Paulo VI celebrou uma missa em um “templo” do esporte, rememoramos a missa realizada por Francisco nas areias de Copacabana, uma das praias mais badaladas do mundo. A mensagem é a mesma: os religiosos descem do altar sagrado para cativar os fiéis nos territórios que eles frequentam, com naturalidade. Não importa se será nas arenas do esporte ou em locais onde a população desfila em momentos de lazer, o que vale é levar a mensagem de fé e esperança, em qualquer lugar do mundo.

Além disso, como jornalista, o cronista está “colado” ao factual — uma condição *sine qua non* para o gênero que habita nas páginas da imprensa. Mas, como vimos em “Cadeira Voante”, os escritores que se dedicam a ele sabem brincar com as correntes, “borboletear”⁵⁶ em diversos assuntos, para usar uma

⁵⁶ Na crônica “A Visita da Borboleta” (*Moça deitada na grama*, 1987), Drummond aproveita para teorizar sobre a natureza da crônica e cria um neologismo, o verbo “borboletear”, cujo sentido é “ciscar”, “voar”, “perambular” sobre diversos temas. Diz o trecho da crônica: “Borboletas, rosa e

expressão de Drummond, sem se desprender da matéria cotidiana. A narrativa em questão promove uma viagem no tempo e nos remonta aos primórdios do Vaticano, além de nos apresentar a obras de poetas franceses. Destarte, o cronista demonstra que ser diário não significa ficar agarrado à mera reprodução enfadonha dos dias, mesmo que a origem da palavra jornal, do latim *diurnalis* (diário), esteja relacionada ao presente — que é a matéria-prima também da notícia.

Contudo, se a notícia e a crônica possuem em comum o mesmo ponto de partida, diferem essencialmente na forma de expressão e do conteúdo. A notícia é um gênero puramente jornalístico: é precisa, verificável, referencial. Nas palavras de Juarez Bahia, na técnica da produção da notícia, prevalece “o concreto sobre o abstrato, o direto sobre o figurado. [...] Essa procedência do real sobre o supra-real está no estilo do jornalismo, no seu espírito” (1990, p. 91).

A crônica, por sua vez, serve-se do fato e resgata a hereditariedade do gênero, nascido no folhetim. No entanto ela permite o exercício da criação. Mesmo estando “presa” ao registro do factual, possui liberdade para incorporar elementos que não fazem parte da natureza jornalística.

O lado circunstancial é uma condição de existência para a crônica. Todavia o acontecimento é percebido pelo cronista de modo impressionista, com mordacidade, ironia, humor e senso crítico. São esses elementos, da esfera literária, que lhe permitem “dançar nas correntes” e desenvolver um trabalho jornalístico que transcende o dia a dia da informação, o rigor da notícia, o impacto de um fato, transformando o cotidiano em leveza.

Como afirma Alberto Dines, “uma dose de impressões a serem processadas pela mente pode ser mais eficaz que a exata reprodução da realidade” (1996, p. 17). Na crônica, o lúdico é uma forma encontrada pelo literato de apresentar seus pensamentos com profundidade, melhorando a retenção e o aproveitamento da mensagem pelo leitor.

Outra estratégia dos cronistas para repercutir os fatos jornalísticos é criar enredos ficcionais para falar da realidade. Drummond, inclusive, criou o personagem João Brandão com quem estabelece diálogo em diversas crônicas. João Brandão é descrito como um pacato morador de Botafogo e poeta nas horas

jornal vivem horas curtas, mas renascem e documentam a permanência da vida. Outra frase? Bem, desculpem, e já vou eu, na próxima, borboleteando entre vários assuntos, nesse ofício de juntar sílabas sobre o cotidiano, que é meu velho ofício” (ANDRADE, 1987, p. 56).

vagas. Era uma espécie de observador compassivo e mordaz, familiar aos leitores do cronista. Ele participa do enredo de várias crônicas e teve um livro batizado com o seu nome: *Caminhos de João Brandão* (1970). O professor Augusto Massi (disponível em: <http://www.companhiadasletras.com.br/sala_professor/pdfs/CL_Drummond_AProsa_deCDA.pdf>. Acesso em: 05 de setembro de 2014) relata que o personagem apareceu pela primeira vez em 1º de julho de 1954, na crônica “O telefone”, no *Correio da Manhã*. Segundo ele, João Brandão não pode ser considerado um pseudônimo de Drummond, porque nunca assinou os textos.

Em “Novos modelos para comunicação” (*Jornal do Brasil*, 21 de fevereiro de 1978), Drummond faz uma crítica sobre a padronização de envelopes, uma medida dos Correios para os interessados em enviar correspondências. Para debater a questão no jornal, o cronista reproduz uma conversa informal com João Brandão.

Ao analisarmos outras narrativas nas quais ele aparece, é possível traçar um breve perfil do personagem. Trata-se de uma figura muito próxima das pessoas comuns, que vive as mesmas angústias e amarguras. Todavia é um brasileiro determinado a sempre continuar a lutar. Mesmo tendo um sobrenome que o diferencia e lhe confere aparente identidade, seu primeiro nome, comum, já indica que é mais um, com aparente falta de importância e personalidade; mas, ao observarmos de perto e profundamente, representa toda uma sociedade, com seus defeitos e suas qualidades inerentes aos seres humanos.

Na maioria das crônicas em que é encontrado, poucas informações são dadas; sua profissão parece uma incógnita. Não sabemos sua idade, a procedência de sua família ou qualquer outra informação sobre sua rotina. Sabemos apenas que, como todo brasileiro, sobrevive com sua imaginação, fantasia, improvisação e muito ludismo. Algumas vezes, é porta-voz da pessoa de seu autor e, outras vezes, é seu interlocutor.

Raquel Lais Vitoriano de Lima Pires enfatiza que

Brandão sonha com um governo feito pelo e para o povo, mesmo que no final ele tenha uma grande desilusão; ensina que não se devem usar as palavras em vão, muito menos quando elas têm relação com a política; ensina também que a vida pode ser leve, leve como uma pipa, até para os políticos, mas fundamentalmente, nada o proíbe e nem o faz desistir de tentar ser melhor, sempre, com bom humor (PIRES, 2010, p. 32)

Na crônica “Novos modelos de comunicação”, João Brandão e Drummond dialogam. O tom irônico é um traço marcante do texto, no qual o personagem se apresenta como alguém resignado e obediente às imposições do sistema, ao contrário de seu interlocutor, o cronista, que não disfarça o desagrado diante da postura do governo em padronizar a comunicação.

Drummond não cita, em momento algum, que o assunto havia sido discutido nas páginas de jornal. Porém é bem possível que a informação sobre a obrigatoriedade de usar envelopes padronizados pelos Correios para o envio de cartas deve ter sido relatada pela imprensa, talvez em forma de uma nota ou por meio de uma notícia curta, de forma objetiva e imparcial, como prega o jornalismo tradicional. Acreditamos nisso porque o conteúdo possui utilidade pública⁵⁷. Drummond começa o texto como se estivesse relatando para o leitor a conversa que tivera com João Brandão:

Contaram a João Brandão que a partir do dia tal ele deverá usar envelopes padronizados, sob pena de suas cartas não serem aceitas pelo Correio. Homem temente a Deus e aos regulamentos, não pensou em requerer mandato de segurança para preservar o seu direito de usar os envelopes que quiser (Constituição, título II, capítulo IV. Dos direitos e garantias individuais, art. 153, § 2º, e Declaração Universais do Direito do Homem, art. XII). Também não é teimoso. Se fosse, e lhe negassem a medida judicial, poderia ir ao extremo de nunca mais escrever cartas, coisa aliás que muita gente faz, não por implicância ou voto de abstinência postal, mas por preguiça. Em lugar disto, João recebeu com serenidade a notícia de mais esta padronização compulsória, e hoje vai fazer sortimento de vinte caixas obedientes ao figurino (ANDRADE, *Jornal do Brasil*, 21 de fevereiro de 1978).

O cronista compreende que João Brandão era um sujeito de bom temperamento, complacente com a medida. Nas entrelinhas, Drummond induz os leitores que não concordavam com o procedimento, assim como ele, a exigirem seus direitos ancorados na Constituição, inclusive citada no texto como se o cronista estivesse dando uma dica. Além disso, o escritor já antecipa que a burocracia da padronização dos envelopes desestimularia o envio de correspondências. Verificamos ainda que as expressões “abstinência postal” e “obedientes ao figurino” conferem toques de humor à narrativa — uma das características da prosa drummondiana.

⁵⁷ Segundo o *Manual de Redação da Folha de São Paulo*, “as notícias de utilidade pública dizem respeito a tudo que afete fundamentalmente a vida cotidiana dos leitores” (2001, p. 22).

O ato de criar situações e personagens, baseados em incidentes reais, é compreendido por Sato (2002) como uma recriação do real. Acreditamos que essa recomposição é uma forma de “dançar nas correntes”. A partir do fato apresentado no jornal, o cronista é capaz de apontar mais de um ponto de vista, usando a voz de dois personagens. Além disso, a partir da exploração de um episódio do cotidiano e da reação de João Brandão, alguém submisso e de comportamento brando, acaba revelando o perfil de parte da população brasileira, questões que a matéria jornalística não consegue apresentar em razão de sua metodologia rígida. A estratégia é utilizada para chamar a atenção do leitor, convidando-o para um tipo diferente de mergulho no real, mais ameno, mais prazeroso, quiçá mais profundo.

Na sequência do texto, Drummond indaga o personagem sobre a pressa em comprar aquela quantidade de envelopes: “— Não é muito? Perguntei-lhe. Amanhã pode mudar o padrão, e você fica no prejuízo” (ANDRADE, *Jornal do Brasil*, 21 de fevereiro de 1978). Notamos que o questionamento é, ao mesmo tempo, uma crítica e um aconselhamento de alguém que não acreditava nas medidas impostas pelo sistema, as quais mudavam constantemente. João Brandão argumenta:

— Vou formar um estoque suficiente para o resto da minha vida útil e confio na perenidade dos envelopes padronizados. Mais vale prevenir do que remediar. Além disto, não desejo que a incúria de minha parte sirva de estímulo para que outros brasileiros desrespeitem o modelo oficial, gerando mais um problema para a administração (ANDRADE, *Jornal do Brasil*, 1978).

A resposta de João Brandão é, na verdade, o reforço do pensamento descrente de Drummond sobre a duração da padronização dos envelopes, mas disfarçada pela ironia. Drummond e João Brandão são uma única pessoa; a criação do personagem é apenas uma forma de utilizar a ficção para ampliar a significação de um fato. O objetivo dessa construção é justamente causar múltiplas sensações no leitor e realçar a insensatez da obrigatoriedade.

Drummond continua a narrativa como se estivesse tentando compreender a postura de João Brandão, um cidadão que colaborava com o aperfeiçoamento das relações humanas. A “medida singela”, na visão do personagem, era válida para facilitar a distribuição eletrônica dos Correios. Como já falamos quando traçamos um perfil de João Brandão, o personagem era um

“sonhador” e acreditava que a padronização “abre caminho para novas concepções de eficiência no campo da organização das atividades sociais, escopo de toda a administração moderna” (ANDRADE, *Jornal do Brasil*, 21 de fevereiro de 1978).

Contudo Drummond não enxerga nenhum aspecto positivo na intenção da entidade, desejando mostrar para o leitor, na verdade, a sua intolerância em relação à medida. A voz do personagem é a sua própria voz, revestida de ironia para protestar contra o fato, que, na opinião dele, não tinha sentido algum.

Drummond considerava-se um intelectual⁵⁸. Apesar da consciência de que não poderia “mudar o mundo” como cronista, utilizava a sua literatura no jornal como uma forma de engajamento. A dimensão da crônica, no contexto do jornalismo, é expressa inclusive nos seus poemas. Em seus próprios versos, Drummond fala sobre a tentativa de melhorar o mundo com o auxílio do jornal, mas reconhece que essa “estratégia”, salvo algumas vezes, tem pouca eficácia: “Lutar com as palavras/ é a luta mais vã./ Entretanto lutamos/ mal rompe a manhã./ São muitas, eu pouco./ Algumas tão fortes, como o javali” (apud MORAES NETO, 1994, p. 35).

Traduzindo a linguagem metafórica, o escritor quer dizer que, em todas as manhãs, ainda de madrugada, os jornais chegam às mãos dos leitores, repletos de notícias. Algumas delas de cunho sensacionalista, que provocam o maior interesse dos leitores. Além disso, a matéria jornalística predomina no conteúdo do jornal; para a crônica, resta uma coluna — se muito, um quarto de página.

Inventando histórias, como nessa narrativa, ou incorporando o lirismo, a ironia e o humor, todos são os traços da prosa drummondiana. O cronista consegue dar o seu recado, mesmo no pouco espaço que lhe cabe no jornal, de forma que precisa “dançar nas correntes” para se esquivar das convenções próprias do jornalismo impresso.

⁵⁸ Na biografia escrita por Geneton Moraes Neto, Drummond revela que sua breve passagem pelo partido comunista, em 1945, havia sido uma experiência frustrante e que, após o desligamento, sua posição política e social se daria por meio da sua escrita: “A partir de então, me cerrei, porque terminada a minha vida de ativista político e iniciada a de puramente jornalista, achei que, ao dar as minhas opiniões e meus palpites — que nunca me neguei a dar — na minha crônica e no meu palmo de coluna assinado, eu mantinha o contato com o meu público, o que era mais correto. Eu me recusava a participar de atos públicos porque, por minha natureza, não gosto, não sou uma pessoa inclinada a fazer vida social e participar de almoço, jantar, coquetel e festa. Então, me fechei, nesse sentido. Toda vez que um repórter me procurava para pedir uma opinião, eu dizia assim: “A minha opinião saiu na minha coluna”. [...] Não lamento, na minha carreira de intelectual, nada que tenha deixado de fazer” (apud MORAES NETO, 1994, p. 33-35).

Jean Paul Sartre acreditava que o prosador era um indivíduo que escolheu uma ação secundária, utilizando-se das palavras, o que ele chamava de “ação por desvendamento”. O pensador francês revelou: “a cada palavra que eu digo, engajo-me mais no mundo” (1989, p. 20). Na ideia dele, o escritor engajado é consciente de que a palavra é ação: desvendar é mudar.

Sartre empresta as palavras de Brice-Parain e afirma que as palavras são “pistolas carregadas” (SARTRE, 1989, p. 20). Nesse sentido, quando falamos ou escrevemos — no caso dos escritores —, atiramos. Uma vez que apertamos o gatilho, é preciso mirar o alvo.

Drummond apresenta-se, em suas crônicas, como um atirador irredutível e impiedoso, visando vários alvos, como observamos em “Novos modelos para a comunicação”.

Na sequência do texto, na voz de João Brandão, o cronista parte para a crítica sobre os rumos da sociedade no que diz respeito à comunicação interpessoal, temperada de ironia:

— Vou dar de graça uma ideia complementar. Ao envelope modelo único deve seguir-se a carta modelo único, quer dizer, um modelo para cada tipo de assunto de carta. Os assuntos não são muitos. Ou se escreve para tratar de negócios ou se escreve por motivos de amor. Estas são as duas grandes motivações. As demais têm aspecto secundário e podem ser rotuladas na rubrica “Diversos”, para a qual se criara um modelo com cinco ou seis itens, não mais: espécie de formulário de múltipla escolha, usado no vestibular unificado. Quem desejasse tratar de um desses temas vagos, botaria um x no quadrinho correspondente. A resposta viria na mesma base. Já pensou na velocidade do fluxo de comunicação que esse processo viria criar, em proveito do país e das almas comunicantes? (ANDRADE, *Jornal do Brasil*, 21 de fevereiro de 1978).

A praticidade do mundo moderno estava incomodando Drummond. A preocupação do escritor não era apenas com a padronização dos envelopes, e sim com o significado mais íntimo dessa medida, que anunciava a chegada da pós-modernidade. Os envelopes e a “organização”, no sistema de distribuição proposto por João Brandão, simbolizavam a desconstrução dos princípios, conceitos e sistemas construídos na modernidade.

A pós-modernidade é definida por muitos autores como a época das incertezas, das fragmentações, das desconstruções, da troca de valores. No mundo pós-moderno, o instantâneo predomina, as fronteiras se diluem, gerando a ideia de

que o mundo está cada vez menor através do avanço da tecnologia. Essa noção de “aceleração” vale para a comunicação também.

Na continuação do enredo, Drummond tenta argumentar com João Brandão, mas diz apenas duas palavras: “— Mas, João...” (ANDRADE, *Jornal do Brasil*, 21 de fevereiro de 1978), e é interrompido pelo interlocutor, que contra-argumenta, como se não deixasse o cronista completar seu raciocínio:

— Já vem você com a mania do individualismo subjetivista, que está completamente fora de moda, e sem dúvida nunca mais será regra de vida. A carta padronizada, entre outras virtudes, **acabará com o verbalismo, com a angústia da expressão exata, com a pobreza do vocabulário (claro: não haverá vocabulário), com tudo aquilo que leva uma pessoa a rasgar folhas e folhas de rascunhos. Haverá mais objetividade e, em consequência, maior sinceridade. As fórmulas concisas e precisas e quadrinhos impedirão qualquer veleidade de enganar o próximo.** Os tímidos já não terão problema de inibição: a fórmula fala por eles. Os violentos se tornaram forçosamente moderados. O serviço postal mais perfeito do mundo. (ANDRADE, *Jornal do Brasil*, 21 de fevereiro de 1978, grifo nosso).

A discordância de Drummond ultrapassava a padronização dos envelopes, pois sua preocupação era mais profunda. Na verdade, a crítica aos Correios culmina na crítica do comportamento das pessoas, no que diz respeito à educação, à cultura, à padronização da escrita. Quando chegamos quase ao final da narrativa, o título “Novos modelos para a comunicação” ganha um novo sentido. Não eram os envelopes; eram, sim, a objetividade e as fórmulas precisas na comunicação que mais impressionavam um homem que dedicou sua vida à escolha das palavras certas na prosa⁵⁹ e na poesia.

As frases grifadas, no texto anteriormente citado, traduzem em linguagem irônica o pensamento de Drummond acerca da arte da escrita. Ao contrário do que diz João Brandão, o escritor valorizava a natureza particular e a sensibilidade da literatura. Em sua biografia, ele comenta que “os tempos são ruins” em termos de produção artística:

⁵⁹ Sergio Milliet escreveu para o jornal *O Estado de São Paulo*, na coluna últimos livros, uma crítica sobre o primeiro livro de prosa publicado por Carlos Drummond de Andrade (*Confissões de Minas*); afirma que “o poeta era também um grande prosador. Não apenas, o que é comum nos bons poetas, um prosador dotado de ritmo e sensibilidade, isto é, de dotes poéticos, mas um prosador “no duro”, atento não somente à elegância da frase e à sua pureza, mas ainda à precisão vocabular, à força expressiva, à propriedade e à economia como um todo” (MILLIET, *O Estado de São Paulo*, 9 de julho de 1952). O crítico diz ainda que sua escrita, “docemente humorista” é um pouco à moda de Anatole France e também remete a Jules Renard, com quem Drummond revela maior parentesco. “Deste, tem a concisão, a agudeza, o dom metafórico. E também certa amargura” (MILLIET, *O Estado de São Paulo*, 9 de julho de 1952).

É um fenômeno universal, uma espécie de deterioração de conceitos e do sentimento estético. Em qualquer país do mundo é a mesma porcaria! E não só em poesia como em literatura em geral, nas artes plásticas e até na música. É uma cacofonia de sons que não me parece que seja uma coisa agradável ao ouvido e à vista. É um fenômeno universal, porque com a massificação dos meios de comunicação, ficou tudo igual no mundo inteiro. [...] O que sinto é descrença, desilusão. Não me sinto amargurado, por que não sou o responsável por este quadro. Não contribuí para ele. Não tenho nenhuma queixa de mim mesmo. Não há motivo para eu ficar pessoalmente infeliz. O que lamento é que as novas gerações já não tenham os estímulos intelectuais que havia até trinta ou quarenta anos passados. As pessoas que sabiam escrever a língua se destacavam na literatura e nas artes em geral. Hoje em dia, há escritores premiados que não conhecem a língua natal (apud MORAES NETO, 1994, p. 22).

Para Drummond, a padronização dos envelopes era apenas a “ponta do iceberg”. As fórmulas atingiriam a escrita em todos os seus níveis de atuação, desde as relações interpessoais na redação das cartas até chegar à produção artística.

Na sequência do texto, João Brandão pergunta: “Você é pelo racional ou irracional poeta?” (ANDRADE, *Jornal do Brasil*, 21 de fevereiro de 1978). Drummond responde ao questionamento do interlocutor de forma indireta, enfatizando a ideia de que estava insatisfeito com o novo formato da comunicação: “Já estou com saudade de minhas cartas, as que eu escrevia e as que me mandavam” (ANDRADE, *Jornal do Brasil*, 21 de fevereiro de 1978). A crônica finaliza com as palavras de João Brandão. Drummond empresta toda a sua ironia e mordacidade para o personagem que o acompanha nas crônicas, uma espécie de “duplo” do autor, para, na verdade, enaltecer o valor da sensibilidade e da subjetividade, que estavam se distanciando da estética literária. Mais uma vez, a história dos Correios é apenas uma “máscara”, um “disfarce”, para falar das mudanças do mundo contemporâneo. Nas palavras de João Brandão:

— Eu entendo, o romantismo ainda é uma constante brasileira. Mas a carta padronizada terá efeito benigno sobre a sensibilidade romântica, e você vai ver como o correspondente se tornará ele também padronizado; não direi feliz, porque esta noção escapa aos computadores, mas perfeitamente ajustado ao sentido geral da vida e do tempo. Ora, este me parece o ideal de felicidade coletiva: o ajustamento, a identificação. A medida do Correio é sábia. Não vou encomendar só vinte caixas de envelopes novos. Encomendarei 200 caixas, para distribuição aos amigos mais diletos, você inclusive. E presto-lhes um grande serviço: terão assim material padronizado para felicitar, na hora própria, os novos governadores e senadores padronizados que estão na fábrica de Brasília (*Jornal do Brasil*, 21 de fevereiro de 1978, grifo nosso).

A palavra *romantismo* abarca uma série de sentidos relacionados à ideia de originalidade, ideologia, criação de espírito, apenas para citar algumas das indicações do *Dicionário Analógico da Língua Portuguesa* (AZEVEDO, 2010, p. 222). A falta de autenticidade extrapolava as fronteiras da comunicação e chegava ao Palácio do Planalto. O cronista aproveita a oportunidade para “alfinetar” toda a classe de políticos no momento da ditadura militar, o pensamento “uniforme” dos governantes brasileiros.

Como cronista, Drummond gozava de liberdade para fazer críticas com leveza e humor, como a que acabamos de ver nessa narrativa. O escritor acreditava que “a função do cronista não é ser partidário político. É apenas de criticar, zombar, brincar com as pessoas” (ANDRADE apud MORAES NETO, 1994, p. 51).

