



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

GIOVANA CHIQUIM

**QUANDO A NOTÍCIA VIRA FATO LITERÁRIO:
AS CRÔNICAS DE DRUMMOND INSPIRADAS
NO JORNALISMO**

Londrina
2010

GIOVANA CHIQUIM

**QUANDO A NOTÍCIA VIRA FATO LITERÁRIO:
AS CRÔNICAS DE DRUMMOND INSPIRADAS
NO JORNALISMO**

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

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon

Londrina
2010

GIOVANA CHIQUIM

**QUANDO A NOTÍCIA VIRA FATO LITERÁRIO:
AS CRÔNICAS DE DRUMMOND INSPIRADAS
NO JORNALISMO**

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

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon
UEL – Londrina – PR

Profa. Dra. Regina Coeli Machado e Silva
UNIOESTE – Cascavel – PR

Profa. Dra. Adelaide Caramuru Cezar
UEL – Londrina – PR

Londrina ____ de _____ de 2010.

DEDICATÓRIA

Para Rovilso Cereja.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Professor Luiz Carlos Santos Simon, por todas as críticas construtivas e boas ideias que enriqueceram esse trabalho, e, principalmente, pelo relacionamento de lealdade, franqueza e amizade construído durante essa jornada. Certamente, o trabalho ao lado de um professor em quem confiamos torna a atividade acadêmica mais prazerosa e estimulante.

Ao amigo Sálvio Fernandes, um grande incentivador.

Aos professores Adelaide Caramuru Cezar e Volnei Edson dos Santos, pela generosidade na leitura dessa dissertação e por todas as contribuições oferecidas na etapa da qualificação.

Às secretárias da pós-graduação, Durvalina Dias Santana e 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 “irmãos” acadêmicos Luciano Antonio e Raquel Laís Pires, companheiros inseparáveis em toda essa trajetória.

Aos amigos Sonia Pascolati, Mariana Cordeiro, Flávia Ferraz, Cinthia Gatto, Frederico Faustino, Rafael Avancini, Tacyana Moretti e Daniela Nazaré, por todos os bons momentos compartilhados na sala de aula, nas refeições no RU e nos Congressos.

À Capes, que viabiliza a pesquisa de milhares de estudantes.

A Rovilso Cereja, pelo apoio incondicional, sempre.

A meus pais, Luiz Carlos e Marilda Chiquim, grandes exemplos de perseverança e determinação.

E a todos os amigos e familiares que me apoiaram de alguma forma e que ficaram felizes com minhas conquistas.

CHIQUIM, Giovana. **Quando a notícia vira fato literário**: as crônicas de Drummond inspiradas no jornalismo. 2010. 153 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

RESUMO

A crônica, mais do que as outras formas literárias, fornece marcas que a identificam com uma época ou com um determinado acontecimento, mesmo quando o texto tende para o ficcional. Essa peculiaridade de flutuar entre o real e o imaginário demonstra que gênero é capaz de driblar as tensões entre o jornalismo e a literatura. O intercâmbio entre esses discursos se torna mais evidente nos textos que utilizam a matéria jornalística como matéria-prima. Essas narrativas ancoradas em fatos reais resistem à corrosão do tempo justamente pelo tratamento estético que recebem dos escribas do cotidiano. Consagrado nas letras brasileiras por sua produção poética, Carlos Drummond de Andrade se considerava profissionalmente um jornalista. Atuou por 30 anos como cronista e enxertou literatura na pele do jornal, de forma que os acontecimentos da vida real relatados por ele assumiram uma dimensão literária. Por meio da análise da prosa de Drummond pautada em notícias pretendemos apresentar a relação do jornalismo e da literatura como um “casamento” duradouro e prolífico, que atravessa séculos – pois desde o século XVIII os dois discursos dividem o mesmo espaço, seja nas páginas de jornal, seja nas estantes das bibliotecas.

Palavras-chave: Crônicas. Notícias. Carlos Drummond de Andrade. Literatura. Jornalismo.

CHIQUIM, Giovana. **When the news becomes literary fact: the chronicles of Drummond inspired in journalism.** 2010. 153 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

ABSTRACT

The chronicle, more than others literary forms, provides marks that identify it with a time or with a determinate happening, even when the text tends to the fictional. This particularity of floating between the real and the imaginary shows that the genre is able to escapes the tensions between the journalism and the literary. The interchange between these discourses becomes more evident in texts that use the journalistic text as a raw material. These narratives based in real facts resist to the corrosion time mainly by esthetic treatment that receive by writers of daily. Writer consolidated in Brazilian Literature by his poetic production, Carlos Drummond de Andrade considered himself professionally as a journalist. He acted for 30 years as a chronicler and filled up literature in the journal, in a way that the happenings of real life reported by him gained a literary dimension. From the analysis of the prose of the Drummond based in news we intend to show the relation between the journalism and the literature as a “marriage” lasting and prolific, that goes through over centuries – because since the eighteenth century the two discourses divide the same space, either on the journal pages, either in library shelves.

Keywords: Chronicles. News. Carlos Drummond de Andrade. Literature. Journalism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 A RELAÇÃO ENTRE O JORNALISMO E A LITERATURA	12
1.1 JORNALISMO E LITERATURA: FRONTEIRAS CONTAMINADAS	12
1.2 A CRÔNICA	39
2 DRUMMOND: UM CRONISTA NA ERA DA INFORMAÇÃO	49
3 A NOTÍCIA PELO VIÉS DRUMMONDIANO	63
3.1 O CRONISTA E O PAPEL DE INTELLECTUAL CONTEMPORÂNEO	63
3.2 A TAREFA DE “DESVENDAR” O MUNDO NAS COLUNAS DO JORNAL.....	71
3.3 INFORMAÇÃO E FORMAÇÃO NA CRÔNICA DRUMMONDIANA.....	86
3.4 DRUMMOND: UM NARRADOR NATO NA PELE DO CRONISTA	94
3.5 A FUSÃO DO FATO E DA FICÇÃO NA CRÔNICA DRUMMONDIANA	103
3.6 A TELEVISÃO COMO “FÁBRICA” DA REALIDADE NA CRÔNICA DE DRUMMOND.....	109
3.7 CLIMA DE SUSPENSE NA REPRODUÇÃO DA NOTÍCIA	117
3.8 A CRÔNICA COMO PEÇA LITERÁRIA NAS PÁGINAS DA IMPRENSA	123
3.9 O CRONISTA E A HISTÓRIA NOSSA DE CADA DIA.....	129
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
REFERÊNCIAS	146

INTRODUÇÃO

Carlos Drummond de Andrade é um dos maiores escritores da língua portuguesa moderna. Na obra *Dossiê Drummond*, ele comentou que nunca traçou um projeto de vida literária e que as coisas nesse terreno foram acontecendo ao sabor da inspiração e do acaso (DRUMMOND, 1994, p. 35). Apesar de ser considerado um ícone da poesia moderna, não teve qualquer ambição literária e declarou que foi poeta mais “pelo desejo e pela necessidade de exprimir sensações e emoções” (apud MORAES NETO, 1994, p. 35) que lhe causavam angústia. Profissionalmente, o jornalismo era sua única vocação.

Todavia, Drummond considerava-se um jornalista bissexto, uma vez que exerceu a carreira apenas eventualmente, em cargos de auxiliar de redação, redator e chefe de redação, num tempo em que o jornalista não precisava ser graduado e o que prevalecia era sua formação humanística. Ele nunca teve a emoção de escrever sobre grandes acontecimentos, de participar da elaboração de um grande jornal, diário e intenso. Por outro lado, foi um grande e respeitado cronista durante 30 anos e obteve o prêmio que mais poderia desejar, que era dizer coisas que o incomodavam por dentro (apud MORAES NETO, 1994, p. 27).

Drummond era conhecido como urso polar por sua aversão a entrevistas e dizia que suas opiniões estavam publicadas em sua coluna: “na minha crônica e no meu palmo de coluna assinado, eu mantinha contato com o público, o que era mais correto” (apud MORAES NETO, 1989, p. 35).

Além de aproximá-lo do leitor, o ofício de cronista diminuiu a distância entre o literato e o jornalista e permitiu a Drummond viver na pele do repórter, principalmente quando escrevia crônicas que recriavam notícias.

Afonso Romano de Sant’Anna revela que “o cronista é um jornalista a quem é permitido falar em primeira pessoa” (SANT’ANNA, 1997, p. 272), um “eu”, talvez, que cobre a notícia. Nesse sentido, Drummond foi ao mesmo tempo escritor e repórter, já que relatava o fato sem a carga técnica e os jargões da linguagem do jornal. A verve de poeta do autor mineiro fez sua crônica transcender a efemeridade da imprensa, comprovando que a fronteira entre a linguagem literária e jornalística é, por vezes, tênue.

Essa interferência literária no discurso jornalístico é observada sobretudo nas crônicas em que os autores se apropriam de uma notícia para tecer seus textos, como fazia Drummond e a maioria dos escritores do gênero. 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” (“O exercício da crônica”, apud BENDER; LAURITO, 1993, p. 25). Nessa transfusão, jornalismo e literatura se misturam, formando um novo tipo sanguíneo: a crônica, um gênero que surgiu junto com o folhetim na imprensa brasileira, no século XIX.

A crônica - salvo alguma infidelidade mútua – é a companheira diária do leitor brasileiro de literatura nas páginas do jornal. Esta ligação com seu veículo embrionário, além da leveza e tom coloquial característicos, fazem com que a crônica seja vista como um gênero “menor”. Antonio Candido acredita que “não se imagina uma literatura feita de grandes cronistas, que lhe dessem o brilho universal dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas” (CANDIDO, 1992, p. 13), e apesar de admitir que a crônica parece mesmo um gênero “menor”, se posiciona a favor dos cronistas: ““Graças a Deus”, - seria o caso de dizer, porque sendo assim ela fica perto de nós” (CANDIDO, 1992, p. 13), trazendo um pouco de literatura para o brasileiro, um povo não afeito à prática da leitura e ao aprimoramento intelectual por questões culturalmente diversas.

A pesquisa “Retratos da Leitura no Brasil”, realizada pelo IBGE e pelo Instituto Pró-Livro em 311 municípios do sul do país no ano de 2007, apresenta um perfil dos leitores. O estudo aponta que apenas 35% dos brasileiros gostam de ler em seu tempo livre. Destes, a grande maioria tem formação superior, estuda ou trabalha. A Bíblia e as obras didáticas encabeçam a preferência dos entrevistados. Se em países desenvolvidos a média de leitura per capita é de sete livros ao longo do ano, no Brasil este número está em 4,7, mas somente se incluirmos as obras indicadas pela escola. Do contrário, a média cai para dois livros por ano. Diante desses dados, podemos afirmar com certeza que apenas uma parcela mínima da nossa população é consumidora de obras literárias. E nesse contexto cultural, o universo de leitores de jornais e revistas é importante e contribui para o aumento da intelectualização em nosso país.

Nesse sentido, a crônica é, muitas vezes, a *hostess* que apresenta a literatura para os brasileiros. Além disso, ao jogar conversa fora, o cronista leva um “papo-cabeça” com o leitor, sem censura, sobre as aventuras do cotidiano, sobre as notícias de hoje ou de ontem, ou mesmo sobre aqueles episódios que não viraram matéria jornalística e que, por isso mesmo, não foram comunicados ao público.