Em entrevista, afirmou à Revista *Veja*:

Sou jornalista e jornalista é um homem que escreve em jornal, como diria Goliás, o professor. Tenho uma coluna onde, quando quero emitir uma opinião, emito. Ou uma conversa lírica ou um devaneio. Sou cronista de segundo caderno mas, em meio às amenidades, me permito reclamar contra o excesso de generais que comandam o Brasil com o título de presidente da República, assim como me permito satirizar o Congresso (VENTURA, Revista *Veja*, 19 de novembro de 1980, edição 637, p. 6).

Nesse sentido, o cronista ocupa um papel de destaque no jornalismo, já que a crônica funciona como uma espécie de tribuna ampliada das diversas correntes de ideias. É como se o cronista fosse o “orador” do jornal, pois o gênero permite ao autor fazer um pronunciamento em relação ao fato, diferentemente do jornalista de ofício. Essa questão nos faz retornar a uma reflexão de Edgar Morin (2005, p. 28) sobre a imprensa. Ele afirma que o jornalismo é mais burocratizado que o cinema, por exemplo, porque sua originalidade é pré-fabricada pelo acontecimento e pela rotina de produção do jornal.

No entanto, quando nos deparamos com cronistas como Drummond, percebemos que a declaração de Morin perde o sentido. Diferentes dos jornalistas de ofício, os cronistas conseguem, como já foi dito, “dançar nas correntes” e relacionar-se com mais leveza e até escapar das convenções próprias e impostas pelo discurso jornalístico. Ao incorporarem os recursos da linguagem poética, os

escribas do cotidiano recriam o fato jornalístico, como vimos nas crônicas analisadas.

A crônica é o espaço privilegiado para a inventividade e a criatividade e se diferencia de outros gêneros jornalísticos mais descritivos e informativos. De acordo com Pereira,

a crônica determina novas relações com os gêneros jornalísticos, não se limitando a informar ou opinar, mas construindo novos significados na própria articulação entre as várias linguagens que o cronista exercita para explicar as representações de seu mundo ao leitor (PEREIRA, 2004, p. 32).

Além disso, os cronistas tecem narrativas profundas e complexas no pouco espaço destinado para eles, na imprensa diária. Diante dessas crônicas, verificamos que ela não pode ser considerada um gênero “raso”, porque, apesar de sua brevidade apresentar aspectos diversos e fazer comentários lúcidos sobre a realidade, não são mencionados pela imprensa tradicional.

CAPÍTULO 4

SER NOVAMENTE BONS VIZINHOS DAS COISAS PRÓXIMAS

Certos espíritos dificilmente admitem que uma coisa simples possa ser bela, e menos ainda que uma coisa bela é necessariamente simples, em nada comprometendo a sua simplicidade e as operações complexas que foram necessárias para realizá-la. Ignoram que a coisa bela é simples por depuração, e não originalmente, que foi preciso eliminar todo o elemento de brilho e sedução formal (coisa espetacular), como todo resíduo sentimental, (coisa comovedora), para que somente o essencial permanecesse. E diante da evidente presença do essencial, não o percebendo, até mesmo fugindo a ele, o preconceituoso procura o acessório, que não interessa e foi removido. Mais pura é a obra, e mais complexa a indagação: “Mas é somente isto? Não há mais nada?”

Carlos Drummond de Andrade

4.1 A REABILITAÇÃO DO COTIDIANO

A seletividade das pautas a serem transformadas em notícias é um recurso clássico do jornalismo. De acordo com o *Manual da Folha de São Paulo*, “selecionar significa também priorizar assuntos, mesmo em detrimento de outros, de modo a concentrar o trabalho principal da equipe naquilo que a edição julgar mais relevante” (2001, p. 21).

Ainda conforme o *Manual*, os fatos de incontestável interesse geral — como uma epidemia, mudanças no vestibular, nova legislação para o trânsito ou a descoberta de uma vacina — estão no topo do *ranking* da hierarquia das pautas.

Dentre os temas de mesmo impacto, as investigações exclusivas devem ter prioridade. Elas exigem um trabalho de maior duração e pesquisas mais aprofundadas. São assuntos de interesse público aqueles acontecimentos que podem modificar a estrutura política, econômica ou cultural de uma sociedade e alterar o curso da história, como a queda do Muro de Berlim, o *impeachment* de um presidente, o atentado de 11 de Setembro ou a cassação de um prefeito.

No patamar imediatamente abaixo da hierarquia das pautas, situam-se os fatos que provocam comoção pública. Esses acontecimentos interessam ao jornalismo à medida que o público passa a compartilhar uma situação, mesmo que ela tenha ocorrido com outras pessoas. É comum aos leitores se colocarem no lugar e se solidarizarem com vítimas de uma enchente, por exemplo. Tais situações

tornam-se, assim, “objeto exemplar de admiração, catarse ou empatia da parte do leitor, como a morte da princesa Diana, a queda de um avião, a disputa pelo tetracampeonato de futebol” (*Manual da Folha de São Paulo*, 2001, p. 22).

A hierarquização das pautas é apenas o primeiro passo para decidir que assuntos serão privilegiados pela cobertura jornalística. Cabe ao jornalista saber o que deve abordar nas notícias e reportagens, quais as perguntas deve responder para o público e qual será o diferencial de sua matéria.

No mundo capitalista, “a notícia é um produto colocado à venda que atenda à lógica e às exigências do mercado” (LUSTOSA, 1996, p. 21). Como “qualquer produto de consumo pode, da mesma forma, ser transformado em signo ideológico” (BAKTHIN, 2004, p. 32). Por isso, não podemos ser ingênuos a ponto de acreditarmos que há notícias neutras e informações puras. Sendo signo, a informação não deixa de fazer parte da realidade, mas “passa a refletir e a refratar, numa certa medida, uma outra realidade” (BAKTHIN, 2004, p. 31).

A notícia não traduz o real, narra o acontecimento sob determinada perspectiva, constituindo-se em uma versão dos fatos, e não sua tradução imparcial e descomprometida. Podemos perceber a influência ideológica na escolha das notícias a serem veiculadas, no enfoque dado às mesmas e na importância que o jornal atribui a dados acontecimentos. Clóvis Rossi afirma:

Se você parar e perguntar por que isso é pauta e outro fato não é pauta, é possível que a única coisa que o jornalista tenha para dizer é que é lógico que é assim. Isto acontece porque no seu fazer profissional, diariamente, certos fatos são consagrados como fatos jornalísticos, categorizados como tal. Assim, determinados fatos recebem um valor jornalístico diariamente, enquanto outros fatos, não. Como isso é preciso ser feito todos os dias, há uma rotinização do processo de valoração do real sob o olhar jornalístico e isso vai se tornando progressivamente inquestionável em um fazer onde o tempo é um bem precioso (*Revista Filosofia, Ciência & Vida*, 2009, p. 9).

O jornalista é educado diariamente para associar certas ocorrências do real ao jornalismo. Em grande parte das vezes, como os profissionais da imprensa não são estudiosos do próprio fazer jornalístico, acabam chamando de *insight*, intuição, astúcia privilegiada ou talento natural para visualizar, no cotidiano, aqueles acontecimentos que podem se transformar em notícias. Clóvis Rossi defende que, quando um jornalista afirma que determinado fato se trata de uma boa pauta, poderia ter dificuldade de explicar o porquê. Segundo ele, trata-se de “uma convenção compartilhada entre jornalistas e muitas vezes endossada pelos leitores,

que estão, de certa forma, à mercê dessas decisões” (ROSSI, Revista *Filosofia, Ciência e Vida*, 2009, p. 9).

Dentro do universo jornalístico, a crônica talvez seja o único gênero que foge dos critérios noticiosos. A escolha do tema que será explorado pelo cronista é estritamente particular e pode ser comparado a uma narrativa “alienígena”, em contraste com os assuntos destacados normalmente pela imprensa. A crônica não é um gênero exclusivamente jornalístico cuja verve literária pode lhe conceder o direito de tratar de qualquer assunto.

Na literatura, o escritor não se pauta na atualidade; seus textos podem ser lidos por leitores de qualquer época, de qualquer cultura. Esse tipo de escritura não se destina à reprodução de um fato, em que o leitor se comporta como um espectador. Pelo contrário, o trabalho de um autor instiga a participação do interlocutor na decodificação dos jogos da linguagem que ele manipula. A linguagem literária valoriza a singularidade do discurso, a originalidade na criação de enredos e personagens e até mesmo na criação de palavras (neologismos), como fizeram, por exemplo, James Joyce e Guimarães Rosa.

A realização literária é um exercício da liberdade, fator que parece aproximar ainda mais o cronista do personagem do espírito livre. O próprio Drummond escreve, na crônica “O frívolo cronista”, que havia sido contratado pelo jornal, justamente porque não tinha talento para exercer as missões corriqueiras do jornalismo: “esclarecer problemas, orientar leitores, advertir governantes, pressionar o Poder Legislativo, ditar normas aos senhores do mundo” (2009, p. 174). Muito pelo contrário, a crônica é, dentro do jornal, um “espaço descompromissado, onde o jogo não visa o triunfo, à reputação, à medalha; o jogo se esgota em si, para recomeçar no dia seguinte, sem obrigação de sequência (ANDRADE, 2009, p. 175).

Na mesma narrativa, ele oferece mais um conceito para o gênero: “um canto de página que tem alguma coisa de ilha visitável”, (ANDRADE, 2009, p. 175); um retiro em meio aos “nadas de uma existência atulhada de objetos imprescindíveis” (ANDRADE, 2009, p. 175). A definição do cronista deixa bem claro que a crônica se pauta, em grande parte das vezes, pelo reverso do jornalismo, ou seja, nos assuntos periféricos que não sustentam o teor da notícia.

Desde que começou a ser publicada na imprensa brasileira, dentro do folhetim, na segunda metade do século XIX, a crônica era reconhecida como um “pedaço de página por onde a literatura penetrou fundo no jornal” (ARRIGUCCI,

1987, p. 57). O folhetim era impresso em tiras, no rodapé da primeira página. O conteúdo estava relacionado a comentários culturais sobre livros, filmes e peças de teatros, romances publicados em episódios, piadas e até mesmo receitas de cozinha.

Entre outros gêneros literários percorridos pelos escritores brasileiros e publicados no folhetim, a crônica se destaca por ser um objeto literário que joga luz em um fragmento da realidade, numa dimensão diversa do jornalismo tradicional. O gênero se prende a um instante do cotidiano e possibilita um *saber* para a vida. Ela humaniza por priorizar, quase sempre, questões “epidérmicas”, sempre temperadas com a mais pura realidade, como política, ética, amor, sexualidade, saúde, além das relações entre as pessoas e delas com tudo que é externo. Os cronistas sabem aproveitar a leveza do gênero e a simplicidade aparente para falar de perto com o leitor sobre várias questões. Nas palavras de Drummond:

Pode ser um pé de chinelo, uma pétala de flor, duas conchinhas da praia, o salto de um gafanhoto, uma caricatura, o rebolado da corista, o assobio do rapaz da lavanderia. Pode ser um verso, que não seja épico; uma citação literária isenta de pedantismo ou fingindo de pedante, mas brincando com a erudição; uma receita de doce incomível, em que figuram *cantabiles* de Haydn misturados com alegria e orvalho da floresta da Tijuca. Pode ser tanta coisa! (ANDRADE, 2009, p. 175).

Como notamos na narrativa de Drummond, a crônica é sortida de acontecimentos singelos, que importam para os indivíduos como uma forma de fruir melhor a vida, estimular a reflexão sobre fatos do cotidiano ou questões existenciais. Já as notícias se preocupam simplesmente em situar o leitor sobre os acontecimentos que a cadeia de produção jornalística julga “preponderantes”, como acabamos de citar neste estudo.

A crônica é um gênero que narra a vida que passa e aproxima a literatura do cotidiano do leitor. Utilizando uma terminologia de Nietzsche que designa mais uma característica do espírito livre, o gênero também está perto das *coisas mais próximas*. A valorização do comezinho e das atividades diárias talvez seja o ponto de contato mais forte entre a crônica e o espírito livre. As duas figuras valorizam questões que usualmente são consideradas “menores” — no caso da crônica, em relação ao jornalismo; e, na conduta do espírito livre, no que diz respeito à razão, à religião ou à política. Ambos inclinam o olhar para as “coisas mínimas e

mais cotidianas” (NIETZSCHE, 2008b, p. 166), desprovidas do *status* de “sensacional”. Em “Ciao”, a última crônica escrita por Drummond e publicada no *Jornal do Brasil*, em 29 de setembro de 1984, ele afirma que “as pequenas alegrias do cotidiano, abertas a qualquer um, são certamente as melhores.”

A valorização dos costumes mais simples da vida cotidiana é ressaltada por Nietzsche na filosofia dedicada ao espírito livre. Isso constitui aquilo que o filósofo chamou de “doutrina das coisas mais próximas” (apud OLIVEIRA, 2009, p. 81). Trata-se de uma filosofia da imanência, inspirada nas experiências próprias e no fazer do seu próprio caminho. Nas palavras dele: “É como se apenas hoje tivesse olhos para o que é próximo. Admira-se e fica em silêncio: onde estava até então? Essas coisas vizinhas e próximas: como lhe parecem mudadas! de que magia e plumagem se revestiram!” (NIETZSCHE, 2000, p. 11). A doutrina das coisas próximas, por sua vez, buscaria a valorização do amor e da fidelidade à terra, cujo ponto de partida é o “instinto de uma dieta pessoal”, expresso no aforismo 553 de *Aurora*:

Aonde quer chegar esta filosofia, com todos os seus rodeios? Faz ela mais que traduzir em razão, digamos, um **impulso por sol mais brando, ar mais claro e renovado, vegetação meridional, alento do mar, ligeira alimentação de carne, ovos e frutas, água quente como bebida, silenciosas caminhadas de dia inteiro, poucas falas, raras e cuidadosas leituras, morada solitária, hábitos limpos, simples**, quase soldadescos, em suma, por todas as coisas que são mais de meu gosto, que justamente para mim são mais adequadas? Uma filosofia que, no fundo, é o instinto para uma dieta pessoal? Um instinto que busca meu ar, minha altura, meu clima, minha espécie de saúde, pelo rodeio e minha mente? Há muitas outras e, certamente muitas mais altas sublimidades da filosofia, não apenas aquelas que são mais sombrias e mais exigentes que as minhas — talvez todas elas também sejam apenas outra coisa que rodeios intelectuais de semelhantes impulsos pessoais? — **Enquanto isso, enxergo com novo olhar os furtivos e solitários volteios de uma borboleta, no alto das rochas à margem do lago, onde crescem tantas boas plantas**: ela adeja para um lado e para o outro, despreocupada de viver apenas um dia, de que a noite será fria demais para a sua alada fragilidade. Para ela também se poderia encontrar uma filosofia: embora certamente não seria a minha (2008a, p. 276-277, grifo nosso).

Da instituição desse amor à vida e às coisas terrenas, surge “a hora dos indivíduos” (NIETZSCHE, 2008b, p. 310), portanto, a hora da liberdade do espírito, a hora do espírito livre, uma vez que os conceitos idealistas, justamente criticados pelo filósofo, serviriam de base para a anulação daquilo que há de individual e criativo no humano. Essa falta de observação e de cuidado com o que é mais próximo faz da terra, nas palavras de Empédocles, citadas por Nietzsche em *O*

andarilho e sua sombra, “um prado de desventura” (apud OLIVEIRA, 2009a, p. 81). Conforme Oliveira (2009a), a causa da infelicidade humana não seria o granjear da desrazão, mas justamente pelo seu mau uso, pelos erros da razão, expressos pelos mestres idealistas e sacerdotes como “promoção da saúde e da alma”, do “serviço e do Estado”, “fomento da ciência”, pelo “prestígio e pelas posses”. Essas “grandes coisas” são tidas como desejáveis pela humanidade, em detrimento das aspirações do cotidiano e do indivíduo, em particular. Daí emerge a preocupação de Nietzsche em reabilitar *as coisas próximas*.

Em *Ecce Homo*, autobiografia do filósofo de 1888 e publicada postumamente, Nietzsche salienta que são as coisas concretas da vida cotidiana que interferem na doença e na saúde do indivíduo. Ele acreditava que as

[...] pequenas coisas — alimentação, lugar, clima, distração, toda casuística do egoísmo — são inconcebivelmente mais importantes do que tudo o que até agora tomou-se como importante. Nisto exatamente é preciso começar a *reaprender*. O que a humanidade até agora considerou seriamente não são sequer realidades, apenas construções [...] Todas as questões da política, da ordenação social, da educação foram por eles falseados até a medula, por haver-se tomado os homens mais nocivos por grandes — por ter-se ensinado a desprezar as coisas “pequenas”, ou seja, os assuntos fundamentais da vida mesma... (NIETZSCHE, 2004, p. 50)

A doutrina nietzschiana das coisas próximas está na base de uma possível inversão da filosofia platônica, mais preocupada com a inteligibilidade das coisas longínquas. Esse raciocínio é ratificado no seguinte comentário de Ponton: “En réhabilitant de la vie contemplative, Nietzsche rend donc en même temps justice à ces choses petites et proches que l’idéisme métaphysique nous avait appris ignorer⁶⁰” (2007, p. 290). Ele também observa que a moral nietzschiana deve ser compreendida a partir de uma dialética que conduz à leveza. Os espíritos livres amam os hábitos breves⁶¹, relativos às atividades diárias, e ignoram o futuro. Nas palavras de Nietzsche: “[...] não quero perecer da impaciência e do antegozo das coisas prometidas” (2011, p. 192). Trata-se de não impor à vida fardos metafísicos.

⁶⁰ “Na reabilitação da vida contemplativa, Nietzsche, portanto, faz justiça, ao mesmo tempo, a essas coisas pequenas e próximas que o idealismo metafísico nos fez ignorar” (tradução nossa).

⁶¹ Os espíritos livres não suportam os hábitos duradouros, como um emprego, o trato constante com as mesmas pessoas, uma moradia fixa, uma saúde única. Nos períodos de convalescência, Nietzsche procurava viajar para lugares com melhores condições climáticas para revigorar-se. Por isso, ele agradece a fragilidade de sua saúde, fator que lhe conduziu à vida de andarilho — essencial para filosofia do espírito livre. Graças à doença e a tudo de imperfeito que existia nele, Nietzsche se livrou dos hábitos duradouros: da rotina como professor na Basileia e do culto ao romantismo wagneriano.

A leveza do espírito livre está associada à ideia de desfazer os laços da religião, de uma arte da narcose, de uma vida de rebanho, do Estado. Em fragmento póstumo de 1876⁶², o filósofo explica que todo homem tem suas receitas para suportar a vida, tornando-a mais fácil. Em sua obra, encontramos várias sugestões do que seria, para Nietzsche, o alívio da existência, como veremos mais adiante nesta pesquisa. Todas elas estão relacionadas aos hábitos da vida diária.

Esse ideal aparece constantemente nos aforismos do escritor, cujo projeto filosófico busca um procedimento para traçar os “princípios da vida nova”: avizinhar-se do que é próximo. O próprio filósofo revela sua metodologia:

Primeiro princípio: deve-se organizar a vida tendo em vista o que é mais seguro, mais demonstrável: não, como até agora, pelo que é mais distante, mais indefinido, de horizonte mais nublado. *Segundo princípio:* deve-se estabelecer a *sequência* do muito próximo e do próximo, de seguro e do menos seguro, antes de organizar e dar uma orientação definitiva à própria vida (NIETZSCHE, 2008b, p. 300).

O aforismo é uma crítica à história da moral e ao menosprezo pelas coisas pequenas, que são parte constituinte da existência. As palavras “distante”, “indefinido” e “nublado” remetem às questões relacionadas à moral, à metafísica e à religião. O mais próximo e o mais seguro, na visão de Nietzsche, são justamente os eventos relativos ao cotidiano.

Em outro fragmento póstumo, de meados de 1879, Nietzsche lista novamente essas coisas humanas a partir das experiências diárias, que são o pilar de sustentação da “doutrina das coisas mais próximas”: “Divisão do dia (objetivo do dia em períodos). Alimentação. Sociedade. Natureza. Sono. Ganha-pão. Educação (a sua e a dos outros). Uso do humor e do tempo. Saúde. Vida retirada da política” (NIETZSCHE apud OLIVEIRA, Revista *Unisinos*, maio/ agosto de 2009b, p. 182).

Essas questões realmente interferem na qualidade de vida dos indivíduos, e não os fenômenos sobrenaturais e os pensamentos sobre a imortalidade da alma. Nietzsche compreende que as coisas vizinhas e próximas são o oposto daquilo que se definiu como divino e grandioso nos seres humanos. Além disso, para ele, os maiores esforços dos indivíduos se destinam para as coisas pequenas, até então ignoradas. Na opinião do filósofo, a relação com as coisas próximas é essencial para o conhecimento e o autoconhecimento, que são as bases

⁶² FP 16 [7] (1876).

para a busca do caminho próprio, ou seja, para a liberdade de espírito, sobre a qual falamos no Capítulo 1. “Conclusão, sejamos o que ainda não somos: *bons vizinhos das coisas mais próximas*” (NIETZSCHE apud OLIVEIRA, 2009a, p. 84).

No aforismo 332, do *Andarilho e sua sombra*, o filósofo enaltece o que seria uma espécie de “trindade da alegria”: “calma, grandeza e luz solar” (2008b, p. 306). Essa “trindade da alegria” evoca uma perspectiva de pensamento como tradição daquilo “que eleva”, “que sossega”, “e ilumina” (NIETZSCHE 2008b, p. 306) — situação pela qual se compreende a ligação estreita entre o pensamento e a vida e de como ela se torna a fonte de conhecimento.

Essas pequenas coisas negligenciadas e entendidas como impróprias pela filosofia são ressaltadas por Nietzsche como próprias ao fenômeno da vida e fonte da alegria e do conhecimento, na opinião de Oliveira (2009b). A sabedoria estaria em não negá-las; mas, ao contrário, em conhecê-las e afirmá-las. “A ‘trindade da alegria’ estaria no bom uso dessas vivências cotidianas, abstraíndo-se da agitação moderna para experimentar a elevação, a calma e a clareza que fazem parte da alegria de viver” (OLIVEIRA, 2009a, p. 85). Com elas, Nietzsche quer harmonizar o pensamento e a vida, que antes andavam na contramão.

Dessa maneira, na tentativa de decifrar o enigma da vida, o experimentalismo caminha no sentido da afirmação do caráter histórico dos processos valorativos que compõem a existência. O experimentalismo impele o espírito livre à valorização da sua história, do seu passado, como algo necessário. Nessa medida, o espírito livre olha para trás e agradece a vida que lhe forneceu experiências necessárias para encontrar a sabedoria. O filósofo compreendia a “própria doença como anzol para o conhecimento, até a *madura* liberdade do espírito, que é também autodomínio e disciplina do coração e permite o acesso a modos de pensar numerosos e contrários” (NIETZSCHE, 2000, p. 10). A vida de andarilho permitiu a Nietzsche experimentar muitas coisas, para poder enxergar com novas lentes as velhas crenças e ideais.