Num momento em que vivemos na era da informação e que somos bombardeados de notícias por todos os lados, seja pela imprensa escrita, pelo rádio, pela televisão, pela internet, pelas mensagens de celulares e pelas telas de plasma instaladas nos elevadores (como já acontece nas grandes capitais), precisamos de um novo arranjo, de uma nova forma que acomode a meditação sobre os acontecimentos. Entendemos que a crônica é uma alternativa para ampliar os conhecimentos dos leitores a respeito do mundo em que vivemos. Por se tratar de um modelo jornalístico que empresta os recursos estéticos da literatura, o gênero é capaz de desnudar e interpretar o cotidiano, tratado de forma dura e crua pelo jornalista de ofício.

Destarte, a liberdade que goza o cronista acaba permitindo que amiúde ele transcenda o meramente factual e desenvolva uma narrativa de alto teor literário, com as qualidades que se esperam de uma obra-prima. A crônica é realmente a literatura ao rés-do-chão, como teorizou Candido, porque trata do comezinho, mas não deve ser tachada como um gênero “menor”, principalmente na contemporaneidade, quando verificamos que a dissolução dos gêneros arrefeceu os limites da arte literária¹.

O avanço da imprensa e o surgimento de novos produtos da indústria cultural - como a tv, o cinema e mais recentemente a internet – definiram um novo estatuto para a escrita literária, menos dogmático. Esse e outros assuntos, como a relação entre o jornalismo e a literatura, “algo há muito tempo praticado e apreciado pelo público – mas talvez desprezado pela crítica” (VILAS-BOAS, 2008, p. 20), serão abordados no primeiro capítulo. Nesse momento de nosso trabalho também falaremos da crônica, um gênero que confirma os votos matrimoniais firmados pelo jornalismo e pela literatura no século XVIII, quando os dois discursos dividiam o mesmo espaço na imprensa.

¹ A tecnologia trouxe mudanças para o âmbito literário. O hipertexto, por exemplo, um fenômeno bem recente, trouxe o sentido de indiferenciação para a arte literária, que incorporou elementos midiáticos em seu discurso, como veremos detalhadamente no primeiro capítulo.

No segundo capítulo apresentaremos um breve relato biográfico de Carlos Drummond de Andrade, a fim de mostrar a influência do jornalismo em toda a sua produção, seja na prosa ou na poesia. A escolha do escritor mineiro para compor o *corpus* dessa pesquisa se deve a nossa admiração pelo trabalho do autor como cronista e pelo pensamento do escritor de que a crônica é uma forma de literatura, assim como nós também acreditamos. Além disso, é nossa intenção nessa dissertação reconhecê-lo como uma figura expressiva no cenário do jornalismo brasileiro, uma vez que seu nome está associado com mais força à poesia.

No terceiro capítulo analisaremos dez narrativas de Drummond em que ele reproduz a sua maneira os fatos noticiosos. A maior parte das crônicas foi extraída dos livros do prosador e a outra parte é composta de textos inéditos, pesquisados no acervo do escritor que se encontra na Casa Fundação Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Com ironia e poesia, o narrador do cotidiano desvenda os assuntos publicados no jornal, levando o leitor à reflexão. Essa é uma capacidade própria do escritor, já que ao jornalista cabe apenas informar o fato, isento de opinião. E, a partir da convivência harmônica das linguagens poética e referencial percebidas nas crônicas do literato, pretendemos reconhecer correntes integradoras entre o jornalismo e a literatura. Esse é objetivo principal dessa pesquisa.

Nosso objetivo secundário é ampliar os estudos sobre a crônica, uma vez que o gênero ainda não gera o mesmo entusiasmo dos pesquisadores se comparado a outras categorias literárias. Existe hoje no Brasil um grande número de autores e publicações de livros de crônicas, além do grande prestígio do gênero junto ao público, o que reforça o nosso interesse em estudá-la.

1 A RELAÇÃO DO JORNALISMO E DA LITERATURA

1.1 JORNALISMO E LITERATURA: FRONTEIRAS CONTAMINADAS

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

Deonísio da Silva

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 está centrada na mensagem, construída de forma particular, criativa e inovadora. Além disso, nesse caso, a forma é tão importante quanto o conteúdo e, por isso, é comum perceber nessa função o uso amplo de figuras de linguagem, como o uso de metáfora, por exemplo. A segunda 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.

As adversidades entre o jornalismo e a literatura são percebidas facilmente. O literato possui uma liberdade estética e pode abordar qualquer assunto, real ou imaginário, sem estar condicionado ao tempo presente. Além disso, os textos literários 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 ouvinte se comportaria como um espectador. Pelo contrário, o trabalho de um autor instiga a participação do interlocutor na decodificação dos jogos de linguagem que ele manipula.

A linguagem na literatura possui o caráter de “forma” e ocupa um papel primordial. Para a realização literária o texto importa apenas se a linguagem verbal estiver recriada, isto é, fora de sua função cotidiana e costumeira.

A preocupação com a materialidade do texto literário é uma herança dos formalistas russos. Na década de 30 do século XX, essa corrente da crítica

literária estimava que a obra literária era uma reunião de diversos elementos. Por esses artifícios podemos entender: som, imagens, métrica, ritmo, rima, sintaxe e técnicas narrativas que causem um efeito de “estranhamento” ou “desfamiliarização” no texto - ou seja, a “literariedade” de um objeto literário, nos termos de Jakobson. Mais tarde, os formalistas perceberam que esses recursos estavam relacionados entre si, cumprindo determinados “papéis” dentro do sistema textual. Nas palavras de Culler, para os formalistas, o “mecanismo” verbal “é o único herói da literatura” (CULLER, 1999, p. 19).

Além de priorizar a linguagem, o escritor tem vocação para a criação de enredos, personagens originais, um universo particular, verossímil ou não. Os gêneros literários também valorizam a singularidade do discurso, a criação de palavras (neologismos) - como fizeram James Joyce e Guimarães Rosa.

Para Tzvetan Todorov (1980), a ficção é uma das definições estruturais do texto literário que deve ser articulado com a visão da literatura como um sistema, uma forma especial de utilização da linguagem, que chama a atenção sobre si mesma. Essas características determinam um caráter autotélico (a arte pela arte) da literatura.

Todavia, apesar de permitir a criação de uma situação inverossímil, a literatura também acolhe fatos reais. Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.), o primeiro estudioso que se preocupou em definir a arte literária, entendia que o texto precisava de uma lógica interna (*mimese* interna) que tivesse uma ligação com fatos reais (*mimese* externa). O filósofo acreditava que a arte seria uma representação do mundo real. A poética, por exemplo, enquanto método do discurso aristotélico, tratava o drama como uma imitação de ações e a tragédia como uma catarse para aqueles que a absorvessem.

Compreendemos que não se pode levar em conta apenas as criações imaginativas quando nos referimos aos objetos literários. Os ensaios de Francis Bacon, por exemplo, escritos no século XVIII, não devem ser classificados como ficcionais, mas são considerados títulos da literatura inglesa, ao lado dos livros de Shakespeare. Parte da literatura brasileira produzia nas últimas décadas do século XX e da primeira década do século XXI, é inspirada em eventos reais, o que nos impede de dizer que a distinção entre fato e ficção diferencia uma obra literária de uma narrativa de outro gênero.

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” (LIMA, 1960, p. 56).

Ao confrontarmos os dois discursos parece que estamos nos referindo a dois pólos heterogêneos, como a água e o óleo, incapazes de se misturar. Contudo, o jornalismo e literatura caminham juntos há muito tempo, basta lembrar que o romance enquanto gênero literário teve sua origem na 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 Crusóé*, 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, carrega 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 – que 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 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 seu frescor e até mesmo sua atualidade.

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, em que se 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.

No século XX, Gabriel García Márquez também utilizou o jornalismo para reparar injustiças. *Relato de um naufrago* (1970) é um livro-reportagem que resulta de uma série de reportagens que foram publicadas durante 14 dias consecutivos no jornal *El Espectador*, de Bogotá, em 1955. A história do marinheiro Luís Alejandro Velasco despertou a ira do então ditador colombiano Gustavo Rojas Pinilla, que acabou com o veículo e exilou García Márquez. Único sobrevivente dos

oito membros da tripulação de um destróier da Marinha da Colômbia que haviam caído no Mar do Caribe, supostamente depois de uma tormenta, Velasco procurou a redação do *El Espectador* para contar o que de fato ocorrera - e coube a García Márquez ouvi-lo.

Na verdade, o mar caribenho estivera tranquilo como nunca no período da propalada tormenta. O que realmente atirara os marinheiros ao mar fora o excesso de peso do que o navio levava: geladeiras, televisores, máquinas de lavar, material inteiramente contrabandeado. Escrito em primeira pessoa para imprimir ao texto uma autenticidade maior, o livro é uma lição para o jornalismo e para a literatura.

No Brasil, no século XIX, os principais escritores eram também jornalistas, como Machado de Assis e José de Alencar. No século XX, outros grandes autores como Raul Pompéia, Olavo Bilac e Euclides da Cunha eram frequentadores das páginas dos jornais e recebiam uma alta remuneração para realizar essa função. E nas primeiras décadas do século XXI Ferreira Gular, João Ubaldo Ribeiro, Carlos Heitor Cony, Moacyr Scliar, Martha Medeiros, Milton Hatoum e Luis Fernando Veríssimo, apenas para citar alguns, são exemplos de literatos com presença assídua nas páginas das tribunas brasileiras.

Conforme Reynaldo Damázio (2008), em reportagem publicada na *Revista Entre livros*:

seja por simples questão de sobrevivência, que leva o escritor a trabalhar nas redações como funcionário ou *freelancer*, pela visibilidade que os meios de comunicação proporcionam, mantendo o nome do escritor em circulação, ou porque as duas atividades decorram do convívio intenso com a escrita, o fato é que a figura do escritor-jornalista se tornou bastante comum em todo o mundo, mesmo na atualidade, onde as profissões estão bem delimitadas socialmente [...] (DAMÁZIO, 2008, p. 9).

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 pelo *O Estado de São Paulo* como repórter da 4ª 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 na *Divina Comédia*: “Compreendi o gênio sombrio e prodigioso de Dante” (apud VENTURA, 2002, p. 37).

Em três 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 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 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, que não havia sido 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 50 edições em língua portuguesa e traduções em pelo menos nove línguas. Em 1944, a Revista *Veja* fez uma pesquisa com 15 intelectuais, que apontaram o livro como o mais importante da cultura brasileira.

Pode-se entender 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. O autor faz uso de muitas figuras de linguagem e mistura termos de alta erudição tecnocientífica, com regionalismos populares e neologismos próprios, o que confere ao texto ares de literatura:

E o sertão é um paraíso...

Ressurge ao mesmo tempo a fauna resistente das caatingas: disparam pelas baixadas úmidas os caititus esquivos; passam, em varas, pelas tigüeras, num estrídulo estrepitar de maxilas percutindo, os queixadas de canela ruiva; correm pelos tabuleiros altos em bandos, esporeando-se com os ferrões de sob as asas, as emas velocíssimas; e as seriemas de vozes lamentosas, e as sericóias vibrantes, cantam nos baledos, à fimbria dos banhados onde vem beber o tapir estancando um momento no seu trote brutal, inflexivelmente retilíneo, pela caatinga [...] (CUNHA, 1902, p. 40-41).