Esse amor incondicional à vida, cultivado por Nietzsche, coloca a ciência e a metafísica em lados opostos. Na concepção do filósofo, o transcendental não é relevante. Na filosofia do espírito livre, ele aborda a ciência enquanto conhecimento de si e do mundo, com maior apreço. A perspectiva experimental, ou do ensaio como já foi referido anteriormente neste trabalho, praticada por Nietzsche nessa época, servirá para demonstrar que a vida deve ser afirmada mesmo em sua

falta de sentido, ou seja, que o conhecimento deve estar a serviço da vida e não servir apenas para sua negação, quando busca seu sentido no longínquo e no distante. Em *O Andarilho e sua sombra*, ele cita a ciência dos astros e observa que “a gota de vida do mundo é sem importância para o caráter geral do tremendo oceano do devir e decorrer [...]” (NIETZSCHE, 2008b, p. 172) e que essa mesma vida é fruto do acaso. Trata-se de algo totalmente ilógico e deve ser considerada como “um instante, um bruxuleio” (NIETZSCHE, 2008b, p. 172). O filósofo tinha consciência sobre o curto espaço de tempo da existência humana. Por essa razão, chama a atenção para a valorização das coisas mais próximas. Ele afirma: “a vida é breve demais para o que seja raro e extraordinário” (2008b, p. 155).

Assim também é a crônica. No capítulo 1, quando falamos sobre a busca pelo caminho próprio, vimos, nas narrativas analisadas, que o escriba do cotidiano se nutre do fortuito e do passageiro, relatados por ele de modo estritamente particular. Os escritores que se dedicam à crônica empenham-se em registrar sua época, a qual definitivamente não se resume aos grandes fatos ou acontecimentos. Em “Ciao”, Drummond alerta que, na posição de cronista, não é forçado a definir uma posição diante dos grandes problemas. A crônica “não exige de quem a faz o nervosismo saltitante do repórter, responsável pela apuração do fato na hora mesma em que ele acontece; dispensa a especialização suada em economia, finanças, política nacional e internacional, esporte, religião e o mais que imaginar se possa” (ANDRADE, *Jornal do Brasil*, 29 de setembro de 1984).

No capítulo 3, falamos da habilidade do cronista de driblar as convenções do jornalismo, o que implica, entre outras coisas, na adoção do humor, da justa dose de lirismo, da consciência crítica, das pitadas de ironia, de alguma nostalgia e de uma porção de *nonsense*, para comunicar da melhor forma as miudezas do dia a dia.

Notamos que os debates anteriores são complementares à ideia da valorização do cotidiano, agora por nós observados no terceiro capítulo. O caminho próprio, o ato de dançar nas correntes e a vizinhança com as coisas próximas se fundem para formar a feição do cronista, que pode ser compreendida com uma analogia do retrato que Nietzsche tenta pintar do personagem espírito livre.

Assim como já se sucedeu nos capítulos anteriores desta tese, aqui encontramos também um espaço privilegiado para refletirmos o lugar que a crônica ocupa no jornalismo impresso. Os cronistas, a exemplo dos espíritos livres, são

andarilhos em busca dos “retalhos” da vida cotidiana que tornam a existência mais feliz. Em “Música no táxi” (*Boca de Luar*, 2009, p. 69), Carlos Drummond de Andrade inicia a narrativa com a frase: “Prazeres do cotidiano”, para mostrar para o leitor as coisas que interferem, de forma positiva, na sua vida pessoal. No enredo, explica a simples satisfação de ouvir no táxi que lhe transportava os acordes dos *Contos dos Bosques de Viena*, de Strauss, ao invés das notícias do rádio, despejando os crimes e assaltos do dia. Em “Milho cozido” (*Boca de Luar*, 2009, p. 40), o cronista conta sobre a vontade de comer milho cozido na rua, como faziam as outras pessoas, até as moças mais apanhadas. Em “Com licença: a barata” (*Boca de Luar*, 2009, p. 100), o escritor descreve os sentimentos repulsivos das pessoas em relação à barata e “entrega o jogo” nas primeiras linhas do texto: “Há assuntos graves, eu sei, mas o teclado quer escrever é a palavra “barata”, assunto que no mínimo pede inseticida” (ANDRADE, 2009, p. 100).

Esses poucos exemplos já servem para nos mostrar que Drummond era um homem conectado a seu tempo, sensível ao mundo que o cercava e às pequeníssimas coisas que aconteciam ao seu redor. As crônicas do escritor que se ocupam daquilo que não é notícia nos mostram seu gosto acentuado pelas aventuras minúsculas do cotidiano, por ele filtradas e observadas de forma personalíssima.

Em “Agora pensei em Rosa” (*Boca de Luar*, 2009), o cronista escreve uma espécie de perfil sobre uma velhinha com quem convivera e que já havia falecido. Aquele dia era aniversário de Rosa, o que suscitou a lembrança. O enredo da narrativa são as memórias sobre aquela figura, uma presença marcante na vida do escritor. Diz Drummond:

Estou me divertindo comigo mesmo, pensando essas coisas. O leitor pode estranhar-me e censurar-me o espaço perdido num jornal que vive de notícias e tem a missão social de publicá-las. Esta não é uma notícia, eu sei. Ou é? **Tudo que se passa no coração da gente é notícia** (2009, p. 99, grifo nosso).

O conceito de notícia⁶³ está relacionado ao sentido de “extraordinário”. Contudo, nas entrelinhas, Drummond afirma que, para ele, os fatos

⁶³ Do ponto de vista da estrutura, a notícia é definida no jornalismo moderno como o “relato de uma série de fatos a partir do fato mais interessante; e de cada fato, a partir do aspecto mais importante ou interessante” (LAGE, 1993, p. 16). Umberto Eco acredita que a ideia de notícia ainda está relacionada ao privilégio do anormal, no “interesse que temos nos saltos bruscos de estado” a que

grandiosos e pujantes são aqueles que lhe provocavam emoção e que também merecem destaque na imprensa. Na crônica, esses fragmentos periféricos da vida que segue compõem as narrativas.

A vida cotidiana, o principal adubo da crônica e da doutrina das “coisas vizinhas e próximas de Nietzsche”, no seu misto de inércia e rotina, não constituiu um tema nobre para as ciências humanas, nem fundou uma escola de historiadores ou cientistas sociais. O desprezo pelo tempo presente é hereditário, segundo Nietzsche:

Foi em bosques e cavernas, em solos pantanosos e sob céus cobertos que o homem viveu por demasiado tempo, e miseravelmente, nos estágios culturais de milênios inteiros. Foi ali que aprendeu a desprezar o tempo presente, as coisas vizinhas, a vida e a si mesmo — e nós, que habitamos as campinas mais claras da natureza e do espírito, ainda hoje recebemos no sangue, por herança, algo desse veneno do desprezo pelo que é mais próximo (2008b, p. 174).

O filósofo parece ter razão. Em *A origem do pensamento ocidental* (1970), Martin Heidegger relata a visita de um grupo de pessoas ao abrigo de Heráclito. Eles se surpreenderam ao encontrar o pensador junto ao forno se aquecendo do frio, um ato bem cotidiano e insignificante. Os visitantes esperavam vê-lo pensativo, mergulhado nas profundezas, e perderam o entusiasmo de se aproximar um pouco mais, quando o flagraram em um momento que consideraram banal. Heráclito percebeu o desapontamento do grupo e os encorajou a entrar no abrigo com as seguintes palavras: “mesmo aqui, os deuses também estão presentes” (apud HEIDEGGER, 1998, p. 23).

Heidegger explica que a “estória” não revela se os visitantes compreenderam o significado das palavras do pensador. No entanto o episódio é importante porque demonstra o destaque desse lugar comum no pensamento de Heráclito. Quando ele afirma “mesmo aqui, os deuses também estão presentes”, enfatiza que a essência dos deuses está nas situações cotidianas e conclui que “não

somos submetidos durante o curso cotidiano (ECO apud MARCONDES FILHO, 1986, p. 15-33). Ela é o reflexo da procura constante pelo novo; e, partindo dessa premissa, o semiólogo italiano faz o seguinte questionamento: “Por que pensamos que um relato sobre a situação “normal” do domingo do jovem trabalhador milanês não seja notícia e seja suprimida nas páginas coloridas?” (ECO apud MARCONDES FILHO, 1986, p. 31). O argumento de Eco é que a ideologia da notícia prioriza o extraordinário. Uma velha fórmula jocosa diz o que é notícia: “quando um cão morde um homem, não há notícia; mas quando um homem morde um cão, eis a notícia” (apud BAHIA, 1990, p. 36). Esse exemplo ilustra a fórmula da notícia, sob o ponto de vista do “incomum”, como aponta Eco.

é preciso evitar o conhecido e o ordinário e perseguir o extravagante, o excitante e o estimulante na esperança ilusória de, assim, encontrar o extraordinário” (HEIDEGGER, 1998, p. 25). Para ele, o forno, o lugar de aconchego, é rico em sinais. O forno é o local onde se faz o pão, sem o qual os homens não vivem. Essa dádiva do forno é o sinal indicador do que são os deuses, “que se oferecem como extraordinário na intimidade do ordinário” (HEIDEGGER, 1998, p. 25).

Poucos se interessaram em conceber uma “teoria” das práticas cotidianas para extrair de seus grotões uma nova projeção da realidade. No século XX, o sociólogo francês Michel Maffesoli iniciou seus estudos sobre a “Sociologia do cotidiano” e escreveu a obra *A Conquista do Presente* (1984). Além dele, outro francês, o historiador Michel de Certeau, que rejeitava os cânones de uma disciplina rígida e as grandes teorias sociais, também abriu novos horizontes no estudo das práticas cotidianas nas ciências humanas, com o lançamento da obra *A invenção do cotidiano* (1980).

Michel Maffesoli mostra a importância da percepção, principalmente dos artistas e dos intelectuais, sobre o cotidiano como uma forma de retratar a realidade; defende a necessidade de investir em uma sociologia mais atenta a essa temática.

Simmel dizia que era preciso dar uma espiada sociológica nos fatos. Trata-se de uma perspectiva intuicionista. Intuir é ver dentro. Em uma rápida olhada é possível ver o interior das coisas. A compreensão íntima dos objetos se realiza na relação com a vida cotidiana. **São os poetas e os artistas (antes até do que os teóricos), os que têm essa intuição.** Conforme Appel, o olho deve permanecer em alerta, como um radar. O que está em jogo é compreender algo ao mesmo tempo escondido e evidente. (Revista *Famecos*, v. 1, n. 36, 2008, p. 3)

Para facilitar a compreensão de algo que é, ao mesmo tempo, escondido e evidente, Maffesoli cita como exemplo o conto “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe. A trama se desenvolve em torno de uma carta capaz de desmascarar os amores ilícitos de uma rainha. Tal documento havia sido roubado. Um delegado foi procurá-lo na casa de um suposto ladrão, um Ministro. No entanto ele perseguiu a carta em esconderijos secretos, sem perceber que ela permanecera à vista, na altura dos olhos, num porta-cartas pendurado no meio da lareira. O esconderijo, portanto, era demasiado evidente. Para Maffesoli, a mensagem do conto vale para nossa vida: aquilo que procuramos como essência está na

superfície, ou seja, no cotidiano, no ordinário, ou nas coisas vizinhas e próximas, para utilizar uma expressão de Nietzsche. Elas interferem na saúde e na alegria dos indivíduos, para o filósofo. Também elas despertam o interesse dos cronistas.

A crônica foi batizada por Antonio Cândido de literatura “ao rés do chão”, por ser um texto curto que ganhou uma feição à toa, além de adotar uma dicção coloquial. Essa simplicidade, tanto na linguagem quanto na temática, atribua-lhe os adjetivos de ‘rasteira’ e ‘superficial’.

Contudo a superficialidade da crônica é apenas aparente; as teorizações do próprio Antonio Candido ajudam a revelar a profundidade do gênero. Na opinião do teórico, a crônica é, de fato, um gênero menor, já que não se imagina uma literatura feita de grandes cronistas, pois eles não dariam à arte literária o brilho dos romancistas e tampouco receberiam um prêmio Nobel⁶⁴. No entanto Cândido não atribui um sentido pejorativo à classificação de gênero menor. Pelo contrário, compreende que, dessa forma, a crônica fica mais perto de nós e aponta caminhos para a vida, que ela serve de perto.

Outro ponto a favor da crônica, no que diz respeito à aproximação com o leitor, é seu dialogismo. O tom espontâneo, acessível e sensível da crônica, é um elemento provocador de outros pontos de vista sobre determinados assuntos, tal como acontece em nossas conversas com os outros ou em momentos de reflexão, quando participamos de um monólogo interior.

Talvez essa simplicidade da crônica provoque a reflexão, mesmo deixando de lado o “tom professoral”, que conquista os leitores. Os assuntos eleitos pelos cronistas, na maioria das vezes, são aqueles do homem comum, de fácil identificação. Cândido considera que, por ser tão próxima do cotidiano, a crônica rompe com a ênfase, com o monumental, encontrado em outros gêneros literários, e defende que a magnitude do assunto e a linguagem grandiloquente, às vezes, podem camuflar a realidade e até mesmo a verdade. Para ele, o leitor corre o risco de ser fisgado pela pompa da linguagem e deixar de ver as coisas com retidão, o que não ocorre na leitura da crônica, graças a sua simplicidade. Nas palavras de Candido

⁶⁴ Para se ter uma ideia da falta de prestígios dos escritores que se dedicam a narrativas breves, a primeira vez, em 112 anos, que a academia sueca premiou um autor que escreve apenas contos foi em 2013. Na ocasião, a escritora canadense Alice Munro conquistou o Prêmio Nobel de Literatura.

[...] a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. **Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza e uma singularidade insuspeitas.** Ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas, sobretudo porque quase sempre utiliza o humor (1992, p. 14, grifo nosso).

Essa descrição sobre a crônica apresentada por Candido nos permite afirmar que o gênero guarda a mesma mensagem do conto de Allan Poe, anteriormente citado: a profundidade está na superfície das coisas. Se o romance é um gênero complexo, já que não acomoda apenas um núcleo, mas várias tramas se desencadeiam durante a narração da história principal. Na crônica, o fio condutor da narrativa é uma partícula, um acontecimento minúsculo do cotidiano. No entanto são as migalhas da vida que ajudam a traduzir a realidade e revelar o verdadeiro sentido da existência.

O cronista mantém o ar despreocupado de quem está tratando de temas sem consequências; mas, dotado de intelecto e sabedoria; consegue penetrar no significado dos fatos, nos sentimentos humanos e também fazer crítica social, como em “Aviso ao Sabiá que passou” (*Jornal do Brasil*, 1978, p. 5). Na narrativa, Drummond critica a postura das pessoas que caçam sabiás para comer e até mesmo aqueles que colecionam pássaros em gaiolas, para inscrevê-los em concursos de “cantorias” para ganhar troféus, às custas dos animais. O texto ressalta a proibição da caça, ignorada por criminosos em São Paulo e no Rio de Janeiro. Ele cita inclusive que, no litoral paulista, os jornais denunciavam o crime. Com linguagem irônica e humor, o cronista relata sobre o mesmo problema na cidade onde vivia e se mostra contrário ao hábito de transformar o sabiá em aperitivo na mesa do bar para acompanhar a cerveja:

No Rio ouve-se uma sonatinha do sabiá na palmeira de Rubem Braga, que aliás não é palmeira como a de Gonçalves Dias. É ‘arbusto’ de cobertura de edifício, para matar saudades da mata do Espírito Santo. Canta-se ainda a sabiá de Tom Jobim e Chico Buarque de Holanda e sonha-se com sabiás adejando e rouxinoleando em imaginários jardins de áridas praças de cimento. Comer, depois salgar, não. Por uma razão muito simples, alheia a qualquer prurido de virtude: “por aqui não existem mais sabiás para charquear e comer. Vê lá se carioca deixava passar essa carinha musical” (ANDRADE, *Jornal do Brasil*, 1978, p. 5).

Como vemos, assim como apresentou Antonio Candido, mesmo sendo um gênero simples e breve, a crônica cumpre um papel educador. Quem não

se comove após ler o trecho da crônica citado? Mesmo que essa não seja a obrigação do gênero, sem o menor tom de agressividade, o cronista dá um “sermão” nos caçadores de pássaros e chama a atenção da sociedade sobre a questão, ganhando a empatia dos leitores. Diz Antonio Candido:

Os professores tendem muitas vezes a inculcar nos alunos uma ideia falsa de seriedade; **uma noção duvidosa de que as coisas sérias são graves, pesadas, e que conseqüentemente a leveza é superficial.** 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. 19, grifo nosso).

Para o teórico, a seriedade não está na adoção da rispidez como forma de tratar dos problemas. Além disso, não significa que os temas dessa natureza sejam completamente ignorados pelos cronistas. Ao contrário, eles abordam as questões candentes e as mazelas sociais do seu tempo sob uma outra perspectiva, como estudamos nos capítulos anteriores. Por essa razão, a crônica é o gênero do disfarce: mesmo quando o tom é lírico ou “brincalhão”, o discurso é polvilhado de bom senso e discernimento.

Outra avaliação que merece atenção é: as coisas leves como o voo de um pássaro, a beleza de um sorriso, o barulho do mar, o pôr do sol, as estações do ano, o florescimento das rosas, entre tantos outros assuntos, são eleitos repetidas vezes pelos cronistas. Por Nietzsche, foram nomeados de coisas “vizinhas e próximas” e também devem ser evidenciados.

Todas essas situações provocam sentimento e manifestam emoções. Esses aspectos, chamados pelos teóricos da literatura de “leveza” do gênero, constituem parte da existência, não acolhendo apenas as coisas significantes sob o ponto de vista da “seriedade”.

Para Maffesoli, “o vivido não é sintoma de outra coisa (a verdadeira vida, a sociedade perfeita, o paraíso ou o amanhã que conta); vale por si mesmo e nós temos de apreciar-lhe a força ‘de afirmação’” (1984, p. 7).

Intuitivamente, o cronista segue essa diretriz e escreve sobre o aquilo que viveu ou se inspira no que viu ao “rés do chão”. Por isso, também é chamado pelos teóricos de “filósofo do cotidiano”, justamente por escrever e refletir sobre a vida que passa à sua frente. Ele é dotado de lentes especiais que permitem enxergar flagrantes na rotina costumeira, em qualquer esquina. Suas “antenas”

captam também acontecimentos inesperados em meio à vida fragmentária, aleatória e fugaz dos tempos modernos. Por essa razão, os cronistas podem ser comparados a cães vira-latas, domesticados a farejar o banal.

Seguindo o raciocínio de Maffesoli, o comportamento do cronista, na abordagem do habitual, é legítimo. O sociólogo francês acredita que as análises econômicas e políticas (que são tradicionais no jornalismo factual, na história e na sociologia) trouxeram um rol de informações para apreender a sociedade. Contudo são insuficientes para expressar as mínimas situações do circunstancial, que constituem uma parte essencial da trama social.

Existe uma resistência teimosa do concreto mais próximo frente a qualquer explicação redutora e simplificadora. A rica e densa concretude cotidiana permanece alérgica ao positivismo esquemático, e isso porque os atos e as situações que a exprimem não se esgotam numa causalidade ou num finalismo que lhes daria sentido. É possível dominar o passado ou avaliar o futuro de maneira mais ou menos objetiva, mas é impossível apreciar toda a riqueza do que Walter Benjamin chamou de interesse do “aqui e agora” (MAFFESOLI, 1984, p. 13).

A crônica consegue vislumbrar importância nos costumes sociais da sociedade do seu tempo, como sugere o sociólogo francês. Podemos notar aqui novamente o eco do pensamento nietzschiano que diz respeito à valorização das coisas vizinhas e próximas. O apagamento dos atos costumeiros torna a existência vulgarizada, porque a vida cotidiana, no seu aspecto mais provinciano, é rica de imprevistos e aberta a múltiplas possibilidades, que conferem um sentido às coisas. “Admite-se, cada vez mais, a relevância da atenção a esses pequenos fatos da vida cotidiana, muitas vezes esquecidos pela investigação sociológica mas que, no entanto, constituem o essencial da vida social” (MAFFESOLI, 1984, p. 19)

Na contramão, o jornalismo, quase sempre, fecha os olhos para os acontecimentos triviais da existência, que constituem o que Maffesoli considera de “trama da vida”. O jornalismo também se alimenta do cotidiano, mas não se concentra em suas miudezas. Ao contrário, valoriza apenas os aspectos espetaculares, que fogem à rotina do homem comum, como já apresentamos nesta pesquisa.

Um exemplo é a crônica “Uma casa de Ipanema⁶⁵” (*Folha do Norte*, 8 de junho de 1947), dedicada ao amigo e poeta Anibal M. Machado, que fazia parte do jornal *Diário de Minas*, ao lado de Drummond. A amizade se intensificou ainda mais no Rio de Janeiro, cidade na qual os dois estabeleceram residência.

O cronista se preocupa em explicar na narrativa por que está fugindo do interesse universal do jornal, seu veículo de origem, em detrimento de uma observação particular:

Desculpem se perturbo a discussão dos grandes temas do momento, universais ou não, para falar de uma coisa bem simples. Fugindo ao assunto geral em detrimento de um assunto particular, de lugar e de pessoa, estarei corrompendo esta crônica? Não creio. **Lugar e pessoa serão sempre as formas imediatas através das quais a realidade profunda se manifesta aos nossos sentidos contingentes, e uma idéia, a rosa mais bela, precisa assumir espécies físicas para existir.** Vou pois falar de uma casa e do homem que a habita, considerando um e outro marcados na nossa vida literária, nela desempenhando uma função e exprimindo tendências que nos são caras (*Folha do Norte*, 8 de junho de 1947, grifo nosso).

No trecho grifado, percebemos, nas palavras de Drummond, os mesmos ideais do espírito livre, quando ele enaltece “lugar e pessoa” como forças vitais para sua existência. Afinal, na intimidade reservada às paredes da residência do amigo, estava escondida sua “realidade mais profunda”, como ele afirma no texto.

A casa do amigo era mais do que um ponto de encontro. Tratava-se de um recanto frequentado por artistas e escritores brasileiros e estrangeiros, onde se discutiam “questões do hermetismo, em poesia, a da natureza específica do conto, a dos direitos do ficcionista como transformador da realidade” (ANDRADE, *Folha do Norte*, 8 de junho de 1947) e, mais do que isso: “A verdade é que se pisa ali um chão firme, e todos sabem que não apenas boas palavras para o visitante, senão também compreensão para seus problemas e até o apoio discreto de que êle carece na hora difícil” (ANDRADE, *Folha do Norte*, 8 de junho de 1947).

O reconhecimento da importância da casa de Anibal precisava ser materializado em uma narrativa, para que se tornasse público e notório. Justamente esse sentimento Drummond expressa ao amigo na crônica. Vale lembrar aqui que o principal ingrediente do gênero são as “coisas humanas, demasiado humanas”.

⁶⁵ A crônica foi publicada no livro “Auto-retrato e outras crônicas” (1989, p. 27), com o título: “Ontem, em casa de Anibal...”

Maffesoli também enfatiza, em seus estudos, a importância do retorno à matéria humana, à vida de todos os dias, pois “o vitalismo transpira por todos os poros da pele social, não podemos reduzi-lo à unidade da Razão” (MAFFESOLI, 2008, p. 49). Com esse anúncio, reivindica a necessidade de vitalizar a experiência humana, ou seja, o sociólogo assume que a principal referência para o ato de conhecer é a própria vivência no mundo, lidando com os fenômenos, fatos e as imagens estéticas do cotidiano.

No pensamento do sociólogo Michel Maffesoli, o habitual também extrapola sua condição vulgar. Para ele, o cotidiano é sempre comum e ordinário; só a sua banalidade se revela extraordinária. Ele reconhece como um dos privilégios do cotidiano a capacidade de viver e de amar sua heteronomia — ou seja, a falta de autonomia, os desvios da normalidade na rotina diária causados pela natureza.

Esses aspectos também interrompem o curso do dia que interessam ao cronista, como o pouso de uma borboleta em cima do prato de refeição, na hora do almoço; um bilhete inesperado da namorada; o doce da confeitaria que tem gostinho de infância e que lhe desperta a memória da avó e da terra natal.

Na perspectiva sociológica de Maffesoli, o papel explicativo desempenhado, de modo absoluto, pela razão na modernidade já não dá conta de esclarecer todos os fenômenos sociais e da natureza no mundo contemporâneo. Os estudos do teórico atestam que o racionalismo é limitado, para tentar compreender a realidade com base em categorias classificatórias e generalizantes, além de buscar o enquadramento dos fenômenos sociais em moldes preestabelecidos. Para o autor, a razão, por si só, não consegue “perceber os meandros da complexidade vital” (MAFFESOLI, 2008, p. 28), presentes na cultura, na arte e nos modos de relação entre o sujeito e o mundo. O autor também critica o modo como a razão foi criada ao longo da história, como um “objeto” exclusivo da universidade, dos “iluminados”, dos filósofos e dos intelectuais.

Ele avalia ainda que é “preciso, imediatamente, mobilizar todas as capacidades que estão em poder do intelecto humano, inclusive as sensibilidades” (MAFFESOLI, 2008, p. 27), no fim das contas, em torno de uma razão sensível.

A teoria de Maffesoli demonstra a necessidade de ampliação da compreensão sobre o lugar da razão e da ciência no contexto contemporâneo, atribuindo à sensibilidade um papel fundamental na elaboração de saberes científicos e fazeres culturais.

Acreditamos que essa sensibilidade, enfatizada pelo sociólogo francês, é intrínseca à natureza do cronista na observação dos acontecimentos rasos, como vimos na narrativa que exalta a convivência com os amigos na casa de Anibal. Daí, a importância do gênero na percepção da realidade.

Em consonância com a teoria de Maffesoli, Duarte Jr. constrói a perspectiva de educação estética e nos convida a valorizar a experiência cotidiana e o estímulo da sensibilidade, pois

O que nos interessa é a vida, com suas múltiplas sensibilidades e formas de expressão. A cotidiana, com todo o saber nela encerrado e que a movimenta por entre as belezas e percalços do dia. A sensibilidade que funda nossa vida consiste num complexo tecido de percepções e jamais deve ser desprezada em nome de um suposto conhecimento “verdadeiro” (DUARTE JR., 2001, p. 22).

Guardadas as devidas proporções, esse pensamento parece ser seguido à risca pelos cronistas. Eles não se prendem a algo que pretendesse se estabelecer como uma verdade absoluta e abordam os seus assuntos com leveza e naturalidade.

O cronista recupera essa alegria de viver, cujas fontes são as pequenas aventuras que ocupam a existência. Nesse sentido, a crônica se apresenta como um instrumento para melhorar a compreensão sobre a realidade, por conseguir relatar o dia a dia de forma analógica. O gênero foge da visão economicista do jornalismo tradicional e do discurso transparente e objetivo. Além disso, ao investir nas ferramentas literárias da linguagem e até mesmo na ficção, incorpora as obscuridades e as incongruências do simbólico e da subjetividade.

Para Michel de Certeau, essa é uma característica própria da cultura popular, que também pode ser notada em contos e lendas. Nesses gêneros, as histórias se desenrolam no espaço do maravilhoso, do passado, das origens. Neles, os personagens desfilam vestidos como deuses ou heróis; apresentam gestos bons ou maus que nos fazem lembrar de nossas ações costumeiras. Nas palavras de Certeau:

Aí se narram lances, golpes, não verdades. Dessas panóplias de estratégias já se pode encontrar um exemplo em Propp, pioneiro consagrado do Comendador das pesquisas “formalistas” sobre contos populares. Os quatrocentos contos maravilhosos que examinara, ele os reduzia a “séries fundamentais” de *funções*, sendo a “função” “a ação de um personagem definida do ponto de vista de sua significação no desenrolar da intriga”. [...] Com outros mais tarde, esta leitura permitiria reconhecer nos contos os discursos estratégicos do povo. Daí o privilégio que esses contos concedem à simulação/dissimulação. Uma formalidade das práticas cotidianas vem à tona nessas histórias [...] (CERTEAU, 1998, p. 85).

Certeau acredita que as práticas cotidianas demonstradas nos contos e nas lendas populares invertem com frequência as relações de força. As histórias de milagres, por exemplo, garantem a vitória do oprimido no espaço do utópico, do maravilhoso. Essas narrativas ocultam ainda as categorias sociais dominantes que “fazem a história”. Para ele, “[...] onde a historiografia narra no passado as estratégias de poderes instituídos, essas histórias “maravilhosas” oferecem a seu público (ao bom entendedor, um cumprimento) um possível de táticas no futuro” (1998, p. 85).

Contrariado com as teorias sociais, que pintam o quadro de uma sociedade estruturada em papéis abstratos e estereótipos, Certeau procura desenhar uma teoria das práticas cotidianas e identificar uma espécie de lógica operatória nas culturas populares.

O autor não compreende a escrita como espaço da dominação e do controle. Nesse sentido, no pensamento do intelectual, a cultura popular apresenta uma nova versão de determinada sociedade, não presente na historiografia original, que narra os fatos sob o ponto de vista da ordem estabelecida.

O pensador busca exemplos em tradições, provérbios e atitudes que a cientificidade do mundo ocidental ocultou — *Arte da Guerra* de Sun Tze, da tradição chinesa; ou o *Livro das Astúcias*, da tradição árabe — e aponta para o seguinte questionamento: “Mas seria preciso ir tão longe, para encontrar modelos? Toda sociedade mostra sempre, em algum lugar, as formalidades a que suas práticas obedecem” (CERTEAU, 1998, p. 83).

Essas “mil práticas pelas quais os usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural” (CERTEAU, 1998, p. 41), chamadas por Michel de Certeau de “artes de fazer”, podem ser encontradas em todas as sociedades. Ele cita episódios de “Robinson Crusóé”; refere-se às gestas do Frei Damião, um herói carismático brasileiro; e traz à tona o personagem

Carlitos, criado por Chaplin. Com seu bigodinho e andar de pato, Carlitos tece a rede de uma antidisciplina: rejeita destinos prévios e trajetórias previsíveis; resiste, com a leveza do lúdico, a toda situação opressiva.

Para elaborar seu estudo, Certeau realiza ainda pesquisas de campo, a fim de compreender os mecanismos da cultura popular:

Deixar Viena ou Cambridge, deixar os textos teóricos de lado não significa separar-se de Wittgenstein, mestre-escola de aldeia de 1920 a 1926, mas **partir para o alto-mar da experiência comum**, que envolve, penetra e acaba vencendo os discursos, se todavia a pessoa não se contenta em substituir uma apropriação científica por uma dominação política. Assim, a introdução a um seminário sobre a cultura popular no Nordeste brasileiro, uma caminhada durante a noite então barulhenta de Salvador até a igreja do Passo. Contrastando com o teatro sutil da Misericórdia, a fachada sombria ergue em sua dignidade toda a poeira e suor da cidade. Acima dos antigos bairros cheios de barulho e vozerio, eis o segredo, monumental e silencioso. Domina a Ladeira do Passo. Não se entrega aos pesquisadores que no entanto têm diante do olhar, ali diante deles, como lhe escapa também a língua popular, vinda de muito longe e de muito alto quando se aproximam dele. Bem diferente da Igreja do Rosário, toda azul e aberta, esta pedra negra levanta a face noturna do humor baiano. Rochedo inexpugnável, embora (ou porque) familiar, despojado de solenidade, semelhante às canções da *saudade* brasileira. Voltando dessa peregrinação, pelas ruas os rostos, malgrado sua alegre mobilidade, parecem multiplicar, passando o indecifrável e familiar segredo do monumento. A observação prolifera, ela tateia, como o fizemos em equipes interdisciplinares locais no Rio, em Salvador, Recife (Brasil) ou ainda em Santiago do Chile [...] (CERTEAU, 1998, p. 75-76, grifo nosso).

Além de vivenciar a cultura popular, o estudo elaborado por Certeau utiliza como modelo a filosofia de Wittgenstein, que se dedica a fazer um exame da linguagem ordinária. O filósofo determinou para si como tarefa “ser o cientista da atividade significativa na linguagem comum” (CERTEAU, 1998, p. 68). Para Certeau, “raras vezes a realidade da linguagem foi tão rigorosamente levada a sério” (CERTEAU, 1998, p. 69). O grande mérito de Wittgenstein reside no fato de trazer a linguagem do seu uso filosófico de volta ao seu uso ordinário, ao *everyday use*. Tal programa desenvolvido por Wittgenstein também proíbe ao filósofo toda extrapolação metafísica para fora do que o falar seja capaz de dizer: “Não dizer alguma coisa, a não ser o que se pode dizer...e então, sempre que o outro quisesse dizer alguma coisa de metafísico, demonstra-lhe que não deu sentido a certos sinais em suas proposições” (WITTGENSTEIN apud CERTEAU, 1998, p. 68).

Os estudos de Certeau encontram inspiração nos inquietantes fragmentos da filosofia da linguagem comum⁶⁶, talvez porque o historiador saiba como o "homem ordinário" de Wittgenstein⁶⁷, que a página em branco é um lugar desenfeitado das ambiguidades do mundo e que as narrativas do cotidiano estão mais próximas da intensidade da vida real. Para ele, o relato dos costumes pode ser observado como uma forma de documentação histórica. Em sua opinião, “algo essencial se joga nessa *historicidade* cotidiana, indissociável da *Existência* dos sujeitos que são os atores e autores de operações conjunturais” (CERTEAU, 1998, p. 82).

Nem o marxismo, nem as concepções liberais, com suas ambições totalizantes, foram capazes de perceber na vida cotidiana tal espaço de gestação de processos alternativos, esperteza e inventividade, que se forjava à revelia dos cerrados processos de hegemonia e dominação na modernidade.

A obra de Certeau é uma forma de exercício para desvendar as práticas culturais contemporâneas, observadas por ele não por meio do ângulo elitista da razão técnica e produtivista, mas pelo lado mais fraco da produção cultural: o da recepção anônima, da cultura ordinária, da criatividade das pessoas comuns.

Nessa direção, podemos até afirmar que os pensamentos de Nietzsche, Maffesoli e Certeau são confluentes. A valorização das “coisas vizinhas e próximas” de Nietzsche, as “tramas da vida” de Maffesoli e as “artes de fazer” de Certeau são definições análogas que esbarram nas práticas cotidianas. Além de perceberem que a realidade não pode ser explicada apenas pela religião, pela razão, pela ciência ou por documentos históricos oficiais, os três reconhecem, no âmbito da filosofia, da sociologia e da história, respectivamente, a importância das experiências da vida diária do homem ordinário.

A crônica parece materializar essa linha de pensamento. Os cronistas são os filósofos do cotidiano que reproduzem, à sua maneira, os acontecimentos banais. Na crônica, o fato é recriado a partir das impressões e dos sentimentos do autor, que utiliza a seu favor a criação literária. Ao se debruçarem

⁶⁶ Filosofia da linguagem comum, filosofia da linguagem ordinária ou filosofia da linguagem cotidiana (em [inglês](#), *ordinary language philosophy*) são denominações de um movimento [filosófico](#) cujos adeptos requerem tipicamente uma atenção à língua natural, ou seja, o significado das palavras na linguagem cotidiana. O filósofo austríaco e naturalizado britânico, Ludwig Wittgenstein, é um dos expoentes da filosofia da linguagem comum.

⁶⁷ Certeau dedica o ensaio a Wittgenstein.

sobre os valores e os hábitos do homem comum, os escritores que se dedicam ao gênero apontam para o comportamento do homem na modernidade em diversas searas: cultura, amor, sexo, trabalho, crenças religiosas, relações pessoais, esportes, política, economia, entre outros.

Destarte, a vida cotidiana “ao rés do chão” representada nas crônicas serve como registro histórico de determinada época. Trata-se de um “museu vivo”, utilizando uma expressão de Michel de Certeau, para a compreensão da realidade.

4.2 A POÉTICA DO COTIDIANO

A crônica quase não se dirige ao estupendo, ao colossal, e volta os olhos para atos insignificantes, porém que produzem um efeito positivo ou negativo, instantâneo no cotidiano das pessoas, como observamos na narrativa “Cultive o seu neto”. A crônica foi encontrada no acervo de Carlos Drummond de Andrade, mas o documento não menciona o veículo e a data em que foi publicada. No entanto trata-se de um texto brevíssimo, mais curto que o habitual e ajustado perfeitamente às discussões levantadas nesta pesquisa.

O primeiro elemento que nos chama atenção é: na diagramação da página (que parece ser de uma revista), uma ilustração, feita por Percy Deane, ganha destaque. Trata-se da figura de um bebê (veja a imagem nos anexos deste trabalho). Logo abaixo da imagem, inicia o texto. O título está localizado na lateral da página e, assim como imagem, cria uma expectativa “falsa” no leitor, que estava sendo impelido a acreditar que a leitura seria sobre os netos de Drummond. O tema é usual nas crônicas do escritor.

No entanto a narrativa é fruto daquilo que o cronista vê da janela de sua casa. O título e a imagem se relacionam com o conteúdo do texto apenas no sentido da mensagem: nas entrelinhas, Drummond sugere que é preciso valorizar as pequenas circunstâncias da vida, como a convivência com o neto e a beleza imperceptível no cotidiano ordinário.

A crônica começa com uma crítica ao jornalismo:

Pedem-me uma crônica, e não sinto necessidade de fazê-la. O jornal está cheio de assuntos; aliás, o mal dos jornais é justamente êsse: assuntos demais. Duas ou três boas notícias, com um desenho e um rosto bonito, diminuiriam o mau humor dos leitores, tornando o mundo menos desarvorado. O resto das páginas seria distribuído em branco, para pacotes, que toda gente carece de fazer. Os gerentes de jornal, informados de meu plano, me chamarão de louco ou débil mental, porque imagino uma imprensa diferente. É um sonho e, como tal fica para o suspirado “mundo melhor” (ANDRADE, sem data).

O cronista confessa para o leitor que a sua sugestão era utópica e que não poderia ser incorporada à realidade do jornalismo moderno. Com o desenvolvimento do capitalismo e com o surgimento da notícia, o jornalismo ganhou novos contornos. Os jornalistas diplomados utilizam a teoria da agenda *setting*⁶⁸ e os critérios de noticiabilidade⁶⁹, para definir os assuntos que estarão presentes naquela edição.

No passado, o universo das notícias era restrito e limitava-se aos livros de ocorrências policiais, aos tribunais, às repartições públicas, às conferências, ao parlamento e a um discreto registro de acontecimentos locais. Na sociedade industrial, o âmbito do noticiário ganhou amplitude, tornando-se universal, multidimensional, abrangendo desde os fatos sociais, nacionais e internacionais aos aspectos específicos (batizado de jornalismo especializado) da ciência, da saúde, da educação, dos esportes, da habitação, do urbanismo, das relações sociais, dos movimentos sindicais, da arquitetura, da economia, e assim por diante.

Jornais, revistas, emissoras de rádio e de televisão, internet, cinema, publicidade, enfim, todos os meios de difusão de linguagem coletiva, por meio dos

⁶⁸ O conceito de *agenda setting* se baseia em um tipo de efeito social dos meios de informação que selecionam, em grau de importância, os assuntos que serão discutidos por um determinado período pela sociedade. Nos fundamentos da *agenda setting*, acredita-se que essa seleção de notícias é realizada, porque a imprensa é seletiva para noticiar os fatos. Nesse sentido, o jornalista atua como *gatekeeper*, um porteiro da informação que controla a seleção do conteúdo fornecido pela imprensa.

⁶⁹ Normalmente, a seleção dos fatos não é subjetiva, pois o jornalismo é regido por normas e segue padrões. Entre eles, estão os critérios de noticiabilidade (ou de valor-notícia), que são aplicados pelo jornalista, conscientemente ou não, no momento de avaliar os assuntos potenciais que devem ser noticiados. Após o estudo pioneiro de Galtung e Ruge (1965), outros autores se debruçaram sobre o tema e apresentaram uma lista de critérios de noticiabilidade, da qual fazem parte fatores como: **oportunidade, proximidade, atualidade, o provável interesse do público, a importância, o impacto, as consequências e repercussões, o interesse, o conflito ou a controvérsia, a negatividade, a frequência, a dramatização, a crise, o desvio, o sensacionalismo, a emoção, a proeminência das pessoas envolvidas, a novidade, a excentricidade e a singularidade** (SHOEMAKER, 1991).

Wolf (1987) classifica os critérios de valor-notícia em critérios relativos ao **conteúdo** (importância e interesse das notícias), ao **produto** (que têm a ver com a disponibilidade das informações e com as características do produto informativo), ao **médium**, ao **público** e à **concorrência**.

quais as informações são transmitidas, passaram a distinguir a pequena da grande notícia numa competição acirrada para atrair o público. Em torno do formato das notícias, o jornalismo processa com rapidez os fatos que devem ser difundidos.

Dessa forma, começou a construção do império da difusão informativa, uma atividade econômica de impacto e que deve atrair um grande número de “clientes” (leitores) para captar o interesse dos anunciantes.

Atinge-se, nesse processo, a dimensão da notícia como artigo básico de uma modernidade em desenvolvimento urbano. O que passa a valer são os fatos, não as opiniões ou a doutrinação ideológica. Vai se forjando cada vez mais a noção de que o cidadão não pode ficar alheio aos acontecimentos, de que perdê-los é perder sua participação na vida social e na circulação de bens econômicos. Um jornalismo totalmente afinado com a dinâmica do capitalismo arrojado, como se vê, em que a velocidade é símbolo da própria afoiteza do mercado. Em tudo isso, a linguagem desse jornalismo pragmático e centrado na informação não quer perder de vista seu graal: a objetividade (BULHÕES, 2007, p. 30).

Já a crônica incorpora a subjetividade literária e o conhecimento empírico, fruto da observação do cotidiano pelo narrador-repórter. Notadamente, a crônica apresenta-se como um texto no qual literatura e jornalismo se misturam, para revelar leituras e sentidos inéditos sobre fatos do presente, registrados ou não no jornal, por meio da percepção de quem a escreve. Na sequência do texto, Drummond continua, de forma discreta, a analisar o conteúdo do jornal e atenta para o fato de que as ruas também estão repletas de acontecimentos:

Também a rua transborda de assuntos. Basta abrir a porta de vidro da varanda, e logo a feira livre me entra pelos olhos e pelos ouvidos a dentro. Podem dizer que a vida anda cara, e realmente anda acima de cara; mas a feira continua sendo um espetáculo para quem queira ver e sentir. Dizem que a população feminina de Copacabana é frívola; quem disse isso não viu as admiráveis donas de casa, muitas delas jovens tratadíssimas, que lá vêm puxando o carrinho entre as barracas atulhadas, apalpando, cheirando, regateando os preços das verduras. **São mulheres de hoje, e mostram que é possível harmonizar beleza e verdade. (A verdade está escondida aqui numa abobrinha, fonte de vitamina A).** São lindas as mulheres na feira. Elas desfilam, minuciosas e sérias, entre os pêssegos e as mangas da estação, enquanto sobe o vozeiro dos feirantes, e moleques oferecem carroto, e fiscais fingem de fiscalizar, e tudo são pinturas e músicas debaixo do céu carioca (ANDRADE, sem data).

Mesmo quando o assunto são as mulheres na feira, o cronista não ignora completamente o assunto de cunho jornalístico e denuncia o alto custo de vida na cidade em que morava e a ineficiência dos homens públicos encarregados da fiscalização. Contudo as estrelas da narrativa são as mulheres de Copacabana,

um bairro onde habitava a população de alto poder aquisitivo. Talvez, por essa razão, são vistas como “madames” pela sociedade.

A linguagem subjetiva e descritiva empregada no texto permite ao leitor a construção de uma imagem da cena que está sendo narrada pelo cronista. Ele caracteriza as mulheres cariocas como exímias donas de casa, atenciosas na escolha dos alimentos e seguras para negociar o preço com os feirantes. O perfil das donas de casa é exatamente o contrário daquele imaginado pela maioria que as designa como “frívolas”, cujo sentido pejorativo da palavra está relacionado à ideia de “futilidade” e “insensatez”.

Em seus estudos sobre o cotidiano, Maffesoli destaca que os espaços, apesar de serem lugares inanimados, são vivos porque podem gerar vida. O prazer e a felicidade de todos os dias precisam de um local para desabrochar. O sociólogo francês cita, nos seus escritos sobre a socialidade, o artigo “Mythes et symboles de l’intimité”, de autoria de G. Durand, que ressalta o elemento de sedução, brilho e força da inscrição terrena. A “Mãe Terra refúgio nutriz”, em sua feminilidade e em último recurso, solidifica as diversas situações individuais e sociais. Precisamos compreender a “Mãe Terra” no seu sentido metafórico: ela está presente, de forma cristalizada, nas representações teóricas ou romanescas, nas crônicas, nas situações do cotidiano, dissolvendo-se na casa, no vilarejo, no bairro, na região e em outros territórios. Em qualquer uma dessas situações, ela possui uma conotação sensual. Para Maffesoli, “os produtores de “nossa terra”, as “mulheres da minha região”, o clima local etc., tudo possui um gosto particular e uma excelência inequívoca” (1984, p. 52).

Na visão do sociólogo francês, nesse *sensualismo local*, mostra-se uma socialidade de base⁷⁰, que une as pessoas que dividem o mesmo local. Ele constata que, nas próprias cidades, observamos a constituição de entidades nacionais que reconduzem as práticas cotidianas e seu enraizamento de origem. Maffesoli utiliza como exemplos as metrópoles Paris, Nova Iorque e Londres. Cada uma delas é constituída por uma constelação de entidades regionais ou étnicas

⁷⁰ O conceito de socialidade de base, elaborado por Maffesoli, está relacionado aos acontecimentos que se passam no cenário da cidade, da comunidade. Para ele, o espaço é o lugar das figurações que confirma a existência social. Na cidade, no espaço humilde, os afetos e as tramas sociais se consolidam gradativamente. “A inscrição espacial estrutura essa socialidade de base” (MAFFESOLI, 1984, p. 62).

onde são vividos, no cotidiano, práticas e costumes anacrônicos para os modos de vida unificados e banalizados de uma civilização mundial dominante. Para Maffesoli:

É nesse sentido que podemos falar de “encarnação” da socialidade que necessita de um solo para se enraizar. Do mesmo modo que a casa da infância permanece o paradigma de todas as raízes ou de toda a busca de raízes, o espaço local é o fundador do “estar-junto” de toda comunidade (MAFFESOLI, 1984, p. 54).