A arte de contar boas histórias continuou sendo cultivada no Brasil até meados da metade 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 60 anos às atividades da imprensa. Era conhecido como “víbora”, alcunha que recebeu de Assis Chateaubriand, pelo estilo ferino que costumava empregar em suas reportagens que retratavam a *high society* brasileira. O uso de metáforas e ironias utilizadas por Silveira aproximava aqueles textos jornalísticos da literatura, tanto que dois de seus livros integram a coleção “Jornalismo Literário”, editada pela Companhia das Letras: *A milésima segunda noite da Avenida Paulista* (2003) e *A feijoada que derrubou o governo* (2004). Em toda sua carreira, Silveira publicou mais de 40 livros de crônicas, reportagens, perfis e entrevistas, entre eles *Luta dos pracinhas* (1983), *Memórias de alegria* (2001), *A camisa do senador* (2000) e *O inverno da guerra* (2005), e 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 porque é nesse momento da história que o jornal se insere 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 (BULHÕES, 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. 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 “imprensa barata” (*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 desencadeou 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, conhecimento este fornecido 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, historiador do jornalismo, explica que a imprensa barata foi a primeira a “reconhecer a importância da vida cotidiana e a imprimir “artigos de interesse humano”, que logo mais se tornariam um dos primeiros sustentáculos do jornalismo” (SCHUDSON apud GABLER, 1999, p. 62).

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 (1986, p. 13) 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 à adapta às normas mercadológicas de generalização, padronização, simplificação e negação do subjetivismo.

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 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” (BAHIA, 1990, p. 36). Esse exemplo ilustra a fórmula da notícia, sob o ponto de vista do “extraordinário”, como aponta Eco.

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 da ciência, da saúde, da educação dos esportes, da habitação, do urbanismo, das relações sociais, dos sindicalismo, 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 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.

Desta forma se iniciou o império da difusão informativa como uma atividade econômica de impacto, em que se 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).

E, para alcançar esse efeito de “objetividade”, a escola americana de jornalismo estabeleceu regras que passaram a governar o discurso jornalístico a partir da metade do século XX, momento em que também surgiram as primeiras faculdades de comunicação. O “estatuto” do jornalismo noticioso 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 pela linguagem homogênea. A criação do *lead*² contribuiu para a padronização das matérias. O *lead* vigora até hoje na imprensa do mundo todo e foi desenvolvido para banir do jornalismo toda a subjetividade dos anos de 1950, conforme aponta Zuenir Ventura (2007, p. 176). Para Marcelo Bulhões

Um dos grandes entraves na relação entre o jornalismo e a literatura é o padrão jornalístico consolidado nos Estados Unidos. Gostemos ou não, ele é hegemônico no mundo contemporâneo – e isso já dura há um bom tempo – ou seja, o jornalismo atualmente praticado na Alemanha, na Itália, no Brasil, no Chile, na Argentina, na Espanha, na França, etc. é uma configuração que resultou das maneiras peculiares com que tais localidades nacionais ajustaram e adaptaram o modelo americano. E, segundo tal modelo, a literatura não se cruzaria com o jornalismo. Como também se sabe, tal padrão elaborado no século XIX destoava exemplarmente do modelo francês, no qual a literatura era bem-vinda ao interior da prática textual do jornalismo. (...) No século XX, a vitória do modelo americano em praticamente todos os recantos do mundo, inclusive na França³, em tese, significou a perseguição ao “entulho” literário nas páginas do jornal (BULHÕES, 2007, p.20).

Entretanto, apesar das tentativas, não foi possível estabelecer uma fronteira rigorosa capaz de separar definitivamente os dois territórios. Alguns críticos como Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves (apud SUSSEKIND, 1984) compreendem que a literatura dos anos setenta se caracteriza como uma espécie de “neonaturalismo” muito ligado às representações do jornal.

No período de 1960 a 1980 (logo após a reforma do padrão jornalístico) houve um *boom*, com o crescimento considerável da ficção feita por jornalistas no Brasil. José Louzeiro, Carlos Heitor Cony, Antonio Callado, João Ubaldo Ribeiro, Antônio Torres, Ivan Ângelo, Ignácio de Loyola Brandão, Paulo Francis e Fernando Gabeira, apenas para citar os mais conhecidos, são autores dos

² Após a segunda guerra, surgiu o *lead*, uma norma que, segundo a escola funcionalista americana, orienta que o primeiro parágrafo de qualquer reportagem, deve responder a seis perguntas: “o que”, “quem”, “quando”, “onde”, “como” e “por que”.

³ No século XIX, a imprensa francesa destoava do modelo americano e era pautada pela doutrinação e opinião. Influenciados pelo Iluminismo no século XVIII, os escribas das páginas de jornal difundiam a defesa dos direitos humanos e execravam as arbitrariedades políticas. A postura dos jornalistas seguia a conduta dos grandes escritores e filósofos, como Montaigne, Voltaire, Molière, Balzac, Musset e Zola, entre outros. No rastro dos livreiros, desenhavam-se no jornalismo praticado na França duas correntes: a literária e a política – as duas se entrelaçavam, pois a figura do escritor como militante político era preciosa para a atividade jornalística. E o jornalista deseja alcançar o prestígio do literato, de modo que o jornalismo era considerado uma “ramificação” da literatura. “Em linhas gerais, foi no padrão francês que o Brasil buscou o molde para a prática de seu incipiente jornalismo no século XIX, herança de que se livraria apenas em meados do século XX, (BULHÕES, 2007, p. 34), quando a França também adotou a estrutura noticiosa dos americanos.

romances-reportagens, que constituem a maior parte da literatura brasileira produzida nos anos de chumbo (período da ditadura militar). Sobre esse período Loyola Brandão afirma que: “Somos uma geração marcada pelo sentimento de poder, pelo desejo de mostrar um país oculto, de mostrar os porões do Brasil. Talvez, sim, marcada um pouco pelo estilo jornalístico, destinada a manejar as fronteiras que separam o jornalismo da literatura” (BRANDÃO apud BRITO, 2008, p. 88).

Com a censura na imprensa, restava aos jornalistas recorrer ao livro para driblar a ditadura. Nesse momento de nossa história, parte da literatura incorporou, de forma velada, a função do jornalista, isto é, o papel de informar. Esse foi o caminho encontrado pelos comunicadores para relatarem o que era impedido de ser contado nos jornais, rádio e televisão, e mesmo no cinema e no teatro. A alternativa era a produção de romances-reportagem.

José Louzeiro⁴ é considerado o precursor desse gênero no Brasil. Um dos livros mais conhecidos do escritor-jornalista é *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* (1976), que mais tarde foi adaptado para o cinema com o mesmo título. Sobre a ditadura ainda publicou *Aracelli, Meu Amor* (1976) e *Em Carne Viva* (1980), lembrando o drama de Zuzu Angel e de seu filho Stuart Angel, vítima fatal da tortura, na década de 60.

Durante o regime militar, as obras literárias tomavam um fato emprestado da realidade para explorá-lo ficcionalmente. Deste modo, o acontecimento relatado no livro serve para ilustrar a organização social e política brasileira. O caso de Lúcio Flávio, por exemplo, desejava promover uma reflexão sobre a marginalidade e a corrupção policial.

Em *Mês de cães danados* (1977), Moacyr Scliar utilizou como “pano de fundo” a renúncia do Presidente de República Jânio Quadros, em 1962, para narrar a história de um filho de latifundiários. No desenrolar do enredo ele aborda todo o processo de incerteza em que o país se encontrava. Scliar mostra a realidade de uma camada da população através da narração da história de uma família. Passa-se do caso particular à totalidade da vida social, com o uso dos recursos

⁴ Mesmo com o fim da repressão, Louzeiro continuou sendo um autor engajado, publicando obras pautadas no jornalismo policial. As biografias são outra especialidade do jornalista, que desnudou a trajetória de André Rebouças, engenheiro e abolicionista em *André Rebouças* (1968). A vida de Gregório Fortunato, outro personagem da histórica política brasileira, guarda-costas de Getúlio Vargas, foi contada em *O Anjo da Fidelidade* (2000). Atualmente debruça-se sobre a vida de Eurico Miranda, presidente do Vasco da Gama e um dos dirigentes mais polêmicos do futebol brasileiro.

alegóricos. Em suas representações literárias, os autores utilizam uma espécie de parábola para narrar os fatos mais significativos de determinado momento histórico.

Uma cadeia de alegorias sustenta o eixo da produção romanesca na década de setenta e, por esse motivo, Davi Arrigucci Jr. (1979, p. 80) define o romance-reportagem como alegórico:

É um romance apoiado na mediação da reportagem, é um romance alegórico, que através de um fato específico tende a aludir a uma situação mais em geral – o quadro geral da violência – por meio de um segmento social. Ele escolhe um determinado caso típico, ou que para ele aparentemente é típico, dentro da situação da realidade brasileira, e tenta aludir com isso a uma totalidade de coisas que não é aquele fato específico. Então, é só um romance alegórico, baseado na reportagem.

No entanto, esse projeto dos jornalistas-escritores que abordaram os bastidores da ditadura no Brasil de forma literária, recebeu algumas críticas por parte dos estudiosos. Flora Sussekind compreende o romance-reportagem como um instrumento de compensação. Na visão dela, a aproximação da escrita literária com a objetividade jornalística, a imagem do repórter como um herói em busca da verdade e a alegorização da violência e das contradições que marcaram a sociedade brasileira durante o regime militar, transformaram a literatura desse período em uma espécie de “calmante”. Sussekind relata que o romance-reportagem “produz um “efeito” especial: a ilusão de que se está recebendo informações importantes. Quando, na verdade, as notícias veiculadas em suas páginas são de bem pouca monta. Parecem importantes, apenas” (SUSSEKIND, 1984, p.183-184).

A pesquisadora salienta ainda que os romances-reportagens são definidos pelos autores como obras *de denúncia*, mas, na opinião dela, esses livros se aproximam da “pieguice” e do conservadorismo. Nas palavras de Flora Sussekind:

Tão pouco afiado é o naturalismo dos romances-reportagem que preserva inclusive a instituição familiar. Não ameaça nem o *pai de família* nem o *papai-Estado*. Nem o controle paterno das culpas e desejos do filho, nem o controle militar dos rumos e informações referentes à sociedade brasileira. Nem os laços de família, nem o nacionalismo estreito dos anos Setenta. Nem os livros privilegiados na casa paterna, nem a estética naturalista em moda no período. Militares no governo, pai guardando os valores familiares, cultura na estante: tudo no seu “devido” lugar. Lugar talvez por demais conservador, mas compensado pelas aventuras policiais desse *herói-jornalista* do neonaturalismo de Setenta (SUSSEKIND, 1979, p.185).

A estudiosa, porém, reconhece que alguns escritores fraturaram os modelos dos romances-reportagem e, mesmo no desenvolvimento de narrativas híbridas, se mostraram capazes de ameaçar a ficção-jornalística e o caráter documental que marcou a literatura entre as décadas de 60 e 80. *Zero* (1975), de Ignácio Loyola de Brandão, rompe a estrutura dos romances-reportagem e questiona a linguagem dos meios de comunicação de massa e a figura do “herói”, projetado no jornalista.

Em *Quatro Olhos* (1976), de Renato Pompeu, o personagem central também se distancia dos heróis-repórteres e a linguagem foge dos contornos documentais presentes na grande maioria dos romances-reportagens. Batizado de Quatro Olhos, o protagonista do enredo observa de fora as questões referentes à nacionalidade, muito presente e bastante enfatizada na maioria das obras escritas no período da ditadura. O personagem criado por Pompeu não se encaixava nos diversos papéis sociais que lhe eram atribuídos: não se adaptava à roupa de formatura, não cumpria regras da vida social, não respeitava os laços de família e não participava da história do Brasil. Não é à toa que Quatro Olhos acaba internado em um hospital psiquiátrico.

O romance se compõe através de várias narrativas simultâneas, construídas de forma fragmentária, sem obedecer a ordens cronológicas. O título do livro nos dá uma primeira pista para sua interpretação. Ao decidir chamar seu romance de *Quatro-Olhos*, Pompeu nos indica, desde já, com que tipo de olhar (ou de que forma) o autor construiu sua narrativa. O título nos faz pensar na arte de um artista como Picasso. Sua obra rompe com a ideia do quadro como uma totalidade unitária, vigente na arte europeia desde o Renascimento, cedendo lugar a uma visão de mundo com múltiplos pontos de vista. Por isso, a necessidade de, no mínimo, quatro olhos para olhar para o mundo.

Outro ponto importante da obra é destacar o caráter contestatório do próprio ato de escrever, que é marca dentro de *Quatro-Olhos*. Vale ainda lembrar que o personagem entendia a obra de arte como uma arma de defesa: "Me pus a escrever, para criar um mundo correto em meio ao mundo falso em que vivia" (1976, p. 43).

De acordo com Flora Sussekind (1984, p. 188), "o simples fato de separar literatura e documento joga por terra a objetividade jornalística como valorização estética de um romance, fato bastante corriqueiro no decênio de

Setenta" Renato Pompeu não compactua com a ideia da construção de uma obra "fotográfica", próxima da linguagem objetiva dos jornais e define seu romance como reportagem num sentido diferente: "É, acho que minha tentativa de fazer uma reportagem não sobre o que acontece efetivamente, mas sobre o que eu vejo, do meu canto, sem estar observando diretamente o mundo" (POMPEU apud SUSSEKIND, 1984, p. 188). O escritor se situa do lado oposto e não acompanha a trajetória de outros jornalistas que tomaram frente da produção literária nos anos setenta. Louzeiro, por exemplo, afirma que os fatos que aparecem em seus livros "foram tirados do nosso amargo cotidiano" (LOUZEIRO apud SUSSEKIND, 1984, p. 188).

Pompeu ancora-se num período histórico para construir sua narrativa e não em acontecimentos pontuais extraídos das páginas da imprensa, como os outros escritores-jornalistas de seu tempo. Destarte, percebemos em seu texto um apagamento do efeito de objetividade, o que confere a sua obra contornos mais rígidos de "autonomia", isto é, de elementos literários mais fortes, que não estão associados à linguagem documental, como notamos em outros romances da época.

Nesse momento, os jornalistas também publicavam obras a partir de depoimentos de presos políticos e exilados, como é o caso de Fernando Gabeira. Em *O que é isso companheiro?* (1979) ele relata suas experiências: a luta armada, a militância numa organização clandestina, a prisão, a tortura, o exílio.

Mesmo com o fim da ditadura – claro que com menos frequência que nas décadas anteriores - alguns jornalistas continuaram assimilando os dotes da tradição romanesca nas obras que reproduzem o real. Zuenir Ventura revela que, quando escreveu *1968: o ano que não terminou* (1988), recebeu muitos elogios de que o livro parecia um romance. A obra reflete sobre a efervescência estética, política e cultural que tomou conta do mundo em 1968 e que, no Brasil, culminou no decreto do Ato Institucional número 5 - o AI-5, que fechou o Congresso e perseguiu os opositores do regime. O autor reconstitui os tempos de exaltação daquela época e revela fatos curiosos e pitorescos sobre os principais personagens da vida política e cultural brasileira do período. Ventura admite que recorreu a muitos recursos da literatura para redigir o título e esclarece que nenhuma apropriação foi indébita. "Hoje posso dizer que foi um romance sem ficção. (...) Nada naquele livro foi inventado, tudo pode ser checado. Após a abertura, havia uma enorme demanda da

realidade, a literatura serviu de inventário para a ditadura” (VENTURA apud COSTA, 2005, p. 302).

De fato, a ditadura abriu definitivamente as portas para os jornalistas nos domínios da literatura nas décadas seguintes. A pesquisa de Cristiane Costa (2005) aponta que os jornalistas são os autores de livros que alcançam o topo da lista dos títulos mais vendidos como Caco Barcelos, Eduardo Bueno, Elio Gaspari, Ernesto Rodrigues, Fernando Morais, Marcel Souto Maior, Mario Sergio Conti, Ruy Castro e Zuenir Ventura. Sobre os escritores-jornalistas, Costa afirma que:

Seus livros são verdadeiros *Best-sellers*, com número de vendagem que ultrapassam os cinco dígitos. No topo, está Fernando Morais, autor de *Olga* (400 mil exemplares vendidos desde o lançamento em 1985, até o início de 2004, antes de virar filme e volta à lista dos mais vendidos), *Chatô* (205 mil exemplares) e *Corações Sujos* (65 mil exemplares). (...) Ainda não se pode dizer com certeza quem é o grande nome, talvez nem tenha sido escrito o grande nome da geração que se firmou a partir dos anos 90 – se é que esse tipo de raciocínio ainda é possível. (COSTA, 2005, p. 301-302)

Na década de 90, além de assinar biografias, como Morais, os jornalistas também se aventuraram em escrever obras que combinam ficção e a não ficção, numa tentativa de cruzar fronteiras entre o jornalismo e a literatura, que se diferencia completamente do romance-reportagem dos anos 60 e do *new journalism* (que injetava técnicas literárias no texto jornalístico, como veremos adiante nesse capítulo).

Zuenir Ventura sintetiza a apuração e a imaginação na obra *Inveja: mal secreto* (1998), que foi o primeiro volume da coleção Plenos Pecados, da Editora Objetiva, e convida o leitor a um mergulho no universo da inveja - apontada numa pesquisa exclusiva entre os brasileiros como o mais conhecido dos pecados capitais. Para ilustrar a temática, Ventura decide versar sobre a experiência de escrever um livro. A obra é cercada de surpresas e revelações pessoais e mistura realidade e fantasia. A coleção sobre os sete pecados capitais (cada volume fala de um pecado) conta com a participação de quatro jornalistas. Além de Ventura, José Roberto Torero escreveu sobre a ira, Luis Fernando Veríssimo sobre a gula e João Ubaldo Ribeiro sobre a luxúria.

Sétimo volume da coleção Literatura ou Morte, *Bilac vê estrelas* (2000) marca a estréia de Ruy Castro na ficção. O rigoroso trabalho de pesquisa histórica que o autor exibiu em biografias como *Estrela solitária* (1995), sobre

Garrincha, e *Anjo pornográfico* (1992), sobre Nelson Rodrigues, vem combinado com a liberdade de imaginação nesta novela que tem como protagonista um poeta que já foi idolatrado pelos brasileiros - Olavo Bilac. O cenário e a época são reais - boa parte da história se passa nas ruas do Rio durante a agitada *Belle Époque* carioca. O protagonista e seus amigos jornalistas e poetas também são de carne e osso. O documentário é só um pano de fundo para a ficção, cujo enredo é um hilariante caso de espionagem industrial.

No ano de 2002, Bernardo Carvalho publicou *Nove Noites* (2002), romance que narra uma investigação sobre a misteriosa morte de um antropólogo americano, Buell Quain, que aos 27 anos, em 1939, se suicida após uma estada em uma aldeia indígena situada no Tocantins, no Brasil, quando subitamente regressava à civilização. No meio da floresta, Quain, sem motivos aparentes, retalhou-se e enforcou-se na frente de dois índios horrorizados que o acompanhavam. Este é o ponto de partida da narrativa de Bernardo Carvalho: um caso trágico, senão mórbido, perdido nos anos e na memória. Bernardo decidiu, a partir de tão poucas informações, tecer um romance utilizando a história fatídica de Buell Quain como base, entrelaçando história e ficção, texto jornalístico e um estranho narrador que entrecorta todo o livro. A obra rendeu ao jornalista o prêmio Portugal Telecom da Literatura Brasileira.

A boa aceitação por parte do público leitor, além da qualidade literária que as obras que misturam o discurso jornalístico e a linguagem literária nos estimulam a pensar que a literatura e o jornalismo possuem afinidades. O surgimento do jornalismo literário reforça esse pensamento e mostra que o relacionamento entre o jornalismo e a literatura atravessa os séculos e permanece atual. Em 1972, a *Revista New York* publicou um artigo de 13 páginas que recebeu o título de: *O nascimento do new journalism – 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*, Wolf explica que “quando falamos da “ascensão” e “morte” de gêneros literários, estamos falando de status, principalmente” (WOLF, 2005, p. 60). Na mesma obra, o autor afirma

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).

No entanto, o emprego de ferramentas literárias para a elaboração de textos que retratam a realidade já estava sendo utilizado antes de Tom Wolf oficializá-lo como um novo gênero. Esse estilo já havia sido anteriormente observado nos Estados Unidos com Truman Capote em *A sangue frio* (1965), obra que conta a história verídica de dois rapazes que, aparentemente sem motivos, assassinaram friamente uma família de fazendeiros do Kansas. Capote levou cerca de cinco anos entrevistando pessoas ligadas tanto às vítimas quanto aos assassinos. Em toda sua carreira jornalístico-literária, Capote se consagrou criando personagens bizarros, excêntricos, mas acima de tudo humanos, como notamos na descrição de um dos acusados:

[...] 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 e lendo aqueles guias fajutos de 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 discordaram da arrogância do jornalista era o seguinte: como é que um romance, que lida com a ficção, podia ser classificado de não-ficção? É justamente aí que está a inovação e a surpresa de Capote: ele escreveu uma reportagem que pode ser lida perfeitamente como ficção. No caso, um romance com boa dose de suspense e narrativa cinematográfica. Para Tom Wolf (2005, p. 61) “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”

O “Novo Jornalismo”, termo que foi substituído nos Estados Unidos por, “Jornalismo Literário” começou a se desenvolver ainda antes da obra de Capote, entre as décadas de 1930 e 1960. Nos anos de 1930, Joseph Mitchell

apresentou um “aperitivo” daquilo que mais tarde seria publicado na revista *The New Yorker* e que já poderia ser qualificado como jornalismo literário.

A tradição que contribui com a formação de Mitchell iniciou séculos antes quando Defoe já produzia textos com características jornalísticas e literárias, como exemplificamos anteriormente. Esses elementos também podem ser visualizados nos escritos de Mark Twain (1835-1910), Stephen Crane (1871-1900), John dos Passos (1896-1970), Ernest Hemingway (1889-1961), George Orwell (1903-1950) e Mary McCarthy (1912-1989).

Mas é só a partir de *A Sangue Frio* que esse estilo de reportagem obteve respeito e admiração. Ao unir a literatura com o jornalismo, esse livro serviu de modelo e inspiração para tudo o que de mais importante se escreveu nos Estados Unidos a partir de 1965. Em 1966, Hunter Thompson publica *Hell's Angels*; em 1968, Norman Mailer lança *Os Exércitos da Noite* e Tom Wolf *O Teste do 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 Mafiosos*, cujo enredo narra a história de uma família da máfia italiana e o funcionamento de uma das mais importantes organizações criminosas do mundo. Todos os jornalistas-escritores americanos foram em busca da sua grande história, do seu grande tema.

No Brasil Caco Barcelos e Zuenir Ventura (ele e Joel Silveira são os únicos escritores brasileiros que integram a coleção “Jornalismo Literário”, publicada pela Companhia das Letras) também se dedicaram ao jornalismo literário. O livro de Ventura batizado de *Chico Mendes: crime e castigo* (2003) foi viabilizado pela Companhia das Letras, que apostou no alto valor comercial da grande reportagem. Em 2003, ano do lançamento, a obra foi uma das mais vendidas.