As figuras encontradas nas lendas e nos contos estão essencialmente ligadas a um lugar bem específico. O mesmo acontece nas crônicas. Luciano Rosa destaca que o gênero é tipicamente carioca e que Drummond é um “cronista do Rio” (apud ANDRADE, 2009, p. 7). De fato, encontramos, na prosa do escritor, inúmeras referências à cidade e seus habitantes. A relação entre o Rio de Janeiro e Drummond começou em 1934, quando ele se mudou para a então capital federal para assumir a chefia de gabinete de Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde, na época. Se Itabira havia se tornado apenas um fotografia na parede, o Rio de Janeiro, suas praias, paisagens urbanas, costumes e figuras pitorescas viraram fonte de inspiração durante mais de 50 anos. As observações de Drummond *in loco* sobre a cidade e suas intensas transformações foram temas de diversas crônicas. Drummond afirma que “O Rio é ainda o melhor assunto, além de ser o melhor ponto de vista, o melhor terraço para se divisar qualquer assunto” (ROSA, apud ANDRADE, 2009, p. 9). A afirmação de Drummond segue a mesma linha de pensamento de Maffesoli, que compreende que o espaço é o lugar das figurações, onde a inscrição mundana de nossas representações se torna evidente. De acordo com Maffesoli, existe uma “acentuação sobre o instante que mergulha suas raízes numa espacialidade interiorizada. O afeto que instala a ligação ao território é uma maneira de viver no presente” (MAFFESOLI, 1984, p. 58).

Os menores gestos da vida cotidiana, como a presença das donas de casa na feira, como vimos na narrativa citada, são chamados por Maffesoli de “pequenos nada” (1984, p. 58). Esses atos minúsculos e aparentemente irrisórios materializam a existência. Na verdade, são “fatores de socialidade, podendo-se mesmo dizer que, através do seu aspecto anódino, produzem intensidade (MAFFESOLI, 1984, p. 58).

Essa magnitude causada pela socialidade pode ser observada também em “Assuntos de Março” (ANDRADE, *Jornal do Brasil*, 5 de março de 1970). Nela, o cronista tergiversa ainda sobre as ambiguidades da cidade, seus aspectos positivos e negativos. Ele inicia o texto comentando sobre o retorno às aulas, fator que resplandecia aquele território:

Circulam de novo por aí, os uniformes colegiais. Melhor do que a folhinha, eles me informam que chegou março. Março, o mês oficialmente montado em cavalinho pigarço, trazendo na bagagem o outono, mas só oficialmente. Na realidade, março monta cavalinho chagaliano, todo em cores vivas, que são as do riso e do movimento dos brotos a caminho da escola, para a satisfação dos olhos adultos. [...] Os ônibus tornaram-se mais alegres. Observo mais paciência nos motoristas e trocadores. Se a praia é menos frequentada, em compensação a rua é mais colorida (ANDRADE, *Jornal do Brasil*, 5 de março de 1970).

Drummond emprega expressões metafóricas para construir uma imagem poética da cidade, com a chegada do mês de março. O cavalo pigarço é malhado de preto e branco ou de cor grisalha, opondo-se ao sentido do cavalo de Chagall, pintor russo reconhecido justamente pela criação de um universo paralelo, onde suas experiências reais são transmutadas por sua imaginação. As obras dele possuem cores claras e alegres, que nos remetem a um mundo de fantasias, e possuem uma ligação com o cenário carioca na ocasião da volta às aulas. Esse sentimento de “magia” realçava a vida no Rio de Janeiro, naquela época.

Para Maffesoli, a banalidade diária esconde uma riqueza insuspeita. Ele acredita que a especificidade da vida cotidiana é uma obra coletiva e anônima e que se vive bem mais do que se verbaliza, por ser uma expressão gestual e plural da vida social em desenvolvimento. No entanto a crônica, que se abastece do comezinho como húmus permanente, consegue materializar, por meio da criação literária, a carga poética que se esconde nas entranhas das banalidades da existência diária. O cronista reproduz aquilo que vê ao “rés-do-chão” na cidade, que, para Maffesoli, é o espaço indutor da socialidade:

[...] é na vida mais concreta que existe mais socialidade. Longe das estruturas econômica ou política, a comunicação enquanto função essencial, perfeita, inscreve-se nos lugares mais humildes, nas situações mais banais. [...] No espaço humilde onde se exprimem tantos afetos e conversações, a sólida trama social se constitui gradativamente. Não se trata de extrapolar mas, certamente, nesses espaços é que melhor se vive a relação de alteridade em toda a sua pequenez e em todo o seu trágico. [...] o espaço que culmina na cidade, permite sobretudo o jogo da diferença, o enriquecimento que isso supõe (MAFFESOLI, 1984, p. 61-62).

Essa diversidade a que se refere Maffesoli é apresentada em “Assuntos de Março”. Primeiramente, o cronista enaltece o clima da cidade, que se tornava mais alegre com a presença dos estudantes em alguns espaços urbanos, como nos ônibus e nas papelarias, entupidas de materiais escolares e de gente. Drummond chega até a exagerar no relato do episódio, ao justificar que o movimento no comércio poderia atrapalhar a rotina do cronista na compra de papel, para realizar o seu “ofício lítero-jornalístico” (ANDRADE, *Jornal do Brasil*, 5 de março de 1970). Diz o escritor: “Se eu deixar de escrever um dia destes, não será por preguiça, caxumba **ou imposição de altos poderes**, mas porque acabou a reserva de material de escritório, e deixo este mês para o abastecimento dos estudantes” (ANDRADE, *Jornal do Brasil*, 5 de março de 1970, grifo nosso).

Como notamos, no trecho grifado na frase anteriormente citada, a crônica também joga luz sobre as incongruências da vida cotidiana. Escrita em pleno regime militar, o cronista não deixa de falar no texto sobre a censura:

Março é uma saudável tentativa de bom humor, e se algum dia o AI-5 perder a vigência, quero crer que seja em março ou por influência sutil de março na vida nacional, com os espíritos desarmados e o Governo persuadido de que não tem mais perigo não (ANDRADE, *Jornal do Brasil*, 5 de março de 1970).

As palavras de Drummond nos fazem pensar que ele acreditava que a atmosfera positiva trazia um pouco de esperança e otimismo. O mês que aumenta a presença dos jovens, futuro da nação nas ruas, poderia inspirar a mudança, a renovação e até, quem sabe, o fim do AI-5 — ato institucional que impôs a censura prévia para jornais, revistas, livros, peças de teatro e músicas.

Para Maffesoli, a consequência direta da história vivida no presente é a impossibilidade de se promover uma cidade perfeita ou ideal. Ele salienta que a espacialidade é um lugar dinâmico, feito de ódios e amores, de conflitos e distensões, onde a socialidade é vivida diariamente, na palidez e no brilho, fundada no limite, como toda situação mundana. E, por ser um gênero relacionado eminentemente ao circunstancial, a crônica acaba “absorvendo” as imperfeições da espacialidade, como notamos na narrativa de Drummond.

No parágrafo seguinte, o cronista dá a entender que o clima de alto astral dos estudantes também deveria servir de exemplo para as autoridades políticas e religiosas que brigavam pelos restos mortais de Estácio de Sá: “Nesse

bem-estazinho moral, com a garotada distribuindo lição de otimismo, não faz sentido brigar por causa dos ossos, cinzas ou que nome tenham, de nosso fundador, Estácio de Sá, aqui no Rio” (ANDRADE, *Jornal do Brasil*, 5 de março de 1970).

A expressão “bem-estazinho”, no diminutivo, mostra que o “bem-estar” não atingia todo o Rio de Janeiro e que, talvez, era restrito à classe dos estudantes. A alegria deles destoava do clima de opressão causado pela ditadura e de outro conflito menos candente, em torno do destino das cinzas do fundador da cidade. A narrativa nos mostra, na prática, que a existência social mescla sentimentos variados, como aponta Maffesoli. Para o sociólogo francês, a cidade possui um aspecto paradigmático:

é ao mesmo tempo, lugar de perdição (Babilônia) e terra eleita (Jerusalém) [...]. Esse duplo caráter encontra-se, certamente, na raiz da permanência urbana, as ruínas das cidades mortas e os mitos das cidades engolidas mostram-se como testemunhos da pulsão irreprimível dos homens para se reunirem (MAFFESOLI, 1984, p. 59)

Como explica Maffesoli, a cidade serve como base de sustentação à socialidade em ato da vida cotidiana; e, por ser causa e consequência dos encontros, ela é o “indutor existencial” (LADRIÈRE apud MAFFESOLI, 1984, p. 61) por excelência. O que Maffesoli chama de socialidade em ato assume formas variadas, grande parte delas anódinas, daí o interesse de refletir sobre o espaço, ao lado da exuberância e do falso brilho do histórico e do factual.

Como já vimos no primeiro capítulo desta tese, a crônica é, dentro da literatura e do jornalismo, o gênero que prioriza o debate em torno do evento circunstancial, como sugere Maffesoli. Em “Assuntos de Março”, o destino das cinzas de Estácio de Sá ganha destaque na narrativa. Drummond conta que os capuchinhos, que guardavam os restos mortais da autoridade de Sá gostariam de deixá-los na igreja da Tijuca, enquanto o governo desejava depositá-los em um monumento que estava sendo construído para homenageá-lo. Parece que a celeuma se alastrou por toda a cidade:

[...] tratava-se de discussão que transborda para os jornais. A quem pertencem os restos? Aos capuchinhos que o conservam, ou à cidade, que pretende magnificá-los? Ou ainda — lembro eu, para atrapalhar — aos inúmeros descendentes da família Sá, **inventariados em livro genealógico, e que poderão fazer valer os seus direitos históricos?**

Senhores em litígio, escutai-me. Estácio de Sá sofreu as agruras de acampar em território selvático, e morreu de ferimentos recebidos em batalha. Já era padecer bastante. Mas com a morte não descansou ainda. Sepultado numa capelinha da Urca, entre o Pão de Açúcar e o Morro do Cão, 16 anos depois já o que restava dêle foi transferido para a Igreja Matriz de São Sebastião, no Morro do Castelo. Começou aí o único período de repouso verdadeiro para suas cinzas: 279 anos de duração. Em 1862, exumam-se os restos para serem colocados em uma urna de pau-brasil e chumbo. Passam-se mais 60 anos, desmonta-se o Morro do Castelo, e lá vai o Estácio, ou o fatigado pó de Estácio, para a Igreja dos capuchinhos, na Rua Haddock Lobo. Não é andar demasiado para quem já não pode dispor dos próprios pés? Não vos parece o caso, meus senhores de aposentar o venerável defunto, deixando-o onde está, se é que está, pois nem há cabal certeza de que as peças ósseas exumadas em 1862, pertencem realmente ao cadáver de Estácio, misturadas como se achavam, em triplicata, tanto podendo ser dêle como de Sancho ou Martinho? (ANDRADE, *Jornal do Brasil*, 5 de março de 1970).

Drummond faz um resgate histórico sobre os restos mortais de Estácio de Sá e faz uma brincadeira, ao citar outros defuntos históricos — Sancho Pança e Martinho — ressuscitados da obra clássica de Cervantes, *Dom Quixote* (1605). A alusão aos personagens literários reforça a crença por parte dele de que, talvez, as cinzas nem fossem de fato do fundador do Rio de Janeiro.

O cronista ainda “apimenta” mais a discussão ao sugerir, nas estrelinhas, que talvez os herdeiros desconhecidos de Estácio também tivessem direito de guardar as cinzas. Além disso, Drummond chama a atenção daqueles que estavam em divergência sobre a morada final do pó que sobrou de Sá, em tom solene, que nos remete a uma oração: “Senhores em litígio, escutai-me”, como se estivesse apelando para o fim do debate.

Podemos encontrar, nas teorizações de Maffesoli, uma explicação de cunho sociológico para a disputa dos restos mortais do fundador do Rio de Janeiro. O valor exacerbado conferido a uma urna preenchida de cinzas está relacionado à socialidade local, que é a base da existência cotidiana. Numa comunidade, o que está em jogo é a partilha diária dos afetos e, muitas vezes, dos bens, conforme Maffesoli. De acordo com ele, entende-se por cidade esse desejo irremediável de estar junto, que se estrutura a partir e em torno de um território. Esse centro territorial pode assumir formas variadas, pode ser um local sagrado, um mercado, um castelo, outros lugares de socialidade e até objetos que simbolizem a inscrição territorial. O sociólogo acrescenta que desde o apego ao príncipe da

sociedade medieval ou à figura de Dalai Lama pelos tibetanos contemporâneos, passando pela preocupação com a legitimidade dos regimes monárquicos ou republicanos, está em causa a realidade ou a nostalgia da socialidade. “A fidelidade à cidade, à terra ou a um princípio cristalizador (príncipe, chefe, líder) nada mais é do que o signo eficaz do desejo de socialidade” (MAFFESOLI, 1984, p. 60).

No caso de “Assuntos de Março”, a inscrição territorial sobre a qual fala Maffesoli se refere aos restos mortais de Estácio de Sá. O material possuía um valor simbólico que constituía a socialidade e a solidariedade de base, que não podem ser apagadas. No último parágrafo do texto, Drummond propõe uma solução para o impasse entre as autoridades políticas e religiosas:

Dizendo isto, parece que tomo o partido dos frades contra o Dr. Negrão. Retifico. Meu parecer, que ninguém pediu, mas nem por isso é desprezível, pois foi inspirado na atmosfera de março, consiste em declarar inexistentes, para todos os efeitos, inclusive o descanso devido aos mortos, os restos mortais de Estácio de Sá. E declarar vivo, para nossa amizade, o referido capitão Estácio, fundador no interesse de aprendermos com êle, a desbravar asperezas, criar coisas, fundar cidades. Sim, fundá-las, como os meninos e meninas da escola estão fundando coisas futuras. O Rio de Janeiro bem que precisa do espírito de criação, de descoberta, de rumos certos e duradouros, para compensar esvaziamentos, rotinas, nós burocráticos, incidências de barbáries, sintomas de desumanização urbana. Vamos todos com Estácio à escola, vamos à escola de Estácio. Quanto aos ossos, e tendo em vista que ainda há pouco um sábio como Bertrand Russel se fez pacificamente queimar, deixemos de cultuar os ossos, e pensemos na vida por viver e fazer (ANDRADE, *Jornal do Brasil*, 5 de março de 1970).

O cronista se aproxima do ideal do espírito livre, ao emitir um parecer original, calcando na experiência proporcionada pelo clima positivo graças à presença dos estudantes nas ruas. Eles representavam a transformação, a esperança de construir uma cidade melhor. No pensamento de Drummond, ao declarar Estácio de Sá vivo, permanece na cidade “o fundamento do querer-viver social que, através da memória, recolhe aí as lições para sua própria expansão” (MAFFESOLI, 1984, p. 60).

Além disso, o cronista também sugere que os leitores prestem mais atenção no presente. Declarar inexistentes os restos mortais de Estácio de Sá é uma forma de ignorar a metafísica e os seus valores, o que é distante e transcendente. A mensagem de Drummond, nas entrelinhas, é a mesma evocada pelo espírito livre: o obscuro, na opinião de Nietzsche, está à margem do campo do saber. Os dogmas religiosos são certezas últimas, desnecessárias para viver de

forma plena. A religião, a filosofia e a arte, no contexto das coisas longínquas, nos impelem a uma decisão em áreas onde não é necessário crer nem saber, em oposição ao valor daquilo que é claro e vizinho. “Devemos voltar a nos converter em bons vizinhos das coisas mais próximas e não olhar depreciativamente como até agora se fez, por cima das nuvens e fantasmas noturnos”. (NIETZSCHE, 2008b, p. 174)

As duas narrativas “Cultive seu neto” e “Assuntos de março” reforçam os pensamentos de Maffesoli e Certau à medida que nos mostram que a crônica, gênero ancorado no cotidiano, está mais próxima da intensidade da vida real. Nos dois textos, o cronista nos convida a prestar mais atenção nas banalidades do cotidiano que realçam o sabor da nossa existência — a convivência com a família, o passeio na feira, a escolha dos alimentos, o espírito alegre da juventude. Nas entrelinhas, a mensagem de Drummond está atrelada à ideia do *carpe diem*. Ao acentuar o presente, ele “ressalta o aspecto aleatório, apontando simultaneamente para a urgência da fruição” (MAFFESOLI, 1984, p. 45).

O cronista é aquele que capta um fulgor esquivo naquilo que não voltará jamais e que ficará perdido naquela página de jornal, cujo destino pode ser virar forro de gaiola de passarinho.

4.3 O EFEITO DA DUPLICIDADE NA VALORIZAÇÃO DO PRESENTE

No último parágrafo de *O andarilho e sua sombra* (NIETZSCHE, 2008, p. 310), Nietzsche relaciona a liberdade de espírito à reabilitação das coisas mais próximas como pré-requisito para o alívio do peso da vida, a partir do fortalecimento das condições para suportá-lo: “Apenas ao homem enobrecido pode-se dar a liberdade de espírito; apenas dele se aproxima o alívio da vida, pondo bálsamo em suas feridas” (NIETZSCHE, 2008a, p. 310). Para ele, a alegria está associada à capacidade de aceitação e afirmação das coisas mais próximas: “ele será o primeiro a poder dizer que vive pela alegria e por nenhuma meta; e em qualquer boca seu lema seria mais perigoso: paz ao meu redor e boa vontade com as coisas próximas” (NIETZSCHE, 2008a, p. 310).

A mudança de perspectiva — do longínquo para o mais próximo — é a base da nova filosofia concebida por Nietzsche, que preconiza que a brevidade da vida é incompatível com a exigência da verdade a todo custo, como um fator

indispensável para a salvação da alma imortal. Do ponto de vista do filósofo, o fato de se ter “abandonado a crença numa alma imortal” foi para o conhecimento a “conquista mais útil” (NIETZSCHE, 2004, p. 251). Em outras palavras, a filosofia nietzschiana propõe o abandono da crença no “verdadeiro” e no “ideal” distante. Para Nietzsche, no âmbito do intelecto humano, só há lugar para interpretações e perspectivas (compreendendo que algumas interpretações e perspectivas são mais plausíveis), e não para as certezas concluídas e acabadas. Daí surge a ideia de uma filosofia particular, à maneira dos ensaios.

Para conceber o espírito livre enquanto um ideal a ser alcançado no que diz respeito ao aliviar da vida, Nietzsche tenta elaborar uma filosofia que, de certo modo, se inspira na arte de viver da Antiguidade. Ele buscava, assim como os grandes discípulos helênicos, um estilo de vida mais contemplativo, aliviando o peso da existência moderna.

Exemplar aqui é o fabular dos gregos, representado na figura de Homero: este “serviço divino dos gregos” não se tratava de uma simples “fuga da realidade”, mesmo sabendo-a terrível, como aconteceu mais tarde no culto cristão. Desse modo, a poética dos gregos era fruto de uma necessidade de “aliviar” a realidade, conhecida de forma profunda por eles.

Na visão de Nietzsche, apresentada no aforismo 154, de *Humano, Demasiado Humano*, cujo título é “Brincando com a vida”, a inventividade dos gregos poderia ser comparada a uma “balança”. A frivolidade da imaginação homérica se tornava necessária para suavizar e suprimir temporariamente o ânimo desmedidamente apaixonado e o intelecto extremamente agudo que possuíam, o que poderia fazer a vida parecer amarga e cruel. Os gregos eram conscientes de que não deveriam ter ilusões, mas eram como se vivessem cercados por uma bolha imaginária, uma forma de proteção, embelezando a vida com fantasias. Nietzsche utiliza como exemplo o conselho do maior poeta grego do período arcaico:

Simônides aconselhava seus patrícios a tomarem a vida como um jogo; a seriedade lhes era bem conhecida na forma de dor (pois a miséria humana é o tema que os deuses mais gostam de ver cantado) e sabiam que apenas através da arte a própria miséria pode se tornar deleite (NIETZSCHE, 2000, p. 119).

Esse o jogo consiste em jogar com a “seriedade”, ou seja, com a dor, com os sentimentos e pensamentos que sobrecarregavam os gregos no

momento em que consideravam a existência com seriedade. Ponton (2004) salienta que Nietzsche era cuidadoso em dizer que, se eles “deliberadamente cercam e embelezam a vida com mentiras” (NIETZSCHE, 2000, p. 119), não abusam das mentiras, que são indissociáveis de uma lucidez fundamental. “Eles sabem que mentem e mentem a eles mesmos. Da mesma forma, jogar com a vida, não significa ignorá-la, mas ao contrário ressentí-la e conhecê-la profundamente (PONTON, 2004, p. 173).

A estratégia do espírito livre de “jogar com a vida” também é adotada pelos cronistas, os quais também utilizam elementos fantasiosos para tratar, com leveza, dos problemas do seu tempo. Na crônica “De Bichos” (*Diário de São Paulo*, 5 de novembro de 1967), Drummond simula uma conversa ao telefone com a amiga Lya Cavalcanti, a quem ele se refere no texto como “advogada e representante pessoal do santo-louco de Assis”, uma alusão a São Francisco de Assis, protetor dos animais. A jornalista era uma especialista no reino animal. Supomos que ela e Drummond costumavam conversar sobre os animais habitualmente, conforme o pronunciamento do escritor: “Quando estou meio descrente do ser humano [...] telefono para Lya Cavalcanti e peço-lhe notícias de bichos” (*Diário de São Paulo*, 5 de novembro de 1967). No entanto todas essas notícias que tratam dos animais acabam revelando aspectos do comportamento humano, levando-nos a crer que a articulação do enredo a ser apresentado a seguir foi apenas uma forma de amenizar as questões que abordam a relação entre os homens e os animais.

No diálogo com a amiga, o cronista expõe diversas situações: em Florianópolis, o prefeito estava exagerando em cobrar dos donos de cães um salário mínimo para reaverem seus animais de estimação; a adoção de um sistema moderno para o abatimento de gados, considerado mais moderno e “humano”; e o salvamento de um pombo que estava preso na estátua “positivista” de Floriano, fato que causou comoção na população do Rio de Janeiro. Nessa ocasião, ele cita, na crônica, que Lya Cavalcanti havia enviado uma carta para os bombeiros, para agradecê-los:

[...] nunca será demais repetir e lembrar que, enquanto se movimentarem homens e equipamento técnico e soarem ordens de comando e multidões aplaudirem e aclamarem, tudo por causa do salvamento de uma pombinha, o mundo será mais belo e valerá a pena viver nele, e haverá esperança quais forem os crimes que no mesmo instante se cometem (ANDRADE, *Diário de São Paulo*, 5 de novembro de 1967).

Há uma grande probabilidade dessa carta não ter existido ou, se existiu, pode ser que não tenha sido escrita precisamente com essas palavras, a menos que Drummond tivesse a posse do documento. Não temos certeza se a conversa entre os cronistas por telefone ocorreu ou se foi mais uma artimanha do escritor, para falar com o leitor sobre os acontecimentos que lhe agradavam ou dos quais discordava no que diz respeito à relação entre o homem e o animal. A declaração de Lya Cavalcanti contida na carta, na verdade, é a expressão da voz do próprio cronista.