Eliane Brum é a maior praticante do jornalismo literário em atividade hoje no país. Repórter especial da Revista *Época*, já publicou dezenas de reportagens surpreendentes, reunidas em três livros. Uma das estratégias da jornalista é contar “uma história dentro da história”, revelando as situações inusitadas pelas quais passou durante a apuração dos fatos, como nesse trecho de “Um país chamado Brasilândia”:

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 (BRUM, 2008, p. 285).

Parece fantasia, mas é realidade. Da primeira a última linha das reportagens assinadas por Eliane Brum, todas as palavras foram ditas e os sentimentos vividos. Os textos dela e de outros jornalistas que se dedicam ao jornalismo literário buscam a notícia que não está no jornal, já que enfocam 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.

Apesar da “overdose” de realidade praticada no jornalismo, na televisão, no cinema e até no rádio - já que a violência da sociedade inspira até mesmo as letras de música - os livros que retratam a vida real também vendem. Zuenir Ventura acredita que “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). A justificativa de Ventura de que os leitores estão carentes de uma tradução dessa realidade porventura também justifique o porquê da crônica ter se tornado um fenômeno editorial. O gênero ganha um valor naturalmente superior à notícia, pois oferece ao público uma verdade maior, acima dos meros fatos e do dia-a-dia da imprensa.

Se as grandes reportagens foram abolidas dos jornais e revistas, porque elas exigem um investimento alto por parte das empresas de comunicação, no mercado editorial elas vivem uma “era de ouro”. “Livros-reportagem têm mais chance do que a ficção de render para seus autores polpudos adiantamentos, prêmios e até contratos de adaptação para o cinema e para a tv” (COSTA, 2005, p. 303).

Costa compreende que a ficção atual brasileira segue os passos percorridos pelo cinema nacional, há dez anos. Se o título for brasileiro não interessa ao espectador, que segue a filosofia do “não vi e não gostei”. Basta observar a lista publicada pela imprensa semanalmente que divulga os livros mais vendidos. Os campeões de venda são, na maioria absoluta das vezes, obras da

literatura estrangeira. Quando um livro de um autor nacional é citado nessas listas, geralmente o gênero é aquele conduzido por jornalistas: biografias, grandes-reportagens, depoimentos, memórias, história e crônicas. A ficção e a poesia brasileiras são praticamente desprezadas pelo público. A poesia não interessa nem mesmo às editoras, pois é um gênero que quase não vende e circula apenas na esfera dos produtores desse tipo de literatura.

Vera Lúcia Follain de Figueiredo destaca que é curioso pensar que o avanço tecnológico – que teve início com a invenção e o aprimoramento da imprensa, passando pelo surgimento das mídias audiovisuais e da internet, mudaram a concepção da literatura. Não é a primeira vez que ocorre uma inversão de hierarquias⁵ na história literária. Esse mesmo progresso que trouxe erudição e prestígio para a escrita literária, permitindo que ela se afastasse do estatuto dos textos medievais, marcados pela oralidade, diluiu a literatura “num meio de circulação de discursos não hierarquizados” (FIGUEIREDO, 2004, p. 237). Para a estudiosa, a arte literária “conviveu sempre com essa tensão, que espelha os paradoxos da própria modernidade e que, de certa forma, é constitutiva do que se convencionou chamar de literatura” (FIGUEIREDO, 2004, p. 237) - que Figueiredo define como “um campo de atividades atrelado ao exercício da escritura, diferenciado de outras práticas da linguagem” (FIGUEIREDO, 2004, p. 237).

A Revolução Industrial, como aponta Renato Ortiz (1994), intensificou e ampliou as divisões sociais e culturais, com uma distinção entre variados níveis de cultura. Levando em consideração critérios estéticos, morais e intelectuais, Eduardo Shils, na década de 60 do século XIX, adota a diferenciação entre a cultura superior ou refinada, a cultura medíocre e a cultura brutal. A primeira se caracteriza pela importância dos problemas dos quais se ocupa e por sua forma coerente de expressar a riqueza dos sentimentos. A segunda é mais imitativa e deriva dos gêneros da cultura superior. E a última é aquela na qual o conteúdo simbólico é mais pobre, totalmente desprovida de uma criação original (SHILS apud ECO, 1967).

⁵ O romance, hoje referenciado pelos críticos, era considerado um gênero inferior à poesia e ao teatro. Era um gênero suspeito até o início do século XX, por sua ligação com o folhetim, pois a comercialização da literatura nas páginas do jornal implicava em uma desvalorização da arte. No entanto, o romance conquistou definitivamente um *status* de “gênero maior” com James Joyce e Marcel Proust nas primeiras décadas do século passado, o que nos remete à ideia de que a “hierarquia” dos gêneros na arte literária é mutável e que a literatura é um reflexo de nosso tempo.

Ex-trotskista, MacDonald (1962) criou termos como *Masscult* (histórias em quadrinhos, música gastronômica tipo rock'n roll ou os piores filmes da TV) e *Midcult* (obras que parecem possuir todos os requisitos de uma cultura procrastinada, mas que não passam de uma paródia, uma depuração da cultura com fins comerciais) para criticar a cultura de massa e a vulgaridade intelectual de seus consumidores. O romance *O velho e o mar* (1952) de Hemingway, por exemplo, é considerado por MacDonald como um produto típico *midcult*, por sua linguagem propositada e artificialmente lírica e pela tendência para configurar personagens universais. Para o crítico, a única maneira de fugir da cultura de massa seria elevar o gosto literário (MACDONALD apud ECO, 1967).

Andreas Huyssen (1997) cunhou o termo “angústia da contaminação” para expressar a reação do modernismo a uma cultura de massa opressiva e consumista. Todavia, o teórico sempre incitou a procura de critérios objetivos para a realização de um inventário das diferenças entre as obras da alta cultura e os produtos da literatura de massa.

Uma das normas de avaliação empregada largamente por Huyssen e por alguns pensadores da arte e da comunicação de massa no século XX, diz respeito à forma como cada um dos campos (arte séria e arte leve) se relaciona com os gêneros de discurso preestabelecidos. Huyssen entendia que na cultura de massa não havia aquela contradição dialética entre a obra e seu gênero. Para ele, a literatura de massa se encaixava nas convenções, na padronização, na reprodução em série. MacDonald acreditava que o público dos *mass media* é heterogêneo e as criações são orientadas por um “gosto médio”, sem apresentar soluções originais. Além disso, tendem a emprestar estilos e formas já difundidos pela cultura superior, transformando-os em produções de nível inferior (MACDONALD apud ECO, 1987).

Por outro lado, esses intelectuais detratores da literatura de massa compreendiam que escritores grandiosos desafiavam os limites dos gêneros, confrontando suas regras para afirmar o estilo individual e a liberdade de criação - como as inovações do *nouveau roman*, escola que criticava a repetição dos formatos do passado e enaltecia o emprego de uma nova estética para o romance. Na opinião de Alain Robbe-Grillet (1969, p. 10) “cada romancista, cada romance, deve inventar sua própria forma. Nenhuma receita pode substituir essa reflexão contínua. Só o livro cria suas próprias regras”

Contudo, essa concepção de valoração do romance, vinculada ao potencial do escritor de desrespeitar as formas imóveis, que era apreciada pelos críticos da cultura de massa, tornou-se obsoleta. Para Daniel Bell, os pensadores que repudiavam a cultura de massa estavam ameaçados por uma contradição: eram contrários às novas manifestações culturais, mas estavam condenados, pela própria estrutura do sistema, a trabalhar para essa indústria da cultura (BELL apud ECO, 1967).

Em meados da década de 60 do último século, os frankfurtianos⁶ já eram menos pessimistas em relação à disseminação dos produtos da cultura de massa. Em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin afirma que

por princípio, a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens tinham feito sempre pode ser imitado por homens. Tal imitação também foi exercitada por alunos para praticarem a arte, por mestres, para a divulgação das obras e, finalmente, por terceiros ávidos de lucro (BENJAMIN, 1995, p. 75).

Com o desenvolvimento das técnicas de reprodução, este potencial de singularidade e de raridade da obra de arte, que Benjamin chamou de “aura”, se vê ameaçado. Mas, para ele, este processo é socialmente condicionado, estando em harmonia com as transformações sociais que dele se origina e que ao mesmo tempo engendra, e assim, a própria percepção da obra de arte se desloca de uma postura mais individual e sagrada para um tipo de recepção coletiva. Mesmo reconhecendo a possibilidade de barbárie introduzida pela destruição da aura, Benjamin aposta no potencial libertador da arte pós-aurática. De acordo com o pensamento dele, somente a arte pós-aurática é capaz de revelar, na sua própria forma de expressão, o conteúdo da existência do homem no mundo moderno que se baseia na fruição da mera vivência.

Edgar Morin (1981) compreendia que, na arte contemporânea, tudo pode ser recriado e reciclado, configurando um novo produto para o mercado de bens simbólicos. A literatura, a partir das últimas décadas do século XX, parece trilhar o caminho apontado por Morin, já que diminuiu a distância entre a arte séria e

⁶ A ideia de Adorno e Horkheimer de que a indústria cultural permite a manipulação das massas influenciou um grupo de pensadores críticos da comunicação e fundou a Escola de Frankfurt, em 1924, na Alemanha. Relacionavam-se com esse grupo, direta ou indiretamente, outros intelectuais como Walter Benjamin, Edgar Morin e Herbert Marcuse, apenas para citar os mais conhecidos. A maioria desses pensadores fundamentava seus estudos no materialismo histórico de Karl Marx.

o entretenimento (a arte leve). Os gêneros como o romance policial, o romance histórico e a biografia - que já agradavam os leitores no século XIX – desmancharam as fronteiras entre a esfera da produção da alta cultura e da cultura das massas no século XX. Para Figueiredo:

O fato é que se a cultura de massa sempre se apropriou das inovações estéticas da arte, esta também não tem deixado de incorporar formas daquela num processo de canibalização recíproco, que cria uma espécie de indistinção entre as duas esferas de produção (FIGUEIREDO, 2004, p.243).

Esse canibalismo, antes entendido como apocalíptico para os estudiosos da cultura de massa, passou a fazer parte de diversos campos de produção cultural e não é mais visto como uma ameaça, até mesmo pela esfera crítica. Todorov, por exemplo, em *A literatura em perigo* (2009), sua obra mais recente, não condena a leitura da literatura de massa como Harry Potter, e defende que essas obras podem desencadear nos jovens o hábito de ler.

Todorov (1980) compreende 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 que 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”. O que o estudioso quer explicar é que a coerência da obra é o que garante o sucesso de uma produção e não a obediência de 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 – poesia e 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).

Essa ideia de “indefinição” da arte literária aparece também no discurso dos intelectuais brasileiros. De acordo com Susana Scramin, a literatura do presente “assume o risco inclusive de deixar de ser literatura, ou ainda de fazer com que a literatura se coloque num lugar outro, de passagem entre os discursos” (apud RESENDE, 2008, p. 9). Exemplos recentes podem ilustrar essa afirmação. Obras como *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, e *Estação Carandiru* (1999), de Dráuzio Varella, empregam uma “linguagem fluída, comunicável, de forte compleição jornalística” (DIAS, 2008, p. 30). Na obra *Elite da Tropa* (2006), três policiais mostram a rotina da polícia seus hábitos, medos e desafios no combate diário contra o crime. O fato de policiais - cidadãos comuns - entrarem no universo dos homens letrados apresenta o surgimento de novas vozes que aparecem de hemisférios até então distantes do mundo artístico. Essas vozes ecoam da periferia, que já havia iniciado seu trajeto de inclusão nas expressões culturais a partir da música e que agora atingiu o território literário e cinematográfico – pois o livro também foi transformado num verdadeiro sucesso de bilheteria nas telas do cinema. Isso comprova que a literatura contemporânea rompeu definitivamente com o cânone vigente e absorveu eventuais recursos midiáticos, abandonando completamente aquela preocupação de estabelecer limites entre a alta cultura e a cultura de massa.

Esta tendência se acentuou com o fim da era dos romances documentais que se justificavam como um ato de rebeldia contra a censura imposta pelo regime militar. A partir desse momento, a ficção brasileira passou a estabelecer relações perigosas com a cultura de massa e a investir em uma “narrativa urbana sem vitalidade que, ao tentar retratar o esvaziamento do mundo interior do personagem, reduzido a imagens, apaga também o mundo exterior” (FIGUEIREDO, 1995, p. 92).

Oswald e Mário de Andrade desejavam revisar o conceito de realismo e aprofundar uma atitude estética e ideológica que estava nos pilares do modernismo idealizado por eles. Na matriz desse “novo realismo” estava uma outra concepção do termo, que permitia colocar história e lenda em posições paralelas, o que suscitaria a criação de diferentes versões para um fato e uma outra percepção do discurso – não como algo que espelha a realidade, mas como algo que a

engendra. Apenas com raras exceções, como a produção literária de Guimarães Rosa, a literatura brasileira rompeu com a ideia de realismo dos modernistas e se aprofundou no realismo de 1930, que mergulhou nas questões sócio-econômicas regionais.

Em síntese, na visão de Figueiredo, aquele viés que havia no pensamento modernista sobre a cultura nacional poderia dialogar com a literatura brasileira e levá-la à modernidade. No entanto, com o distanciamento dos ideais modernistas, desde a década de 1930, o Brasil está submetido a uma modernização cultural compulsória.

Quando tivemos a oportunidade de aprofundar uma cultura nacional com o advento do movimento modernista em 1920, o quadro político não contribuiu. A esquerda comunista de Júlio Prestes chocava-se com a direita dominada por Getúlio Vargas na década de 30 e ambos se inspiravam em territórios internacionais para encontrar soluções. Tomando sempre como parâmetro o comportamento das nações ocidentais, delineou-se a identidade brasileira, que reflete imediatamente nas formas ficcionais produzidas aqui.

O antropólogo argentino Néstor García-Canclini (1997) criou o termo “culturas híbridas”, que nos ajuda a compreender o universo cultural que se pretende analisar como sendo a soma de diferentes influências culturais e a ausência de limites bem definidos entre os níveis de cultura das sociedades latino-americanas. É na confluência de técnicas e de raízes culturais que transitam os produtores e consumidores das manifestações culturais contemporâneas. Trata-se de um misto de arte erudita com arte primitiva, uma mescla das raízes européias com as raízes nativas das Américas, enfim, um híbrido cultural que não encontra similaridades em nenhum lugar do mundo, e que se repete nas tentativas de diferentes artistas, em buscar dialogar com os diferentes níveis de cultura hoje conhecidos.

Qualquer um de nós tem em casa discos e fitas em que se combinam música clássica e jazz, folclore, tango e salsa, incluindo cantores compositores como Piazzola, Caetano Veloso e Rubén Blades, que fundiram esses gêneros cruzando em suas obras tradições cultas e populares (GARCÍA-CANCLINI, 1997, p. 18).

Transferindo o conceito de culturas híbridas exclusivamente para a produção literária brasileira podemos pensar no dramaturgo Ariano Suassuna e em sua obra *O Auto da Compadecida* (1955). O texto criado por ele já foi encenado,

publicado em livro e adaptado para o cinema. De acordo com Braulio Tavares, Suassuna recupera e reproduz “mecanismos narrativos da comédia medieval e renascentista da Europa e da comédia popular do nordeste” (TAVARES, 2005, p. 176). O próprio escritor enfatiza que “seu teatro é mais aproximado dos espetáculos de circo e da tradição popular do que do teatro moderno” (TAVARES, 2005, p. 13).

Quando falamos em “hibridismo” na nossa literatura também podemos pensar imediatamente na crônica, gênero genuinamente brasileiro que é escrito em prosa e que mistura jornalismo e literatura, realidade e fantasia, como abordaremos com bastante rigor no próximo tópico desse capítulo. Conforme Luiz Carlos Santos Simon, o cronista é capaz de circular com desenvoltura por espaços culturais diferenciados, já que se abastece de cotidiano comum na composição de seus textos: “Penso no quadro exposto por García-Canclini (2006, p. 67), segundo o qual a dissolução das fronteiras entre as culturas e a afirmação das culturas híbridas coexistem como um “movimento centrípeto” que tende a preservar divisões e lugares marcados para as práticas culturais”.

Essa digressão sobre os novos rumos tomados pela produção cultural na modernidade se faz necessária para fortalecer o objetivo do nosso trabalho, que é demonstrar que o jornalismo e a literatura podem conviver harmoniosamente no mesmo território. Acreditamos que estabelecer pontos de contato entre as duas formas de escritura é mais interessante e produtivo do que se deter a encontrar oposições entre elas – o efêmero versus o duradouro, o operário do jornal versus o escritor, o gênero versus o subgênero e arte versus a informação, uma postura inadequada quando se estuda literatura no século XXI. Vivemos em um momento em que a ideia de “pureza” de um gênero ou de sua hegemonia em relação a outro (como a supremacia do romance e da poesia sobre a crônica, por exemplo) se tornou arcaica. De acordo com Maurice Blanchot, na escrita literária contemporânea:

Apenas o livro importa, tal como é, distante dos gêneros, fora das rubricas, prosa, poesia, romance, testemunho, sob os quais recusa-se colocar e às quais denega o poder de lhe fixar seu lugar e de determinar sua forma. Um livro não pertence mais a um gênero, todo livro depende tão somente da literatura [...] (BLANCHOT apud TODOROV, 1980, p. 43-44).

Com a rompimento das barreiras é a estética literária que prevalece dentro de uma obra. E o deslocamento desse foco, antes centralizado nos gêneros e

nas formas textuais, oferece destaque à profundidade da literatura, que busca afirmar-se na sua essência, ultrapassando as diferenças e as fronteiras.

1.2 A CRÔNICA

...tu és a castanha gelada, a laranja, o cálice de Chartreuse, uma coisa leve, para adoçar a boca e rebater o jantar.

Machado de Assis

A palavra crônica designava, “no início da era cristã, uma lista ou relação de acontecimentos ordenados segundo a marcha do tempo, isto é, em ordem cronológica” (MOISÉS, 1978, p. 245) em toda a Europa. Os cronistas medievais cumpriam a tarefa de registrar os acontecimentos sem interpretá-los. Apenas a partir da Renascença a crônica ganhou o sentido de documento histórico, sem cultivar qualquer relação com elementos da ficção literária.

Pero Vaz de Caminha foi o primeiro cronista a se debruçar sobre o Brasil, de acordo com Jorge de Sá (2005). A correspondência destinada a el-rei D. Manuel é o nosso primeiro registro e apresenta a realidade brasileira encontrada pelos “descobridores”, o contato com os índios e até mesmo detalhes insignificantes.

Ao narrar os acontecimentos o cronista histórico identificava-se com seu duplo secular: o narrador oral, que utilizava a memória para recuperar as experiências vividas e construir narrativas orais. Como o narrador oral, o antigo cronista era um habilidoso artesão da experiência, capaz de transformar os acontecimentos em textos narrativos. Por isso, credenciamos a eles o título de “mestres na arte de contar histórias”.

Atualmente, contudo, 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 o noticiário dos jornais, desde que estes se tornaram veículos de informação de grande tiragem, no século XIX. Foi a partir desse momento que o termo ganhou um novo significado e passou a designar um gênero de texto curto, que flutua entre o jornalismo e a literatura, publicado

inicialmente em jornais e revistas. Nas palavras de Afrânio Coutinho (1999, p. 121) a crônica é “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”. O novo sentido, entretanto, continua relacionado ao seu radical etimológico, pois “seja um registro do passado, seja um flagrante do presente, a crônica é sempre um resgate do tempo” (BENDER; LAURITO, 1993, p. 11).

A crônica começou a ser publicada no Brasil na imprensa, na segunda metade do século XIX, dentro do folhetim, “pedaço de página por onde a literatura penetrou fundo no jornal” (ARRIGUCCI, 1987, p. 57). O folhetim nasceu na França no início do século XIX e foi rapidamente incorporado pela imprensa brasileira. Era publicado em tiras, no rodapé da primeira página do jornal. 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.

Havia dois tipos de folhetim: o folhetim-romance e o folhetim-variedades. O primeiro exibia os primeiros textos de ficção. Muitos escritores reconhecidos da literatura brasileira publicavam seus romances primeiramente no jornal. Os leitores daquela época, por exemplo, acompanharam as peripécias de Brás Cubas, o “defunto autor” de Machado de Assis em capítulos, tal como hoje o público assiste às telenovelas. As crônicas eram publicadas no folhetim-variedades, que abrigava “aquela matéria variada dos fatos que registravam e comentavam a vida cotidiana da província, do país e até do mundo” (BENDER; LAURITO, 1993, p. 18).

Para Flora Christina Bender e Ilka Brunhilde Laurito, o folhetim-variedades contribuiu para a formação de muitos escritores das letras brasileiras e do público leitor também, que a partir desse espaço na imprensa foi adquirindo o hábito da leitura: “O valor e a sedução dessa seção do jornal dependiam do talento e do estilo do escritor, ainda que fosse o tom ligeiro e descomprometido, geralmente e propositalmente “frívolo” para conquistar a empatia do leitor” (BENDER; LAURITO, 1993, p. 18).

A crônica brasileira propriamente dita começou com Francisco Otaviano de Almeida Rosa, no *Jornal do Comércio do Rio de Janeiro*, em 1852 e

tratava de temas mais diversos com predominância dos aspectos da vida moderna. Entretanto, o primeiro cronista relevante do Brasil foi o escritor José de Alencar.

Antes de se tornar um romancista reconhecido, Alencar assinava uma coluna intitulada de “Ao correr da pena” no *Correio Mercantil do Rio de Janeiro*, em 1854 e 1855, onde publicava aquele “texto relativamente descomprometido, que se faz ao sabor do acaso” (FISCHER, 2004, p.11). Em uma de suas crônicas, o literato comentava sobre o ofício do escritor do folhetim, que era obrigado

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*⁷ 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*⁸ a três dúzias de adoradores! Fazerem do escritor uma espécie de colibri a esvoaçar em ziquezague, e a sugar, como o mel das flores, a graça, o sal, o espírito que deve descobrir no fato mais comezinho (apud BENDER; LAURITO, 1993, p.18).

Alencar decerto utilizava a graça romântica para descrever a natureza do cronista, mas é 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. Na crônica contemporânea, por exemplo, Nelson Rodrigues mira no decote de uma grã-fina e insinua barbaridades, enquanto Stanislaw Ponte Preta cria a sábia Tia Zulmira para comentar os problemas do Brasil no século XX.