Podemos extrair dessa crônica a preocupação de Drummond com os bichos e a valorização de uma fração do cotidiano, como o salvamento da pomba. Ele menciona outra situação que lhe conferiu grande felicidade como método comparativo para que o leitor tivesse a medida da sua gratidão aos bombeiros: “Bem, talvez esteja um pouco “em sustenido”, com o que Guimarães Rosa costumava dizer de minhas crônicas na Rádio Ministério da Educação. Mas o que eu sinto quando bombeiro salva pombo é daí para cima” (*Diário de São Paulo*, 5 de novembro de 1967).

Drummond cita ainda, na crônica, que a ligação telefônica se encerrou porque a amiga precisava dar atenção aos cães que ela havia recolhido, os quais reclamavam por atenção. Além disso, alguém batia na porta de Lya Cavalcanti para pedir socorro em prol de um macaco ferido à bala, em Jacarepaguá. O carteiro também lhe entregou três cartas de desconhecidos pedindo ajuda. Queriam que sua amiga intercedesse junto ao governador sobre assuntos referentes a um gato e uma cutia no Campo de Santana, que estava em obras; a um pinguim trazido à praia de Ipanema e levado para uma Cervejaria; além de “uma cobra que fugiu do zoológico para abraçar Kim Novak no Copa e se perdeu no engarrafamento de Botafogo, e mais aquilo de atrapalhado no multivário, dolorido reino animal” (ANDRADE, *Diário de São Paulo*, 5 de novembro de 1967).

A referência à visita da atriz americana ao Brasil e da sua fã silvestre confirmam a hipótese de que grande parte desses episódios tenha sido inventada por Drummond. O humor e o emprego do insólito são características do escritor para chamar atenção dos leitores e dos governantes sobre as obras no Campo de Santana, a visita de uma celebridade e o engarrafamento da cidade.

Segundo Maffesoli, a partir do Iluminismo, os pensadores passaram a valorizar exageradamente a razão. O “Progresso”, originário de uma correlação com mesma razão, tornou-se tema dos discursos institucionais, pedagógicos, estatais administrativos e econômicos. No entanto, apesar de todo esse processo de “racionalização”, o fantástico e a ficção continuaram ocupando, como uma espécie de subterrâneo, o pensar e o fazer dos homens na mentalidade dos seres humanos.

A parte do imaginário constitui aquilo que chamamos de minúsculas situações da vida cotidiana. A magia continua presente na rotina diária da humanidade. Para Maffesoli, basta lembrar que as pessoas, às vezes, conferem mais atenção aos conteúdos da astrologia do que aos artigos políticos. Não se trata de valorizar esse fato, mas de apenas entender a parte de sombra que atua no campo social. “Para além dos vários dogmatismos e/ou positivismos que começam a perder o fôlego, a importância do imaginário é agora reconhecida, e múltiplos trabalhos mostraram como ele estruturava a sociabilidade básica” (MAFFESOLI, 1984, p. 65).

Maffesoli defende que o fantástico e a ficção são também constituintes da realidade e que esse fator pode ser observado nos contos, anedotas e histórias contadas nos bares das cidades. O poder do fantástico pode ser notado também no fascínio que os *fait-divers* e as notícias cruéis exercem no público.

No decorrer do desenvolvimento da atividade jornalística, os jornais de prestígio sempre destacaram os acontecimentos de relevância pública, enquanto os assuntos voltados para o divertimento ficaram relegados a um segundo plano. Entretanto a imprensa popular, a fim de atingir um filão que não era contemplado pela imprensa tradicional, começou a privilegiar o entretenimento, explorando especialmente o chamado *fait-divers*. O termo foi introduzido por Roland Barthes (1964) e significa a cobertura de fatos diversos que cobrem escândalos, curiosidades e bizarrices; pode ser considerado um termo correlato à imprensa popular e sensacionalista. Sempre esteve presente no jornalismo, desde o início da sua história, como um recurso editorial capaz de aumentar a audiência.

Por essa razão, os *fait-divers*, que, no passado, eram uma exclusividade da imprensa popular e sensacionalista ganham cada dia mais espaço na mídia tradicional para atrair o público. Na opinião de Neal Gabler, “[...] a televisão disseminou uma epistemologia na qual toda e qualquer informação, não obstante a fonte, é forçada a se transformar em entretenimento”, (1999, p. 25).

Basta ligar a televisão para comprovar a afirmação do estudioso americano. O “Fantástico”, programa classificado como “revista eletrônica”, é exibido nos domingos, pela Rede Globo. Em quase todas as edições do Programa, é possível notar que as notícias têm como ponto de partida as celebridades ou os assuntos discutidos nos capítulos das novelas da mesma emissora. Isso significa que o jornalismo se obrigou a pegar carona no entretenimento. O autismo, discutido na novela, passa a ser pauta também do programa jornalístico como uma estratégia para levantar a audiência.

Para Maffesoli, “o fictício perfura o real, tornando-o singularmente mais atraente” (MAFFESOLI, 1984, p. 65). O sociólogo acredita que a realidade é porosa e é constituída ainda pelo que não possui realidade.

Essa afirmação se torna mais evidente, quando pensamos nas teorizações sobre a crônica, cuja característica principal é a relação íntima com o presente e a incorporação de elementos ficcionais para relatar a realidade. Como já vimos neste estudo, os cronistas dão vida a seres inanimados e voz para animais, além de estabelecerem diálogos com personagens inventados por eles próprios. No entanto essa aproximação com o universo da fantasia não é gratuita. Pelo contrário, é uma estratégia para retratar o real e explicá-lo de maneira diversa, algo que nem sempre a verdade absoluta, baseada apenas em fatos concretos, consegue realizar.

Esse ponto de contato com o ficcional permite ao cronista se aprofundar na realidade, como observamos na crônica “A visita da borboleta” (*Moça Deitada na Grama*, 1987), de Drummond. Ele versa sobre uma notícia publicada no jornal; mas, à primeira vista, confunde-se com um enredo fantasioso.

A relação com a matéria jornalística, nessa crônica, acontece de forma muito sutil, uma vez que o escritor foca o texto em uma borboleta que, de acordo com o relato do cronista, veio lhe visitar durante o café da manhã. O inseto, fruto da imaginação de Drummond, serviu como “pretexto” para ilustrar o fato noticioso e mostrar a importância de cada espécie para o equilíbrio ecológico.

No primeiro parágrafo, o narrador do cotidiano apresenta o assunto sobre o qual falará: as borboletas. Mesmo na exposição do tema, algo que poderia ser feito de forma simples e direta, o cronista estabelece uma “escala” de grandeza para medir a dimensão dos assuntos publicados no jornal: “Discorram meus colegas sobre assuntos graúdos, nacionais e internacionais, que hoje eu fico com as borboletas” (*Moça Deitada na Grama*, 1987, p. 54), como se quisesse dizer que,

naquele dia, estava escolhendo um tema “pequeno” ou “miúdo” — que é a fonte primária dos cronistas, como sabemos.

A personagem que porventura visitara Drummond durante a manhã poderia ser uma figura suntuosa, colorida e maior que a média, já que era ficcional. Mas ele preferiu criar uma borboleta “de uma espécie comum, branca e pequena” (ANDRADE, 1987, p. 54), justamente para valorizar o ordinário e mostrar o valor dos insetos que convivem ao nosso redor — aqueles que, muitas vezes, nem notamos, em virtude da pressa da vida moderna ou da desatenção para com as coisas pequenas e próximas.

Nessa narrativa, é possível notar a capacidade do cronista em extrair algo reluzente do cotidiano, no caso, uma borboleta branca, que não é uma espécie rara. Além de opor-se aos temas extraordinários do jornal, o escritor confere, na crônica, a mesma relevância a um inseto bastante habitual, exceto em decorrência das características humanas atribuídas a ele. Isso reforça nosso pensamento de que aquela cena não havia acontecido de fato, pois uma borboleta “pensante”, que aparece na casa de um escritor atraída pelo café da manhã, só existe em livros de histórias:

Não pousou na xícara, nem nos biscoitos nem na margarina. Limitou-se a dar uns volteios em torno da mesa e retirou-se, deixando a lembrança agradável de sua visita. Embora **cordial**, estava **apressada**. Todas as borboletas são apressadas por natureza. **Vivem um momento breve e não podem perder tempo com um cronista fútil, se bem que parecesse dizer com seus volteios: “adoro a futilidade”** (ANDRADE, 1987, p. 54, grifo nosso).

Acreditamos que, para o cronista, o intercâmbio com o ficcional é uma forma de chamar a atenção para um aspecto do nosso cotidiano sem rigidez, tornando o assunto mais palatável ao leitor. Nessa narrativa, a motivação especial era uma notícia que havia sido publicada no jornal, ou seja, o texto com ares de ficção estava ancorado na realidade: a realização de um evento ecológico. Para discorrer sobre o fato, ele criou uma borboleta com cérebro e alma de gente. Uma leitora assídua de sua coluna e com asas invadiu o café da manhã, com uma finalidade específica: avisá-lo sobre um acontecimento importante que já estava circulando na imprensa, mas que merecia um “reforço” do cronista para não passar em branco pelos leitores. O texto mostra, de forma explícita, o consórcio entre o real e o ficcional, como uma maneira de retratar aspectos do cotidiano:

[...] retomei o meu hábito de ler o jornal tomando café. Então, deparei com a notícia de que ia realizar-se no bairro do Grajaú, uma vigília ecológica em defesa das borboletas, ameaçadas de extinção. Compreendi: a visita não fora gratuita, vinha chamar-me a atenção para o fato. Mesmo assim, continuei apreciando a delicadeza: O lepidóptero (permitam-me chamá-lo pelo nome livresco) era meu leitor, imaginem (ANDRADE, 1987, p. 54-55).

Se a borboleta não se dirigiu à casa do escritor apenas para ser contemplada, tampouco entrou nessa crônica por acaso. Drummond desenhou uma personagem humanizada já no começo da história, com a intenção de envolver seu leitor verdadeiro e chamar a atenção dele para uma causa nobre. Como se tratava de um evento para defender animais de pequeno porte, como aves e insetos, que são alvo fácil dos predadores humanos, o literato criou uma figura dócil e amável, com o intuito de conquistar a empatia do público.

Edgar Morin visualiza a mesma estratégia adotada pelos cronistas no cinema. Para ele, o “cinema é o lugar preciso do desdobramento, nele é reinvestida essa potência mágica, alucinatória, quase patológica, esse desdobramento cuja forma mais completa é o sonho, e que permite essa “distância de si para si” (MORIN apud MAFFESOLI, 1984, p. 66).

Essa ideia de presença na ausência é entendida por Maffesoli como duplicidade social. Na vida corriqueira, podemos encontrar uma dimensão do fantástico que tem origem nesse sentido de “duplo”. Quando assistimos a um filme ou lemos uma crônica, podemos experimentar essa duplicidade. Trata-se de um comportamento mágico: por alguns instantes, ficamos “fora de si” e deixamos de lado nossa identidade.

O fantástico e a ficção não possuem outro sentido senão organizar um espaço vital, tornando o cotidiano aceitável. Nessa perspectiva, a anormalidade, a loucura, a exceção, encontram seus lugares no transcurso da existência de um bairro, de uma aldeia (MAFFESOLI, 1984, p. 67).

A duplicidade é uma maneira de escapar do sistema, de recusá-lo com leveza, sem provocar um embate frontal. Tal mecanismo serve para introduzir o imaginário na vida prosaica, na qual a acentuação do surreal confere às situações uma nova dimensão. Se a existência é linear e racional, o *duplo* introduz a descontinuidade, o *nonsense*, a acentuação do presente.

Essa é a estratégia dos cronistas para convencer o leitor sobre a importância de algo, como vimos no exemplo do relato de Drummond sobre a vigília ecológica. A criação da borboleta branca reveste de fascinação uma situação

casual. Os teóricos admitem que existe uma sensação de “triunfo”, mesmo nos hábitos mais costumeiros, realizados de forma automática diariamente. Segundo Edgar Morin, as atividades mais simples do cotidiano, como comer e vestir, são dotadas de magia e estética. Para ele, o cotidiano e o fantástico são faces de uma mesma moeda.

O cinema apreende perfeitamente essa ideia de “sonho”, de elevação dos atos corriqueiros da vida diária. Sob os olhos da câmera, os aspectos mais banais são matizados, o que explica o fascínio do público pela arte cinematográfica. Contudo a “iluminação” que o cinema empresta aos hábitos fugazes é capaz de acentuar e colorir o caráter da existência ordinária. Os truques das câmeras conferem uma conjunção dialética entre o fantástico e o cotidiano. O enquadramento, a aceleração da imagem ou a imagem em câmera lenta enfatizam e enfeitam as cenas banais do cotidiano. Não percebemos a beleza da vida prosaica fora das telas do cinema, porque a repetição mecânica dos atos, na rotina diária, acaba apagando esse contorno, esse ornamento.

A crônica também possui as suas artimanhas para abrilhantar a vida cotidiana. Em “Conversa Outonal” (*Correio da Manhã*, 21 de março de 1954), Drummond enfatiza, ao mesmo tempo, o que há de belo no outono e no processo de envelhecimento. Como já vimos em outros textos, o escritor utiliza a metalinguística para teorizar sobre a crônica. Ele inicia o texto destacando a ligação do gênero com o presente: “Êsse ofício de rabiscar sobre as coisas do tempo exige que prestemos atenção à natureza — essa natureza que não presta atenção em nós” (*Correio da Manhã*, 21 de março de 1954).

A palavra “rabiscar” empregada por ele denota a ideia de arremedo, borrão, simulacro, e representa bem a intenção da crônica, cuja proposta é desenhar uma “caricatura” do cotidiano. O vocábulo “rabiscar” ainda tem relação com o pensamento de Maffesoli sobre a imagem do mundo subjetivo, já que está associada à ideia de paródia, imitação burlesca ou fantasmagoria, de acordo com o *Dicionário Analógico da Língua Portuguesa*.

O cronista escreve em terceira pessoa, como se estivesse fora da narrativa, contando um “causo” que havia lhe acontecido para um amigo, no caso o leitor do jornal. O enredo não explora nenhum evento extraordinário, contrariando a perspectiva das notícias, mas sim um acontecimento singelo ao qual o autor emprestou ares de sofisticação:

Abrindo a janela matinal, o cronista reparou no firmamento, que seria de uma safira implacável, se não houvesse a longa barra de névoa a toldar a linha entre o céu e o sonho — névoa baixa e seca, hostil aos aviões. Pousou a vista, depois, nas árvores que algum remoto prefeito deu à rua, e que ainda ninguém se lembrou de arrancar, talvez porque haja outras destruições mais urgentes. (*Correio da Manhã*, 21 de março de 1954).

A luz azul matinal, no Rio de Janeiro, poderia ser comparada a uma pedra preciosa, se não fosse o encoberto da neblina. O nevoeiro, nesse caso, funciona como uma espécie de barreira que separa o cronista da ilusão, do encontro com o céu, inacessível. As metáforas traduzem a valorização de uma manhã ensolarada, que, aos olhos do cronista, é coberta de embelezamento e *glamour*, por isso a comparação a uma joia valiosa. Para o cronista, assim como para o espírito livre, o sublime está nas coisas vizinhas e próximas, como a luz do dia.

A linguagem metafórica empregada por Drummond contribui para a elaboração de um texto lírico, que preenche uma cena do cotidiano de poesia. Drummond pinta a imagem de uma paisagem urbana, um quadro cuja moldura é a janela do seu apartamento. Ele cita elementos que constroem o cenário da cidade, como aviões e ruas arborizadas. Quando fala das árvores, não se esquece de apontar, em tom de crítica, o mau comportamento do homem em relação à preservação da natureza. Para Maffesoli, todas as banalidades, como a animação das ruas e os diversos odores que percorrem a cidade, constituem um espectro semântico que deve ser decifrado. O espaço que culmina na cidade, como notamos nessa crônica, “permite o jogo da diferença e o enriquecimento que isso supõe” (MAFFESOLI, 1984, p. 62).

Nesse sentido, a crônica funciona como uma espécie de “tradutora” dos assuntos cotidianos, os quais, por serem repetitivos (no final das contas, a vida é a mesma de todos os dias) e aparentemente insignificantes, são quase sempre ignorados pelas diversas áreas do pensamento. No entanto, nessa narrativa, até a banalidade é envolta de beleza e mistério, como vemos na sequência do texto em que o escritor fala sobre uma árvore que se diferenciava das demais, destacando-se na paisagem: “Estavam todas verdes, menos uma. Uma que, precisamente lá está plantada em frente à porta, companheira mais chegada de um homem e sua vida, uma espécie de anjo vegetal proposto a seu destino” (ANDRADE, *Correio da Manhã*, 21 de março de 1954).

Drummond confere um título divino a um arbusto e consegue extrair riqueza de algo que poderia parecer pobre ou imperceptível na sua existência. O

texto dialoga com o universo do maravilhoso, quando o cronista atribui uma dose de animismo à árvore. Ela é descrita a partir de ações (verbos) e características (adjetivos) plausíveis apenas para seres humanos:

Essa árvore de certo modo incorporada aos bens pessoais, alguns fios elétricos lhe atravessam a **fronde**, sem que a molestem, e a luz crua do projetor, a dois passos, a impediria talvez de **dormir** se ela fosse mais **nova**. Às terças, pela manhã, o feirante nela encosta sua barraca, e, ao entardecer, cada dia garotos procuram-lhe subir pelo tronco. Nenhum desses incômodos lhe afeta a **placidez** de árvore **madura e magra**, que já viu muita chuva, muito cortejo de casamento, muitos enterros, e serve há longos anos à necessidade de sombra que têm os amantes de rua, e mesmo a outras precisões mais humildes de cãesinhos transeuntes. (ANDRADE, *Correio da Manhã*, 21 de março de 1954, grifo nosso).

O retrato da árvore, sob uma ótica lúdica, acontece porque a espécie já se encontra inserida num espaço de socialidade. Por enquanto, existe, no texto, uma conjunção entre o real e o ficcional, de forma bastante equilibrada. A árvore incomum, com gestos humanos e ainda com atributos angelicais, serve de “suporte” para situações concretas da vida cotidiana. A feira livre, a brincadeira das crianças de subir em arbustos ou a utilização dos troncos como banheiros pelos cachorros, são chamadas por Maffesoli de ‘microatitudes’. Na crônica, elas ganham evidência, em oposição ao sensacional privilegiado nas matérias jornalísticas.

Apenas no terceiro parágrafo, o cronista nos revela uma das intenções da crônica: anunciar a chegada do outono, no dia 21 de março, data em que o texto foi publicado. Se a árvore protagonista do enredo realmente existiu, não temos como saber. Talvez, o flagrante da chegada do outono, notado pela mudança na coloração das folhas dos arbustos, tenha acontecido em uma árvore fincada em qualquer esquina de Copacabana, onde Drummond morava ou até mesmo numa praça localizada nos arredores da empresa jornalística na qual trabalhava. Talvez ainda, o que motivou a narrativa foi simplesmente o calendário. É provável que árvore seja fruto da imaginação do cronista, criada apenas para colorir a mudança de estação, um episódio que acontece todos os anos. Como já falamos neste estudo, esse é um mecanismo usual dos escritores que se dedicam ao gênero: enaltecer uma miudeza da vida cotidiana, mitificar um acontecimento trivial.

Nessa narrativa, notamos o relato fantástico do cronista para descrever os efeitos da translação, movimento do sol que determina as quatro estações, observado por ele numa única árvore:

Todas estavam ainda verdes, mas essa ostentava algumas folhas amarelas e outras já estriadas de vermelho, **numa gradação fantasista que chegava mesmo até o marron — côr final de decomposição**, depois da quais as folhas caem. Pequenas amêndoas atestavam o seu esforço e também elas se preparavam para ganhar uma coloração dourada e, por sua vez, completado o ciclo, tombar sôbre o meio-fio, se não as colhe algum moleque apreciador do seu azedinho. (ANDRADE, *Correio da Manhã*, 21 de março de 1954, grifo nosso).

O próprio cronista dá a entender que a coloração marrom das folhas não passava de algo imaginário. Afinal, era apenas o primeiro dia do outono, quando as folhas ainda estão começando a amarelar. Esse episódio é descrito com uma pitada de lirismo. Percebemos que a realidade, assim como defende Maffesoli, está encharcada de fantasia, pois conseguimos enxergar os acontecimentos ordinários com uma porção de exagero. Trata-se de uma estratégia para “driblar” a repetição dos fatos diariamente.

A vida “humilde” e seus trabalhos simples só podem ser vividos na medida em que existe uma força mágica, poética, que os alimenta sem cessar. A poética da vida cotidiana, as criações minúsculas, e imperceptíveis permitem, de fato, a permanência da sociabilidade. Se não houve uma carga mágica na vida de todo o dia, o aspecto mortífero da automatização venceria a pulsão do querer viver (MAFFESOLI, 1984, p. 73).

Em seguida, o cronista aumenta o grau de fantasia na narrativa, ao estabelecer com a árvore um diálogo, a fim de compreender o descompasso na coloração das folhas do arbusto que ele elegeu como seu companheiro:

E como o cronista lhe perguntasse porque fugia ao **rito** de suas **irmãs**, adotando **vestes** assim particulares, a árvore pareceu explicar-lhe:
 — Não vês? Começo a outonear. É 21 de março, data em que as **folhinhas** assinalam o equinócio de outono. Cumpro meu dever de árvore, embora minhas irmãs não respeitem as estações.
 — E vais outoneando sozinha?
 — Na medida do possível. Anda tudo muito desorganizado, e como deves notar, trago comigo um resto de verão, uma antecipação de primavera e mesmo, se reparares bem neste ventinho que me fustiga, pela madrugada, uma suspeita de inverno (ANDRADE, *Correio da Manhã*, 21 de março de 1954, grifo nosso).

O cronista continua atribuindo um sentido de alegoria ao texto, ao adotar a linguagem metafórica e empregar vocábulos adequados aos hábitos dos humanos, não relativos à espécie vegetal. A palavra “folhinhas” possui um sentido duplo: as folhas do calendário e as folhas da árvore. Drummond também cria um neologismo, o verbo “outonear”. Todos esses detalhes encaminham a narrativa para a atmosfera da literatura, ou seja, para o lugar da criação, da duplicidade, o que nos

faz acreditar ainda mais que aquela árvore não passava de uma invenção. Talvez essa seja ainda uma estratégia para chamar a atenção dos leitores sobre o desordenamento das estações do ano, as quais não mais obedecem ao calendário. Nos dias atuais, presenciamos essa desobediência que já deveria ocorrer há mais de 50 anos.

Ao transmitir as sensações do outono, Drummond confere um “brilho” especial para o episódio e nos ajuda a aprender que cada época do ano nos convida a novos hábitos, novos programas. A repetição das mudanças climáticas em cada uma das estações, todos os anos, faz com que, nem sempre, essas informações sejam “processadas” pela nossa mente. Vamos seguindo a vida, sem valorizar o que cada estação do ano tem a nos oferecer.