Retornando aos cronistas do século XIX, contemplamos a figura de Machado de Assis, um escritor irônico e dotado de um senso ferino de humor, capaz de balancear os pesos e contrapesos de todas as questões que permeavam a sociedade. Ele nos ensina que a crônica é um gênero que se caracteriza por ser um “confeito literário sem horizontes vastos” (ASSIS, 1973, p. 960) ou ainda “uma frutinha de nosso tempo” (ASSIS, 1973, p. 958), enfatizando seu caráter acessório e a íntima relação dessa modalidade de prosa com o tempo presente. Afinado pelo tom menor da crônica brasileira, Machado sintetizava em seu texto o retrato da sua época: mostrava as fraturas expostas da sociedade capitalista na primeira fase do

⁷ Palavra francesa que significa desleixo, descuido e abandono.

⁸ 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”.

Brasil republicano e desenhava com finura os perfis psicológicos dos homens de seu tempo. Quando não desejava se identificar, assinava seus escritos com vários pseudônimos, como Dr. Semana, Lara, Sileno, Gil, entre outros.

Machado de Assis penetrou no material folhetinesco como cronista regular em vários jornais do Rio de Janeiro, como *O Espelho*, *Diário do Rio de Janeiro*, *Semana Ilustrada*, *O Futuro*, *Ilustração Brasileira*, *O Cruzeiro* e *Gazeta de Notícias*, entre 1859 e 1900. Ele desempenhou papel fundamental na formação da imprensa brasileira e seus textos no folhetim eram similares ao que a imprensa inglesa chamava de *essay* (um ensaio informal, pessoal, familiar).

E, a exemplo de Alencar, Machado (1859) também se preocupou em definir o folhetim e o folhetinista, como eram chamados os cronistas daquela geração:

[...] 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, 1986, p.121).

O escritor aprendeu rapidamente a liga do “útil” e do “fútil” e até hoje nos espanta com a arte da “desconversa”, pois suas crônicas são refinadas, cheias de jogos de palavras, ironia e humor, ferramentas empregadas por ele principalmente para criticar. A pena cortante machadiana não poupava a elite oitocentista brasileira e criticava principalmente a mentalidade retrógrada dos escravocratas. E, na visão dele, o jornal funcionava como um medicamento em conta-gotas, que usado em doses diárias, poderia curar a sociedade da alienação. Nas palavras de Machado,

a primeira propriedade do jornal é a reprodução amiudada, é o derramamento fácil em todos os membros do corpo social. Assim, o operário que se retira ao lar, fatigado pelo labor quotidiano, vai lá encontrar ao lado do pão do corpo, aquele fácil espírito, hóstia social da comunhão pública (“A reforma pelo jornal”, 23/10/1859).

No século XX, Lima Barreto também utilizava a imprensa para chamar a atenção da população sobre os problemas brasileiros. Ele fez parte de

uma geração de literatos que encontrava nos jornais um espaço mais acessível para a divulgação de seus escritos, já que naquela época a edição de livros era restrita.

A partir do Romantismo, a importância do cronista foi crescendo e o gênero assumiu definitivamente a personalidade de gênero literário, com características próprias e “cor” nacional, que é a característica mais típica da crônica. Ela é o gênero que mais se “abrasileirou”, no estilo, na linguagem e na temática, alcançando proporções inéditas em nossa literatura.

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. Uma combinação de texto jornalístico e literário, a crônica pode ser ficcional, mas mesmo a partir de personagens inventados, seu objetivo é retratar uma cena do cotidiano comum. Mais do que nos contos e romances, a crônica chama a atenção do público para temas menos candentes (já que os assuntos emergenciais são explorados pelo jornalista de ofício), mas que fazem parte do nosso dia-a-dia. De forma leve e sutil, o cronista consegue tocar fundo nas mazelas sociais e levar o público à reflexão. Lima Barreto soube aproveitar a simplicidade aparente e a leveza do gênero para falar de perto com leitor sobre várias questões.

A passagem de Lima Barreto pelo jornalismo resultou em artigos e crônicas de grande valor para a história da literatura brasileira, como as que se referem ao país imaginário da Bruzundanga, criado pelo escritor com o intuito de realizar uma denúncia da desigualdade social no Brasil. Nesses textos, Barreto trouxe originalidade para a literatura e transmitiu a voz, os sonhos e os cenários mais pobres dos brasileiros, antecipando os ideais modernistas.

Lima Barreto e João do Rio romperam com a tradição⁹ e são os grandes nomes da crônica pré-modernista, “que tira o cronista do gabinete ou da redação do jornal e o leva às ruas, transformando em reportagem de campo os flagrantes, depoimentos e impressões dos mais variados aspectos da vida urbana” (BENDER; LAURITO, 1003, p. 35). O último realizou um trabalho brilhante ao

⁹ De acordo com Bender e Laurito (1993, p. 33), na transição do século XIX para o século XX, coexistiam duas correntes literárias opostas na literatura brasileira. Do lado conservador, temos cronistas como Coelho Neto e Humberto Campos, cujos textos primavam pela linguagem rebuscada. Do lado da renovação estavam Lima Barreto e João do Rio, que já traziam em suas crônicas a revolução da linguagem e da temática que iria eclodir no Modernismo.

retratar os costumes da nossa *bélle époque* e atuou na imprensa diária como repórter, cronista, entrevistador e editor.

João do Rio acreditava que o jornalismo era o caminho natural para a carreira de escritor: “O jornalista é o literato do futuro” (JOÃO DO RIO apud MEDINA, 1988, p. 78). Naquela época, o noticiário ainda era uma mistura de diário oficial, gazeta literária e uma seção de caricaturas. João do Rio inovou ao apostar em um jornalismo investigativo e de comportamento, que combinava crônica e reportagem.

O autor, por assim dizer, é considerado o primeiro repórter investigativo do Brasil. O jornalista já utilizava, naquele momento em que a imprensa passava da fase artesanal para a industrial, as mesmas técnicas adotadas pelo jornalismo praticado na atualidade: o questionamento das fontes, a circulação por diversos bairros em busca de diversidade, o uso privilegiado das descrições *in loco*.

Cristiane Costa (2008, p. 19) aponta que “como escritor, João do Rio foi antes de tudo um jornalista”. Eleito após candidatar-se três vezes para a Academia Brasileira de Letras, suas obras vieram das páginas publicadas pela imprensa ou da mistura da realidade e da ficção. As reportagens investigativas presentes nos livros *As religiões do Rio* (1904) e *A alma encantadora das ruas* (1908) foram produzidas a partir de textos elaborados por ele para a *Revista Kosmos* e para a *Gazeta de Notícias*.

De acordo com Arrigucci Junior (1987, p. 62), 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, nas palavras de Arrigucci Junior (1987, p. 62), “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”.

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, como Carlos Drummond de Andrade e Fernando Sabino, por exemplo. A crônica continuava como um gênero periférico em relação à ficção e à poesia e 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*. O autor produziu aproximadamente 15 mil crônicas no decorrer de cerca de 60 anos de atividade jornalística. Uma pequena parcela desse trabalho rendeu a publicação de 16 livros. 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 Braga com o modernismo foi decisiva para a qualidade de seus textos. A poesia de Manuel Bandeira influenciou a prosa bragueana, simples e sem afetação. E 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.

Jorge de Sá explica que o escritor capixaba se comportava como o escrivão do cotidiano e que ele era dotado de uma sensibilidade especial, que o fazia “captar com mais intensidade os sinais da vida que diariamente deixamos escapar” (SÁ, 2005, p. 13). Para Arrigucci Junior, foi graças a Rubem Braga que a crônica ganhou a condição de gênero literário: ele “resolveu a tensão tão característica da crônica, entre o caráter circunstancial e o propriamente literário, em proveito da literatura” (ARRIGUCI JUNIOR, 1987, p. 55).

Foi a partir de Rubem Braga que os cronistas começaram a transportar seus textos em forma de coletânea para os livros. Além dele, 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 70, período em que o volume de publicações de livros de crônicas cresceu vertiginosamente, 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).

Apesar disso, no início dos anos 80, as opiniões dos críticos sobre a independência da crônica ainda eram divergentes. Moisés alimentava de forma injustificada a teoria de que “a crônica perde quando lida em série, reclama a degustação autônoma, uma a uma, como se o imprevisto fizesse parte de sua natureza, imprevisto colhido na efemeridade do jornal, não na permanência do livro” (MOISÉS, 1982, p.110).

Nem o prestígio da crônica comprovado vinte anos mais tarde, já em pleno século XXI - quando escritores como Luis Fernando Veríssimo, Arnaldo Jabor e Martha Medeiros tornaram-se um fenômeno editorial, encerrou o questionamento sobre a transferência da crônica das páginas de jornal para as páginas do livro. Cristovão Tezza (2004), em artigo publicado na Folha de S. Paulo, afirmou:

A crônica é um gênero fugaz por natureza, que é feita para ser esquecida. Como no jornalismo, seu campo de origem, costuma morrer no esgotamento do fato; como literatura, tem em geral a ambição tranqüila da orelha, a do livro e a do ouvido, atenta discretamente às sugestões do mundo. O impacto da crônica está no seu tamanho - e há, parece, algo incompatível entre a crônica e o livro e a idéia de perenidade que este supõe. Sozinha, ela brilha; em conjunto, quase sempre naufraga na redundância e no cansaço de seus truques, assim visíveis um ao lado do outro (TEZZA, 2004, p. E3)

Tanta polêmica acerca do reconhecimento da crônica como um gênero autônomo nos leva a compreender que essa “resistência” reside na leveza e simplicidade desse tipo de narrativa, um texto curto que reproduz um instante da

condição humana. Além disso, a ligação embrionária da crônica com o jornal também afasta o gênero das “arcádias literárias”.

Compreendemos que não podemos ignorar a natureza midiática da crônica. 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 defende que a relação entre a crônica e o jornal não apresenta apenas afinidades. Inclusive, 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 conseqüência, 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, 1986, p. 134).

Massaud Moisés endossa as palavras de Coutinho ao declarar que a crônica se distancia do jornalismo porque não visa a 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 destaca os pontos de rompimento da crônica com o seu meio de origem. Para ela, o gênero não pode ser considerado como jornalístico apenas por habitar nas páginas da imprensa, 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” (GUARACIABA, 1992, p. 86). Marcelo Coelho também afirma que a crônica não faz

parte da natureza jornalística, já que tem como propósito “fixar um ponto de vista individual, externo aos fatos, externo ao próprio jornal. Daí que a crônica seja feita também com a intenção de ser publicada em livros depois” (COELHO, 2002, p. 157).

Os depoimentos apresentados acima 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.

De acordo com Bender e Laurito (1993), a crônica incorpora recursos estilísticos de outros gêneros literários, como linguagem metafórica, alegorias, repetições, antíteses, ironia e suspense, por exemplo. Talvez essa seja a graça do cronista

um *factótum* (faz tudo) literário: 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).

Os próprios cronistas admitem que a crônica é carregada de ambiguidade, o que reforça nosso pensamento de que é estéril a discussão sobre a inclusão da crônica dentro de um campo único – jornalismo ou literário. Luis Fernando Veríssimo define o gênero como “essa coisa meio híbrida entre literatura e jornalismo” (VERÍSSIMO apud BRITO, 2007, p.125). Paulo Mendes Campos atesta que “o cronista é um ser ambivalente; fica sempre no meio, uma ponte entre o castelo do poeta e a redação de notícias” (CAMPOS apud BRITO, 2007, p.151).