O outono é uma época repleta de significados que podem enriquecer nossas percepções sobre a existência, como nos apresenta Drummond nessa crônica. Acompanhemos a continuação do diálogo em que o cronista se refere aos homens como seres dotados das características outonais, como as mudanças repentinas no clima:

- Somos todos assim.
- Os homens não. Em ti, por exemplo, o outono é manifesto e exclusivo. Acho-te bem **outonal** meu filho, e teu trabalho é exatamente o que os autores chamam de outonada: **são frutos colhidos numa hora da vida que já não é clara mas ainda não se dilui em treva. Repara que o outono é mais uma estação mais da alma que da natureza.**
- Não me entristeças.
- Não querido, sou tua árvore-da-guarda e simbolizo o teu outono pessoal. Quero apenas que te outonizes com paciência e doçura. O dardo de luz fere menos, **a chuva dá às frutas o seu definitivo sabor.** As folhas caem, é certo, e os cabelos também, mas há alguma coisa de gracioso em tudo isso: **parábolas, ritmos, tons suaves...** Outoniza-te com dignidade, meu velho! (*Correio da Manhã*, 21 de março de 1954, grifo nosso).

Nesse momento do texto, o outono torna-se mero pretexto para divagar sobre a vida, ou melhor, sobre a transição entre a fase adulta e a velhice. O *Dicionário Houaiss* traz um sentido figurado para a palavra outono: “fase anterior à velhice” (HOUAISS, 2004, p. 538), cujo adjetivo é a palavra “outonal”. Já o *Dicionário Analógico da Língua Portuguesa* confere ao vocábulo o sentido de “maturidade” (AZEVEDO, 2010, p. 46), entre outros.

Quando Drummond escreve essa crônica, estava com 52 anos. Quando a árvore emprega o adjetivo “outonal” ao cronista, podemos compreender que o termo designa a ideia de “maduro”, “progresso” e “evolução”. Mais uma vez, Drummond faz uso da metalinguística para falar do ofício de cronista. A palavra

“outonada”, segundo o *Dicionário Online de Português*⁷¹ significa “colheita que se faz no outono”. Nas entrelinhas, podemos entender que a crônica é fruto da experiência acumulada durante a vida, que se torna evidente na maturidade, antes de chegar à velhice.

Conseguimos entender o que a árvore quer dizer quando destaca que o outono de Drummond era manifesto e exclusivo apenas na última frase dessa parte do diálogo, quando o arbusto explica que, no caso dele, o outono era uma estação mais de alma do que de natureza. Podemos interpretar que, aos 52 anos, o cronista ainda não estava envelhecendo fisicamente. Contudo, na essência, na intimidade, já era um homem com uma visão amadurecida do mundo.

Na última parte do texto, o verbo “outonear” ganha o sentido de “envelhecer”. Esse processo é observado, de forma positiva, pela árvore, como uma fase de aprendizado, de desenvolvimento humano, na qual a vida alcança o sentido de plenitude.

Em suma, a narrativa mostra que existe beleza na estação na qual caem as folhas, na mesma proporção em que a vida é prazerosa na chegada da maturidade. Para transmitir essa mensagem, o cronista investiu no *nonsense* e criou uma árvore dotada de sabedoria, para mostrar a beleza daqueles dois momentos. Nesse sentido, a crônica pode ser compreendida como um gênero capaz de mitificar os acontecimentos singelos do cotidiano, à medida que organiza a realidade por meio de um sentido metafórico. A noção de ilusão, fantasia e fantasmagoria existentes no mito também são mecanismos dos cronistas, para tornar aquilo que seria de difícil compreensão em algo tangível para o leitor.

Para Maffesoli, o fantástico cotidiano é surreal, no mesmo sentido empregado pela escola surrealista. A arte do surrealismo está mergulhada no real, basta pinçá-lo da substância do hábito. Salvador Dali demonstrou com clareza esse apontamento: o realismo dos seus quadros transborda, sobretudo, dos elementos triviais, comuns ou célebres, mas bastante usuais. O gênio criativo do pintor reside na capacidade de extrair a carga poética desses elementos corriqueiros ao extremo. “Reencontramos aqui a importância do *duplo*, onde a fascinação repousa no fato de que a imagem é sublimação, reflexo do empírico, do concreto” (MAFFESOLI, 1984, p. 73).

⁷¹ Disponível em: <<http://www.netdicionario.com.br/outonada/>>. Acesso em: 6 de abril de 2014.

Em “Conversa Outonal”, Drummond também encontrou na duplicidade uma estratégia para despertar o sentido de belo no outono e no processo de amadurecimento. Maffesoli afirma que

[...] o imaginal possui um papel muito importante na estruturação da vida cotidiana. A aparência, sob todas as suas formas, é o fundamento de múltiplas situações e atos sociais. Do vestuário à habitação, passando pelo encontro, sem esquecer o fantástico de todos os dias, o presente surge em cena, representa e constrói ilusões sob várias máscaras e matizes (MAFFESOLI, 1984, p. 13).

Em seus estudos sobre o “cotidiano fantástico”, o sociólogo afirma que o espírito humano está impregnado de ficção. Segundo ele, Maquiavel já chamava a atenção sobre essa questão, quando dissertava sobre o elogio à hipocrisia. Pouco importa se uma coisa seja verdadeira, desde que seja bela. Na deambulação existencial, as situações “coloridas”, mesmo que sejam frutos da imaginação, tornam a existência prazerosa. “A retórica da vida cotidiana é uma realidade que não tem preço” (MAFFESOLI, 1984, p. 68).

O estudo de Maffesoli está ancorado, entre outros, nos pensamentos de Edgar Morin, o qual acredita que a imagem social é o “ato radical e simultâneo constitutivo do real e do imaginário” (apud MAFFESOLI, p.13). Morin emprega uma série de neologismos, como imaginal, societal, destinal e contraditorial, para exprimir o poder da imaginação, que se encontra além das categorias científicas e sociológicas, consideradas por ele como redutoras e generalizantes. Maffesoli também acredita que a trama social é formada por episódios anedóticos e insignificantes, os quais pouco têm a ver com as justificativas e finalidades que lhes são atribuídas a partir das estâncias dominantes. Para ele, a dimensão do fantástico serve de pano de fundo para a vida diária, como notamos nas crônicas.

Nelas, as miudezas do cotidiano, como a chegada do outono e o avanço da idade, aparecem revestidas de magia. Nesse sentido, o cronista segue o ideal do espírito livre: de valorizar as coisas vizinhas e próximas como forma de alívio do peso da vida. Além disso, como os gregos, os cronistas são conscientes dos problemas do seu tempo, mas adotam a mesma estratégia de “colorir” o cotidiano com mentiras, sem se iludir em relações às imperfeições e aos aspectos negativos da sociedade da época. A crônica em questão não esconde as imperfeições da vida cotidiana. No primeiro parágrafo do texto, por exemplo, o

escritor faz uma crítica ligeira à prática corriqueira dos homens de acabar com os recursos da natureza: “[...] nas árvores que algum remoto prefeito deu à rua, e que ainda ninguém se lembrou de arrancar, talvez porque haja outras destruições mais urgentes” (ANDRADE, *Correio da Manhã*, 21 de março de 1954).

Na visão de Maffesoli, o imaginário possui papel fundamental na estruturação da vida cotidiana. Para ele, é bem mais realista reconhecer o impressionismo diante de uma avaliação do que acreditar na cientificidade de um veredicto generalizante e totalitário. Além disso, nas práticas da vida diária ou no secreto processo do conhecimento, a ficção perfura o real e o torna singularmente mais interessante:

[...] a dimensão do fantástico do dado mundano atua, portanto, na sociedade. [...] A sedução exercida por tal filme premiado ou por um outro dirigido para salas populares reside no fato de que ele oferece uma imagem precisa e perfeita do real, onde segundo a expressão popular, a ficção é mais verdadeira que o real (MAFFESOLI, 1984, p. 65).

As crianças, por exemplo, necessitam da imagem de segurança transmitida pelos adultos. Por medo e incerteza, elas constroem um universo paralelo, ameaçado por monstros assustadores. A dicotomia entre o Deus e o diabo, o paraíso e o inferno faz parte dos contos populares da tradição ocidental. O fantástico pode ser compreendido como o “dobro”, um “duplo”, uma dobra, no sentido barroco do termo, no tecido da vida social. Essa mesma duplicidade também é aparente nos contos, nas anedotas e histórias que relatam os eventos miúdos, ocorridos nos bares e nas cidades.

Na literatura brasileira, principalmente nas crônicas, que se abastecem do comezinho, o “duplo” é importante porque ajuda a projetar a zona de sombra constituinte da realidade na vida de todos os dias, como vimos na narrativa analisada. Drummond criou um enredo onírico e comunicou, com clareza, para seu leitor que parte daquela história era ficcional. Assim, a árvore cumpriria a função de “duplo” na narrativa, sendo utilizada pelo cronista para mostrar que, no fim das contas, devemos fruir melhor a vida, em todas as idades, “matizando” os acontecimentos banais — como a chegada do outono — que permeiam a nossa existência. Conforme o sociólogo francês,

É pela duplicidade mais ou menos consciente que os indivíduos aparentemente integrados na ordem social preservam um tanto para si que lhes permite sobreviver às várias imposições dessa ordem. Sem isso, seria impossível compreender a permanência da humilde vida cotidiana. A dupla atitude não possui outro sentido, ela é o indício da transformação que o indivíduo impõe ao seu condicionamento exterior para torná-lo viável (MAFFESOLI, 1984, p. 66-67).

Essa afirmação do sociólogo francês nos faz pensar na dimensão da crônica no âmbito da literatura e também no da compreensão da realidade. O gênero, breve e aparentemente simples, consegue extrair uma “carga poética” das situações irrisórias do cotidiano e nos ensina a vê-lo revestido de magia, a valorizar os momentos peculiares do dia a dia. A crônica é capaz de conservar a exuberância escondida na trivialidade, mas esse desenvolvimento só é possível graças à união fundamental entre o ficcional (duplicidade) e todas as situações corriqueiras.

CAPÍTULO 5

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em grande parte dos trabalhos acadêmicos sobre a atuação da imprensa, notamos a preocupação dos autores em justificar a ineficácia do jornalismo sob dois aspectos principais: o da identificação do público como “refém do jornalista” e o outro como o “jornalista refém do público”. Na primeira categoria estão autores como Chomsky, Herman e Halimi. Eles enxergam o público como meras vítimas de uma categoria profissional que atua a serviço do poder das classes dominantes ou do governo, que sob a ótica deles, financiariam os periódicos. Trata-se do discurso marxista da manipulação, que entende que a dominação jornalística é um “entrave” à manifestação das ideias contrárias aos interesses dos empresários do ramo da comunicação. Na segunda corrente encontramos Bourdieu, que compreende que o jornalismo está submisso à pressão das audiências, ou seja, a imprensa é o reflexo daquilo que o público quer ver.

Nossa pesquisa preocupou-se, sobretudo, de escapar desse “círculo vicioso” e reducionista da crítica, na tentativa de apontar um caminho virtuoso para os jornalistas. Olhar para a subjetividade da crônica e para os adornos da linguagem, elementos da estética literária, é uma alternativa para encontrar a “diferenciação” no jornalismo e conquistar leitores num momento em que a profissão atravessa uma crise, normalmente relacionada à consolidação da internet.

Contudo, a última edição da “Pesquisa Brasileira de Mídia (PMB) 2015” (Disponível em <http://www.brasil.gov.br/governo/2014/12/cerca-de-48-dos-brasileiros-usam-internet-regularmente>, acessada em 5 de janeiro de 2015) realizada pelo Ibope a pedido do governo federal, e divulgada em dezembro de 2014, mostra que a televisão segue como meio de comunicação mais utilizado pela população. De acordo com a pesquisa, 95% dos entrevistados afirmaram ver TV, sendo que 73% têm o hábito de assistir diariamente.

O rádio continua sendo o segundo meio de comunicação preferido pelos brasileiros, mas seu uso caiu na comparação entre a PBM 2014 para a PBM 2015 (de 61% para 55%). Em compensação, aumentou a quantidade de

entrevistados que dizem ouvir rádio todos os dias, de 21% em 2014 para 30% em 2015.

A pesquisa mostrou ainda que o brasileiro já gasta cinco horas do seu dia conectado à internet. Praticamente a metade dos brasileiros, 48%, usa a internet. O percentual de pessoas que a utilizam todos os dias cresceu de 26% na PBM 2014 para 37% na PBM 2015. Os usuários recorrem à internet, principalmente, para se informar (67%) - sejam notícias ou informações de modo geral -, para se divertir (67%), para passar o tempo livre (38%) e para estudar (24%). As pessoas costumam estar mais conectadas nos mesmo horários, independente do dia: das 10h às 11h e das 20h às 21h.

Apesar do crescimento do consumo da internet como meio de comunicação ter fomentado especulações sobre a substituição das edições impressas de jornais por edições digitais ou outros meios de informação, os hábitos do leitor de jornal continuam inalterados em relação à edição anterior da PBM. O percentual de brasileiros que leem jornais ao menos uma vez por semana permaneceu em 21% entre as duas rodadas da PBM. O estudo revelou ainda que a maioria dos brasileiros continua consumindo esse meio de comunicação da maneira tradicional: 79% dos leitores o fazem no formato impresso e apenas uma parcela de 10% migrou para o formato digital.

O nível de confiança nas notícias dos veículos de comunicação também foi tema da pesquisa. Os jornais ainda continuam como os meios mais confiáveis na opinião dos brasileiros. Em relação às notícias, 58% dos leitores disseram dar mais credibilidade sempre ou muitas vezes no que leem em jornais, seguidos pelos telespectadores (TV) e ouvintes (rádios), respectivamente, com 54% e 52%.

Por fim, o estudo fez um comparativo de confiança entre as mídias tradicionais e as novas mídias. Em valores médios, 52% disseram confiar sempre ou muitas vezes nas notícias de televisão, rádio, jornais e revistas. O percentual de confiabilidade diminuiu quando os entrevistados citam as mídias eletrônicas. Em valores médios, 27% disseram confiar sempre ou muitas vezes nas notícias em sites, blogues e redes sociais.

Dessa forma, não podemos concluir que a difusão das mídias digitais é a única responsável pelo tímido desempenho (em termos quantitativos) do jornalismo impresso junto aos leitores. Talvez, outro problema enfrentado pela atividade seja a falta de apetite dos brasileiros pela leitura, em geral.

Apesar disso, não temos como prever o futuro do jornalismo. Não temos como afirmar que a profissão está com os dias contados, como profetas do apocalipse. Quando a televisão surgiu, imaginava-se que seria o fim do rádio, mas a invenção de Marconi ainda continua em atividade e não se tornou peça de museu, como comprova a PMB. O que podemos afirmar, com base na percepção mercadológica e em pesquisas, é que o jornalismo atravessa um momento de indefinição, de apagamento de fronteiras – qualquer pessoa se torna repórter como um aparelho celular dotado de câmera e gravador nas mãos – e de reinvenção.

Reinventar significa repensar o tratamento dado pelo jornalista à informação. Lourival Sant’Ana, na obra *O destino do Jornal* (2008, p. 60), apresenta dados de uma pesquisa qualitativa realizada na cidade de São Paulo que investigou como os integrantes das classes A e B buscam notícias. O estudo mostrou que os entrevistados dão uma importância muito grande à informação e a classificam com adjetivos como “essencial”, “necessário”, “fundamental”, “importante” e “vital”. Sobre os benefícios que a informação proporciona, as respostas mais frequentes foram: “ser mais inteligente, ter mais conhecimento, ser mais culto”; “Tornar-se mais criativo, saber ter mais argumentos”; “Poder interagir mais com as pessoas”. Em relação ao papel social da informação, os entrevistados compreendem que “a notícia e a opinião tornaram-se matérias-primas básicas e o produto mais importante da sociedade e economia atuais”, de forma que, “pela informação o indivíduo constrói seu conhecimento e integra-se à realidade”.

O próprio Carlos Drummond de Andrade, na crônica “Rosas de Itapevi” (*Auto retrato e outras crônicas*, 1989), já falava sobre a relevância da informação nos anos 1960. Nesse texto, ele relata que a informação se tornou algo imprescindível, que precisamos dela para se inteirar sobre os acontecimentos e conviver socialmente, pois são as notícias que motivam os bate-papos. Caso contrário, nos sentimos alienados.

Manter-se informado é primordial nos dias atuais. Contudo, quando a informação é trabalhada com elementos literários, ela é capaz de ampliar seu objetivo inicial – de relatar os últimos acontecimentos e atualizar o leitor. Em todas as crônicas que analisamos nesta tese, notamos uma preocupação do escritor em discutir problemas e levar conhecimento ao leitor, um saber que extrapola as margens da “informação pura”. A crônica transita entre vários assuntos com muita naturalidade e desvenda os fatos com muito rigor. Talvez este seja um caminho para que o jornal se faça necessário na sociedade contemporânea, atuando como um tradutor dos acontecimentos e não apenas como mais um veículo empenhado na função de informar.

Na apresentação do livro *A menina quebrada*, intitulada de “Um discurso de des(identidades), a jornalista Eliane Brum comenta sobre seu comportamento “fora do padrão” na coluna semanal que assina na internet no site da Revista Época, às segundas-feiras. Na coluna de opinião, na plataforma virtual, não precisa obedecer a uma editoria específica, como nas páginas da imprensa tradicional. Nas palavras de Eliane Brum,

É exatamente isso. Eu escrevo sobre a vida misturada, para além dos escaninhos das editorias, e com mais de um estilo, porque cada história pede um ritmo diverso e palavras próprias. Eu acho que nunca me misturei tanto quanto ao escrever essa coluna, na qual pude incluir minha paixão por literatura e por cinema e também meu gosto por política. Se as divisões arbitrárias de cultura, comportamento, economia, política, etc – ou variações similares – que servem para organizar a publicação, qualquer jornalista sabe que uma boa reportagem ou um bom ensaio ou uma boa coluna é misturada, porque a vida não se deixa compartimentar. Ao contrário, ela escapa das definições, escapa até das palavras (BRUM, 2014, p. 15).

Na sequência, a jornalista explica que na sua coluna semanal segue regras pessoais, que não pode transgredir: precisa estar completamente tomada pelo assunto; precisa acreditar no que escreve e falar coisas que ainda não foram ditas por outros articulistas, para não tomar o tempo do leitor; e estudar muito o assunto antes de escrever, porque o olhar e a ideia são apenas os pontos de partida para a redação dos textos.

Na internet, o sonho utópico de Eliane Brum, de escrever sem se preocupar com os números de caracteres, uma imposição do jornalismo diário, tornou-se realidade. Os textos agora podem ser do tamanho que a autora quiser. Ela cita que na internet cabem todos os formatos e que a principal conquista dos

escritores e leitores é a possibilidade de redigir artigos com profundidade, analíticos, que respeitam a complexidade dos temas. Na plataforma virtual, os jornalistas não precisam disputar espaço e páginas.

Eliane Brum também nos faz refletir sobre o lugar do leitor e quebra o paradigma de que o público não lê textos longos. Segundo ela, a audiência de seus textos na internet mostra o contrário:

E agora há como provar. Me parece que na internet o leitor abandona o lugar de entidade quase metafísica, para encarnar, em comentários, compartilhamentos e cliques. Tornando-se ele também um escritor, na medida em que o texto continua a ser escrito a partir de suas observações, no acréscimo de nuances e argumentos. A leitura evolui para um debate – o que antes era vertical se horizontaliza. Acredito que uma parte significativa dos leitores não avalia ou decide sua leitura pelo tamanho do texto, mas pelo tamanho do respeito pelo seu tempo e pela sua inteligência. Por aquilo que o texto faz ecoar nele – mesmo quando o incomoda. Jamais subestimo o leitor: o que ofereço a ele são minhas melhores palavras e minha busca por verdades desacomodadas. Ofereço principalmente as minhas dúvidas, porque são as dúvidas que nos levam a lugares novos, que nos cimentam (BRUM, 2014, p. 16).

O sucesso das colunas da Eliane Brum na internet e do compartilhamento dos seus textos nas redes sociais, a ponto de serem transportados para o livro *A menina quebrada*, nos faz refletir ainda sobre o lugar do leitor. Será que ele quer mesmo ocupar um papel passivo, num texto meramente informativo e verificável? O que nos parece é que a opinião do outro, quando bem fundamentada, e o debate sobre os acontecimentos que nos cercam, interessa sim ao leitor.

Nas crônicas que estudamos notamos que os fatos do cotidiano são contados a partir da visão de mundo de Drummond, que usa sua experiência de vida para analisar os acontecimentos e não apenas informações que podem ser comprovadas como no jornalismo. Vimos que as narrativas também misturam política e cultura, além de vários estilos, como o jornalístico e literário, e se confundem com a descrição acima da escrita de Eliane Brum. Daí a ligação da crônica com o ensaio. A profundidade das análises que vemos nas crônicas só é possível graças ao emprego da linguagem subjetiva, uma das características mais marcantes do ensaio, que não faz parte da rotina da produção jornalística diária.

Talvez considerar a subjetividade como uma possibilidade no jornalismo diário seja um caminho para despertar o interesse dos leitores, já que a informação pura já é publicada em outros meios de comunicação de massa. Talvez

a inspiração na crônica, na sua natureza ensaística, no “não jornalístico”, seja uma forma de ampliar as reportagens, de trazer um “ar de novidade” para os assuntos que já foram relatados exaustivamente na internet, no rádio e na televisão.

Outro caminho para o jornal impresso encontrar a diferenciação e sobreviver à crise, pode ser a ampliação do espaço dos assuntos não factuais - pois os acontecimentos urgentes já são explorados praticamente no instante que acontecem na plataforma virtual e apenas horas depois no rádio e na televisão. Acreditamos que o olhar periférico do cronista e sua relação com as miudezas do cotidiano, ou com as “coisas vizinhas e próximas”, para usar uma expressão de Nietzsche, pode ser um comportamento adotado pelo repórter. Como já denunciou João Antônio, a imprensa está muito distante da realidade das pessoas comuns. Para conter despesas, as redações estão cada vez mais enxutas e os repórteres, “operários da notícia”, fazem cada vez mais um trabalho “braçal”, “mecânico”, de entrevistar as fontes oficiais por telefone e escrever a matéria do dia, geralmente sobre um assunto factual, para encher a página do jornal. O jornalista também carece de liberdade, como o cronista, como uma articulista como a jornalista Eliane Brum, de investigar, de escrever sobre algo que lhe chamou a atenção no cotidiano ordinário, para que o jornalismo impresso não seja um “*deja vu*” das páginas da internet ou do telejornal da noite anterior.

Por fim, mesmo quando for tratar de um acontecimento factual ou quando se deparar com aquelas pautas que se repetem todos os anos (Carnaval, Dia dos Finados, aumenta de vendas do shopping em datas como Natal, Dia das Mães e Dia dos Namorados e crescimento da venda de bacalhau na Páscoa, apenas para citar alguns assuntos), o jornalista deve incorporar a estratégia dos espíritos livre e dos cronistas e “dançar nas correntes”, ou seja, encontrar uma maneira de driblar a convenção jornalística, “fazer um corpo a corpo com a vida”, com dizia João Antônio, encontrar um personagem inusitado e investir na linguagem literária para contar uma mesma história de um ângulo diferente e atraente para o leitor.

Ser um espírito livre no jornalismo é se comportar a maneira do cronista, é procurar meios para expressar a liberdade de pensamento e afastar-se do rebanho – ou seja, do senso comum.

Ser um espírito livre no jornalismo requer trabalho e obstinação para escrever um texto capaz de provocar uma “catarse” no leitor. Mas isso só é possível

se os jornalistas forem dotados de paixão do conhecimento, de um olhar arguto para enxergar no cotidiano aquilo que os outros não viram, além de buscarem constantemente um caminho próprio para divulgarem os fatos sem serem repetitivos. Não é uma tarefa fácil, mas é possível contar uma história atraente, explorar a linguagem e manter a ética jornalística e o compromisso com o leitor. Só assim, o jornalista cumprirá o papel de guia contemporâneo e recuperará seu ideal fundador, de agente de transformação na sociedade.

REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Cláudio. *A Regra do Jogo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- ABREU, Alzira Alves. In: COSTA, Cristiane. *Pena de Aluguel*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ADORNO, Theodor. *O Ensaio como forma*. In: COHN, Gabriel (Ed.) *Theodor W. Adorno*, São Paulo: Ática, 1986.
- AGUILERA, Maria Verônica. *Carlos Drummond de Andrade: a poética do cotidiano*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2002.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A bolsa e a vida*. 7ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- _____. *Alguma Poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- _____. *Antologia Poética*. 32ª edição. Rio Janeiro: Record, 1996.
- _____. *A Rosa do Povo*. Rio Janeiro: Record, 1945.
- _____. “Assuntos de março”. *Jornal do Brasil*, 5 de março de 1970.
- _____. *Auto-retrato e outras crônicas*. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- _____. “Aviso ao sabiá que passou”. *Jornal do Brasil*, 1978.
- _____. *Boca de Luar*. 11ª edição. Rio Janeiro: Record, 2009.
- _____. *Cadeira de Balanço*. 9ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- _____. *Caminhos de João Brandão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- _____. “Cartas ao cronista”. *Jornal do Brasil*, 28 de maio de 1970.
- _____. “Ciao”. *Jornal do Brasil*, 29 de setembro de 1984.
- _____. “Comprimidos de sabedoria”. *Revista Pulso*, 28 de janeiro de 1967.
- _____. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- _____. “Conversa Outonal”. *Correio da Manhã*, 21 de março de 1954.
- _____. “Crianças e outros bichos”. *Revista Casa & Jardim*, 1º de abril de 1954.
- _____. “Cultive do seu neto”. Sem data.
- _____. “De Bichos”. *Diário de São Paulo*, 5 de novembro de 1967.
- _____. “De Meier a Bilu”. *Jornal do Brasil*, 16 de julho de 1970.

- _____. *De notícias e não-notícias faz-se a crônica: histórias, diálogos e divagações*. 8ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- _____. “Doce de Buriti em janeiro”. *Jornal do Brasil*, 3 de janeiro de 1978.
- _____. *Fala Amendoeira*. 9ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- _____. “Inácio”. *Correio da Manhã*, 19 de março de 1957.
- _____. “Meu limão, meu limoeiro”. *Correio da Manhã*, 18 de março de 1954.
- _____. *Moça Deitada na Grama*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- _____. “Novos modelos para comunicação”. *Jornal do Brasil*, 21 de fevereiro de 1978.
- _____. “O escritor na calçada”. *Revista Pulso*, 27 de março de 1965.
- _____. “O fenômeno Greta Garbo.” *Minas Gerais*, 18 de maio de 1930.
- _____. *O poder ultra-jovem*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1974.
- _____. *Os dias lindos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____. “Os namorados e Rilke”. *Correio da Manhã*, 2 de abril de 1954.
- _____. “Ovo de Páscoa”. *Correio da Manhã*, 11 de abril de 1954.
- _____. “Palavra mágica: jornal”. *A Tribuna*, 30 de março de 1969.
- _____. *Passeios na Ilha: divagações sobre a vida literária e outras matérias*. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1952.
- _____. *Tempo e Vida Poesia*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- _____. “Uma casa de Ipanema”. *Folha do Norte*, 8 de junho de 1947.
- _____. In: BRITO, José Domingos de (org). *Literatura e Jornalismo*. São Paulo: Novera Editora, 2008.
- ANTONIO, João. *Malhação do Judas Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Carioca, 1975.
- _____. *Abraçado ao meu rancor*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Zone*. Disponível em: <http://www.bacfrançais.com/texte/8-texte-zone.html>, e acessado em 10 de fevereiro de 2014.
- ARRIGUCCI JR, Davi. *Achados e Perdidos. Ensaios de Crítica*. São Paulo, Polis, 1979.
- _____. *Enigma e Comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

- ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1973. Vol III.
- AZEVEDO, *Dicionário Analógico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.
- BAHIA, Juarez. *Jornal, história e técnica*. 3ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- _____. *Dicionário de Jornalismo*. Rio de Janeiro: Mauad, 2010.
- BAKTHIN, Mikail. *O marxismo e a filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2004.
- BALZAC, Honoré de. *Ilusões Perdidas*. Trad. Ernesto Pelanda e Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BARBOSA, Joaquim Barbosa. *Folha de São Paulo*, 2 de outubro de 2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2014/10/1525734-ombudsman-por-um-dia-jornal-erra-ao-tentar-se-mostrar-neutro.shtml>, acessado em 7 de outubro de 2014.
- BARRETO, Lima. *O subterrâneo do Morro Castelo*. Rio de Janeiro: Editora Babel, 1999.
- _____. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1971.
- BARTHES, Roland. *Essais Critiques*. Paris: Editions de Seuil, 1964.
- BATISTA, Eduardo Luís Araújo de Oliveira. Blaise Cendrars – o terceiro elemento do movimento Pau Brasil. *Revista Itinerários Araraquara*, nº 33, jul/dez de 2011, p. 139-156.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. São Paulo: Editora Zahar, 2001.
- BENDER, Flora Christina & LAURITO, Ilka Brunhilde. *Crônica – História, teoria e prática*. São Paulo: Editora Scipione, 1993.
- BENSE, Max, apud, Gabriel (Ed.) *Theodor W. Adorno*, São Paulo: Ática, 1993.
- BOTTON, Allan de. *As Consolações da Filosofia*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001. Tradução: Eneida Santos.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BRAGA, Rubem. *O conde e o passarinho*. São Paulo: Record, 2002.
- _____. *200 Crônicas Escolhidas*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- BRAIT, Beth. *A ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil 1900*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BRUM, Eliane. *A vida que ninguém vê*. São Paulo: Arquipélago, 2006.

_____. *O olho da rua*. São Paulo: Editora Globo, 2008.

_____. *A menina quebrada*. São Paulo: Arquipélago, 2014.

_____. Entrevista. In: BRITO, Juliana de. Portal 3, e de junho de 2009. Disponível em: <http://portal3.com.br/wp/tag/eliane-brum/page/2>, acessado em 30 de setembro de 2014.

BUCCI, Eugênio. *Sobre ética e imprensa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

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

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos?* São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CAMPOS, Gisela. In: BRITO, José Domingos de (org). *Literatura e Jornalismo*. São Paulo: Novera Editora, 2008.

CAMPOS, Paulo Mendes. In: BRITO, José Domingos de (org). *Literatura e Jornalismo*. São Paulo: Novera Editora, 2008.

CANDIDO, Antonio et alii. *A crônica: o gênero, sua fixação e transformações no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp, 1992.

_____. *Recortes*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

CAPOTE, Truman. *A Sangue Frio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary Del Priore. Brasília: EdUnb, 1997.

CHOMSKY, Noam e Herman, Edward S. *Manufacturing Consent. The political economy of the mass media*. Nova Iorque: Pantheon, 1988.

CRANE, Stephen. *The open boat*. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=Sj-PjxJ0ow0C&pg=PA197&lpg=PA197&dq=o+barco+aberto+%2Bstephen+crane&source=bl&ots=DC6SULbOsL&sig=EsQh6FsTKyDINGcA5ek8iUEkfa4&hl=pt-BR&sa=X&ei=fo-tVLMcOYnOeLbzgbAB&ved=0CBQQ6AEwAA#v=onepage&q=o%20barco%20aberto%20%2B%20stephen%20crane&f=false>, acessado em 2 de agosto de 2014.

_____. *O emblema rubro da coragem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. In: LEWIS, Jon. *O grande livro do jornalismo*. Rio de Janeiro: José Olympo, 2008.

CASTELLO, José. Crônica, um gênero brasileiro. In: *Revista Rascunho*, setembro de 2007. Disponível em:

http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=228&titulo=Cronica,_um_genero_brasileiro, acessado em 12 de outubro de 2013.

CASTRO, Rui. In: COSTA, Cristiane. *Pena de Aluguel*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. 3ª edição.

CERVANTES, Saavedra Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha*. Trad. Visconde de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

CEVASCO, Maria Elisa. In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria Literária. Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas*. Maringá: Eduem – Maringá, 2009.

CONTI, Mario Sergio. No epicentro da Barrafunda. *Revista Piauí*, julho de 2013, p. 69.

COSTA, Cristiane. *Pena de Aluguel*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. São Paulo: Editora São José, 1964.

COUTINHO, Afrânio & COUTINHO Eduardo F. (Org.). *A literatura no Brasil*. 4ª ed. Revista e ampliada. São Paulo: Editora Global, 1997.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991.

Dicionário Online de Português. Disponível em: <http://www.netdicionario.com.br/>, acessado em 6 de abril de 2014.

DICK, André. Apollinaire: o poeta do amor e dos caligramas. Publicado em 29 de abril de 2011. Disponível em: http://dadoacaso.blogspot.com.br/2011_04_01_archive.html, acessado em 02 de fevereiro de 2014.

DINES, Alberto. *O papel do jornal*. 6ª edição. São Paulo: Ática, 1986.

D' IORIO, Paolo. *Nietzsche na Itália: a viagem que mudou os rumos da filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

DUARTE JUNIOR, J. F. *O Sentido dos Sentidos: a educação (do) sensível*. Curitiba: Criar Edições, 2001.

EPSTEIN, et. al. Roundtable; *The History of essay*, 1999. In: DOURADO, Paulo Raviere Barreto e GAMA, Gustavo Ribeiro da. In: *Revista Inventários*, janeiro-julho de 2013. Disponível em:

<http://www.inventario.ufba.br/12/LANGLAISE%20CONDITION.pdf>, acessado de 2 de setembro de 2013.

GABLER, Neal. *Vida: o filme – como a realidade conquistou o entretenimento*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GALTUNG, Johan e RUGE, Mari Holmoe. In: TRAQUINA, Nelson (org.). *Jornalismo: questões teóricas e histórias*. Lisboa: Veja, 1999. 2ª edição.

GENRO Filho, Adelmo. *O segredo da pirâmide – Para uma teoria marxista do jornalismo*. Porto Alegre: Tchê!, 1987.

GERT, H.H. e C. Wright Mills (Orgs.). *Max Weber: Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos, 1967.

GIACOIA JÚNIOR, Oswaldo. *Nietzsche como psicólogo*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006. Coleção Focus, 6.

GROTH, Otto. *O poder cultural desconhecido – Fundamentos da ciência dos jornais*. Petrópolis: Editora Vozes, 2011. Tradução: Liriam Sponholz.

GUARACIABA, Andréa. A crônica. In: MELO, José Marques de. *Gêneros Jornalísticos na Folha de São Paulo*. São Paulo: FTD, 1992.

GULLERAGES. *Lettres Portugaises. Présentation de Alain Brunn*. Paris: G. Flammarion, 2009.

HALIMI, Serge. *Os novos cães de guarda*. Petrópolis: Vozes, 1998.

HEIDEGGER, Martin. *Heráclito: a origem do pensamento ocidental: lógica: a doutrina heraclítica do lógos*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

HERR, Michel. *Despachos do Front*. Trad. Ana Maria Bahiana. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

HERSEY, Jonh. *Hiroshima*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HUGO, Victor. *O último dia de um condenado*. 1ª ed. Tradução Joana de Canêdo. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Teoria Política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein e João Paulo Leme. São Paulo: Cultrix, 1995.

KOVACH & BILL, Rosentiel, Tom. In: COSTA, Cristiane. *Pena de Aluguel*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

KUCINSKI, Bernardo. *Antropocentrismo Literário*. Revista Eletrônica da Abrajor – Associação Brasileira de Jornalismo. Ano III, 38 ed., de 04 de novembro de 2004.

LAGE, Nilson. *A estrutura da notícia*. São Paulo: Editora Ática, 1993.

LEÃO, Danuza. Entrevista. In: CONTI, Mario Sergio. *No epicentro da Barrafunda*. Revista Piauí, julho de 2013, p. 69.

LAURINDO, Roseméri. *AI-5 na academia – O Manual do Lead usado pelos golpistas de 1964 para punir o ensino de Jornalismo*. Edifurb: Blumenau, 2014.

LEMINSKI, Paulo. “Forma é poder”. *Folha de São Paulo*, 4 de julho de 1982. Disponível em: <http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/ensaioPL7.htm>, acessado em 2 de setembro de 2014.

LEWIS, Jon E. *O grande livro do jornalismo – 55 obras-primas dos melhores escritores e jornalistas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

LIMA, Alceu Amoroso. *O jornalismo como gênero literário*. São Paulo: Agir, 1960.

LUCAS, Fábio. *O poeta e a mídia: Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965. Tradução de Luís Fernando Cardoso.

LUSTOSA, Elcias. *O texto da notícia*. Brasília: UNB, 1996.

MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Tradução: La Conquête du presente. Rio de Janeiro, Rocco, 1984.

_____. A terra fértil do cotidiano. In: Revista Famecos mídia, cultura e tecnologia. Vol. 1, n. 36. 2008. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/17274814/Michel-Maffesoli-A-terra-fertil-do-cotidiano>, acessado em 17 de setembro de 2013.

MANGO, Edmund. Entrevista. In: COZER, Raquel. *Folha de São Paulo*, 22 de fevereiro de 2014, p. E1 e E3.

Manual da Folha de São Paulo. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2001.

MARCONDES FILHO, Ciro. *O Capital da Notícia*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

MARTINS, Vera Guimarães de. *Folha de São Paulo*, 5 de outubro de 2014.

MASSI, Augusto. *Cadernos Leituras: Carlos Drummond de Andrade*. Disponível em: http://www.companhiadasletras.com.br/sala_professor/pdfs/CadernoLeiturasCarlosDrummonddeAndrade.pdf, acessado em 5 de setembro de 2014.

MATTELART, Armand. *Comunicação-Mundo: história das técnicas e das estratégias*. Petrópolis: Vozes, 1994.

MATTELART, Armand & NEVEU, Érik. *Introdução aos Estudos Culturais*. São Paulo: Parábola Editorial, 2013.

MELO, José Marques de. A crônica. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex. *Jornalismo e Literatura: A sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

_____. *Jornalismo opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro*. 3ª edição. Campos de Jordão: Editora Mantiqueira, 2003.

MICELI, Sergio. In: COSTA, Cristiane. *Pena de Aluguel*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MILLIET, Sérgio. Novos Livros. *O Estado de São Paulo*, 9 de julho de 1952.

MINDICH, David T.Z. *Just the Facts: How "Objectivity" came to define American Journalism*. New York: New York University Press, 1998.

MOISÉS, MASSAUD. *A criação literária*. 10ª ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

MOLICA, Fernando (Org.). *50 anos de crimes – As reportagens que marcaram o jornalismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. Volume I. São Paulo: Nova Cultural, 1980.

MONTINARI, M. *Nietzsche contra Wagner: été 1878*. In: *Cahier de L'Herne: Nietzsche (sous la direction de Marc Crépon)*. Paris: Editions de L'Herne, 2000.

MORAES, Fernando. *Olga*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MORAES NETO, Geneton. *O Dossiê Drummond*. São Paulo: Globo, 1994.

MORAES, Vinícius de. *Para viver um grande amor*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

MORETZSONH, Sylvia. *Pensando contra os fatos – Jornalismo e cotidiano: do senso comum ao senso crítico*. Rio de Janeiro: Revan, 2007.

MORIN, Edgar. *Culturas de massa no século XX: o espírito do tempo*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013

_____. *A gaia ciência*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Assim Falou Zaratustra*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Aurora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

_____. *Ecce Homo. Como alguém torna-se o que é*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Escritos sobre a educação*. Tradução: Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2003.

_____. *Humano, Demasiado Humano. Um livro para espíritos livres*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Humano, Demasiado Humano II*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

_____. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Oliverira, Jelson Roberto de Oliveira. Para uma ética da amizade em F. Nietzsche. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2009a.

_____. Nietzsche e a doutrina das coisas mais próximas. Revista Unisinos, maio/agosto, 2009b.

OVÍDIO. Disponível em: <http://recantodasletras.uol.com.br/biografias/1081870>, publicado em 15 de julho de 2008 e último acesso em 10 de janeiro de 2010.

OZICK, Cynthia. *Retrato do Ensaio com Corpo de Mulher*. In: Serrote, n.09. São Paulo: IMS, 2011.

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

Pesquisa Brasileira de Mídia (PMB) 2015. Disponível em <http://www.brasil.gov.br/governo/2014/12/cerca-de-48-dos-brasileiros-usam-internet-regularmente>, acessada em 5 de janeiro de 2015.

PIRES, Raquel Lais Vitoriano de Lima. Personagens fixas em crônicas brasileiras. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

PINTO, Manuel da Costa. *Albert Camus: um elogio ao ensaio*. Ateliê Editorial: São Paulo, 1999.

PONTALIS, J.-B. E MANGO, Edmundo Gómez. *Freud e os escritores*. São Paulo: F. De São Paulo, 2014.

PONTON, Olivier. *Nietzsche – Philosophie de la légèreté*. Berlin: Walter de Gruyter, 2007.

_____. Nietzsche. Fazer do conhecimento o mais potente dos afetos. In: MARTINS, André. *O mais potente dos afetos: Spinoza e Nietzsche*. São Paulo: F. de São Paulo, 2009.

_____. Danser dans les chaînes: la définition nietzschéene de la création comme jeu de la convention. Revista Philosophique – Annales littéraires de l' Université de Franche-Comté, França, 2004. Disponível em: <http://philosophique.revues.org/86>, acessado em 24 de junho de 2012.

PORTELLA, Eduardo. *Dimensões I*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1958.

PROENÇA, Filho Domício. *A linguagem literária*. São Paulo: Editora Ática, 2007.

RIBEIRO, Larissa Pinho. *Encontros – Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Editora Azougue, 2011.

RIO, João do. “Os livres acampamentos da miséria”. *Vida Vertiginosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

RONCARI, Luiz. *Folha de São Paulo*, 5 de outubro de 1985.

ROSA, Luciano. In: *Boca de Luar*. 11ª edição. Rio Janeiro: Record, 2009.

ROSSI, Clóvis. *Revista Filosofia, Ciência e Vida*, nº 33, ano 2009.

SALLES, João Moreira. Portal Comunique-se. Disponível em: <http://www.comunique-se.com.br/Conteudo/NewsShow.asp?idnot=36409&Editoria=8&Op2=1&Op3=0&pid=52548226756&fnt=fntI>, acesso em 23 de junho de 2014.

SANSEVERINO, Antônio Marcos Vieira. *Pequenas notas sobre a escrita do ensaio*. 2004. Disponível em: http://www.unisinos.br/publicacoes_cientificas/images/stories/sumario_historia/vol10n8/12historian10vol8_artigo06.pdf, acessado em 16 de setembro de 2013.

SANT'ANNA, Lourival. *O destino do jornal*. Record: Rio de Janeiro, 2008.

SANTOS, Volnei dos. *Por uma filosofia da distância*. Eduel: Londrina, 2009.

_____. A construção da personagem “Espírito Livre” no contexto da filosofia errante de F. Nietzsche. In: Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC, UFPR, Curitiba, 2012. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/download/anais eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0468-1.pdf>, acessado em 3 de setembro de 2013.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, p. 165, 1997.

SARTRE, Jean Paul. *O que é literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 1989.

SATO, Nanami. Jornalismo, literatura e representação. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex(Org.). *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002.

SHOEMAKER, Pamela. In: *Journal of the American Society for Information and Technology*. July, 2008.

SHUDSON, Michael. *Discovering the News: A Social History of American Newspapers*. Nova York: Basic Books, 1978.

SILVEIRA, Joel. *Luta Dos Pracinhas*. Rio de Janeiro: Record, 1983.

_____. *A camisa do senador*. Rio de Janeiro: Mauad, 2000.

_____. *Memórias de Alegria*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

_____. *A milésima segunda noite da Avenida Paulista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *A feijoada que derrubou o governo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SIMON, Luiz Carlos. *Duas ou três páginas despretensiosas. A crônica, Rubem Braga e outros cronistas*. Eduel: Londrina, 2011.

SPONHOLZ, Liriam. As idéias e seus lugares: objetividade em jornalismo no Brasil e na Alemanha. Revista Doutrina. Disponível em: <http://www.cebela.org.br/imagens/materia/2004-2%20144-165%20liriam.pdf>, acessado em: 22 de agosto de 2014.

SOARES, Órris. *Dicionário de Filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Ministério da Educação e Saúde, Instituto Nacional do Livro, 1952.

STHENDAL. *Do amor*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Tradução: Roberto Leal Ferreira.

_____. *O vermelho e o negro*. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1990.

TALESE, Gay. *O reino e o poder - Uma história do New York Times*. Trad. Pedro Mais Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Os Honrados e Mafiosos*. São Paulo: Expressão Cultura, 1972.

TEZZA, Cristóvão. O tudo e o nada – 101 crônicas de Carlos Heitor Cony. In: *Folha de São Paulo*, 1 de maio de 2004, Caderno Folha Ilustrada, p. E3.

THOMPSON, Hunter. *Hell's Angels*. Porto Alegre: LM&Pocket, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

_____. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa A. Kossovich. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

VENTURA, Roberto. *Folha Explica: Os Sertões*. São Paulo: Publifolha, 2002.

VENTURA, Zuenir. *Chico Mendes – Crime e Castigo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. In: BRITO, José Domingos de (org). *Literatura e Jornalismo*. São Paulo: Novera Editora, 2008.

_____. In: COSTA, Cristiane. *Pena de Aluguel*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. Entrevista com Carlos Drummond de Andrade. In: *Revista Veja*, 19 de novembro de 1980, edição 637, p. 6.

ZAPPONE, Miruan Hisae Yagaschi e WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria Literária. Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas*. Maringá: Eduem – Maringá, 2009.

ZOLA, Émile. *Eu acuso!* Tradução: L&PM Pocket Editores. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.

WEINGARTEN, Marc. *A turma que não escrevia direito*. São Paulo: Record, 2010.

WOLF, Mauro. *Teorias da Comunicação*. Lisboa: Presença, 1997.

WOLF, Tom. *Radical e Chique e o Novo Jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.