Para encerrar essa discussão, emprestamos a ideia de Carlos Heitor Cony (2007), que recorre a Aristóteles para melhor conceituar a crônica. Segundo o filósofo grego, uma definição deve ser elaborada levando-se em consideração o gênero mais próximo do objeto e sua diferença última em relação a esse gênero. Um exemplo: o homem é um animal racional. O gênero próximo é o animal e a diferença última é o racional. Aplicando esse raciocínio ao jornalismo e à literatura, encontramos o universo das letras, que é o gênero próximo aos dois discursos. E a diferença última entre as duas expressões humanas é o tempo: o jornalismo se condiciona ao presente, escreve para o dia, enquanto a literatura almeja a posteridade. “Daí, que a palavra crônica é o segmento comum da literatura e do jornalismo” (CONY apud BRITO, 2007, p. 15).

2 DRUMMOND: UM CRONISTA NA ERA DA INFORMAÇÃO

Por outro lado, o que é que eu fui? Fui um burocrata, um jornalista burocratizado. Não tive nenhum lance importante na minha vida. Nunca exerci um cargo que me permitisse tocar uma grande decisão política ou social ou econômica. Nunca nenhum destino ficou dependendo da minha vida ou do meu comportamento ou da minha atitude.

Carlos Drummond de Andrade

Filho de fazendeiro, Carlos Drummond de Andrade nasceu em Itabira do Mato Dentro, em Minas Gerais, em 31 de outubro de 1902. Deixou a cidade natal aos oito anos e ingressou no curso primário na escola Dr. Carvalho Brito, em Belo Horizonte. Por insistência da família cursou a faculdade de Odontologia e Farmácia. Contudo, a graduação ficou registrada apenas na moldura do quadro de formandos do ano de 1925. O gosto pelas letras mudou o destino de Drummond, que dedicou sua vida toda à arte de escrever. Uma mente tão criativa e produtiva que, mesmo depois de sua morte, em 17 de agosto de 1987, ainda foram lançados diversos materiais inéditos de sua autoria. Cerca de 60 obras reproduzem os textos do escritor na poesia, na prosa e na literatura infantil.

A vocação para o trabalho como escritor surgiu cedo. Desde criança Carlos Drummond de Andrade já cultivava o gosto pela leitura. Em *Tempo Vida Poesia* (1986) o poeta de alma e ofício confessou que sua primeira “emoção literária” ocorreu com a leitura das legendas 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 de sua obra inaugural, *Alguma Poesia* (1930): “Eu não sabia que minha história/ era mais bonita que a de Robinson Crusoé” (ANDRADE, 2005, p. 17). Nas palavras de Drummond: “não era bem a solidão da ilha que me encantava no Robinson, era talvez, inconscientemente, a sugestão poética” (ANDRADE, 2008, p. 25).

Também foram protagonistas do batismo do autor no universo das letras a *História de Carlos Magno*¹⁰ e os *Doze Pares de França* (1742) e as *Aventuras de Bertoldo, Bertoldinho e Cacasseno*¹¹, 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).

Leitor onívoro, Drummond buscava o alimento em fontes escassas. Poucos se interessavam por leitura na pequena Itabira. Os romances de ¹²Michel Zévaco 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, e 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. Foi ele que apresentou 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* (1986), 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). Na biografia *Dossiê Drummond* (1994), o escritor mineiro relata que Machado era o cronista mais glorioso que conhecia:

¹⁰ 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.

¹¹ 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.

¹² jornalista e romancista francês, criador da série dos Pardaillan, que englobam um extenso período da história francesa, entre 1553 e 1614.

[...] foi um cronista como não houve até agora, creio, nenhum outro igual. Quem lê as crônicas de Machado de Assis do final do século passado, 1880, fica espantado de ver a graça, a malícia e a cultura de Machado de Assis da forma mais leve. **Ele brincava com as palavras. (...) Machado de Assis tinha a graça de inventar as coisas assim, meio brincalhonas, para despertar em você o interesse naquilo que dizia. Tinha a reflexão profunda das coisas, o comentário correto, lúcido e original**, o que era de espantar num homem que era diretor da repartição no Ministério da Agricultura ou coisa que o valha. Era um homem sisudo, sério, bem-comportado, burguês e não era dado a molecagens. Entretanto, quando cronista, ele virava o diabo dando cambalhotas (ANDRADE, apud MORAES NETO, 1994, p. 32, grifo nosso).

Drummond ingressou na carreira das letras precocemente, ainda na adolescência. Na escola pública, a professora Dona Balbina já identificava no estudante magro e franzino um embrião da bossa literária. O escritor acreditava que essa promessa de “literato do futuro” influenciou na decisão da diretoria do Grêmio Dramático e Literário Artur Azevedo de aceitá-lo como componente. E, num dia 12 de outubro, o garoto de calças curtas recitou seu discurso de recepção, na presença do pai, que viajou exclusivamente para assistir a apresentação.

A viagem do meu pai, sim, achei linda, ou antes, agora eu acho. O discursinho não era lá essas coisas. O fato é que a entrada nesse sodalício me deu tanta satisfação, que não me passaria mais pela cabeça pertencer a qualquer outra instituição de sentido cultural ou acadêmico. Se alguém me provoca, indagando: “Por que você não se candidata à Academia Brasileira ou à Academia Mineira de Letras?” respondo: “Pertenci à Academia de Itabira, e sou fiel à sua memória”. O mais corre por conta de temperamento, e isso não quer dizer que eu não adore a companhia de muitos acadêmicos, federais ou estaduais, que tenho entre os meus melhores amigos (ANDRADE, 2008, p. 29).

Um jornalzinho intitulado *Maio...*, 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. E foi a produção que tinha redator e leitor único, a portas fechadas, que 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). Isso porque – apesar de ter ocupado o cargo de chefe de redação de um jornal em Minas e ter sido redator de outros três jornais, o escritor mineiro pouco se dedicou ao jornalismo factual, aquele que corre dia afora ou noite adentro conforme a pressão na 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, do imprevisto, do incontrolável, da corrente infinita de acontecimentos. Isso eu pratiquei em escala mínima, como redator de jornais em Belo Horizonte, na mocidade remota. Mesmo em escala modesta, senti o *frisson* da profissão. Sempre gostei de ver o sujeito às voltas com o fato, tendo que captá-lo e expô-lo no calor da hora. Transformar o fato em notícia, produzir essa notícia do modo mais objetivo, claro, marcante, só palavras essenciais. Ou interpretá-lo, analisá-lo, de um ponto de vista que concilie a posição do jornal com o sentimento comum, construindo um pequeno edifício de razão que ajude o leitor a entender e concluir por si mesmo: não é um jogo intelectual fascinante? E renovado todo dia! Não há pausa. Não há dorzinha pessoal que possa impedi-lo. O fato não espera. O leitor não espera. Então você adquire o hábito de viver pelo fato, amigado com o fato. Você se sente infeliz se o fato escapou a sua percepção (ANDRADE, 2008, p. 36-37).

A vocação de Drummond para o trabalho de repórter reflete em toda a sua obra, seja na prosa ou na poesia. 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). Daí se dizer que a produção derradeira drummondiana – uma vez que o nome do autor está relacionado com mais força à poesia, se confunde com a crônica, gênero que se ocupa do cotidiano. José Marques de Melo concorda e afirma que: “muitos poemas do Drummond e do Bandeira, publicados em jornal, são rigorosamente crônicas” (MELO, 2002, p. 157).

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 fora sido assassinado com um tiro por um cliente que o confundiu 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. Nesta obra, o autor demonstrava grande amadurecimento e empregava a linguagem coloquial, que já começava a ser aceita pelos leitores. Foi o poeta mineiro que 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 e 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. Uma pequena parcela (já que a grande maioria dos textos em prosa produzidos por Drummond não saiu das páginas de jornal) 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 quinze anos, e também debutou no *Jornal do Brasil*, onde 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 e, segundo ela, “as mais acuradas pesquisas atêm-se particularmente à poesia como objeto de pesquisa” (AGUILERA, 2002, p. 14). De fato, se fala 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 e esses textos repetem as temáticas habituais de sua poesia, o que lhes garante qualidade literária. Contudo, nota-se nos estudos literários a carência de pesquisa na área das crônicas, o que nos permite entender que talvez exista por parte da academia uma resistência em relação ao gênero e não ao autor. Por isso, compreendemos que a importância desse trabalho se justifica por oferecer contribuições para o estudo da crônica, além de apresentar um novo olhar para a fortuna crítica de Drummond, considerando 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. 50).

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 a clareza de pensamento, expressa 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).

O gosto pelo jornalismo também é representado nas crônicas pela presença da figura do jornalista. Esse personagem ocupa com frequência o papel de narrador na prosa drummondianas. Antonio Candido afirma que nas crônicas de Drummond é “forte o elemento de referência ao real, que funciona como nível informativo ao modo de uma notícia” (CANDIDO, 1992, p. 15), mesmo quando se trata de narrativas ficcionais. Em “Peixe Boi” (*De notícias e não-notícias faz-se a crônica*, 1974) o autor simula uma entrevista com um peixe-boi em que ele é o repórter. O mesmo ocorre em “Conversa de casados”: “Ora, dá-se que o jovem casal completou 36 anos de união, e eu resolvi entrevistá-lo. Quem sabe os dois teriam alguma receita da felicidade? Levei um questionário indiscreto” (*Caminhos de João Brandão*, 1970, p. 24).

Para falar da inflação, o cronista novamente veste as roupagens de jornalista e finge sair às ruas procurando artigos que custavam até dez cruzeiros. Mesmo em situações sérias, como nesse texto em que ele desejava denunciar um

problema de ordem econômica no Brasil, Drummond comenta que costumava “fingir” que era repórter:

Meto-me na pele do repórter e fico assuntando essas coisas honradas, tão alheias à conjuntura econômica, puras como os seres mais puros que habitam o paraíso. Querida broinha de erva-doce que me sorris da vitrina da confeitaria. Estarei sonhando? É exato que não amo a enjoativa erva-doce, mas tu, broinha, me aparece como criatura particularmente simpática: mata a fome a qualquer um a troco de cinco cruzeiros. Aqui está a violeta, no jardim das mercadorias modestas, ao lado da discretíssima agulha: o dedal de plástico, de três inconcebíveis cruzeiros. Os dois acodem à costura desesperada dos antigos folhetins, fazem baixar o preço de vestidos e cuecas. Não haverá dedos inativos ou sangrando por falta de agulha sueca ou de dedal de prata, se a dona da mão recordar-se de vós, ó prestantes, amáveis instrumentos, pairando qual o arco-íris sobre o pesadelo inflacionário (“As coisas eternas”, *Cadeira de Balanço*, 1977, p. 87).

Em outros momentos, o jornalismo marca presença na prosa do escritor por meio do formato das crônicas. A escrita de “O pai, hoje e amanhã” (*De notícias e não-notícias faz-se a crônica*, 1974) é feita em forma de editorial e o livro *De notícias e não-notícias faz-se a crônica* (1974) é organizado em “editorias” – nacional, internacional, política, editorial, cidade, comportamento, gente, sociedade, moda, artes & letras, etc. – tal como as seções são divididas pelos veículos impressos. Em “Duas Mulheres” (*De notícias e não-notícias faz-se a crônica*, 1974) o cronista relata a história de duas amigas que se perderam na Floresta da Tijuca. “Não chegaram a ser notícia” (DRUMMOND, 2008, p. 141), mas o escriba do cotidiano aproveitou o fato costumeiro apurado pela redação do jornal como pretexto para escrever uma crônica.

Percebemos nos textos de Drummond que ele conhecia bem as condições de produção dos cronistas do seu tempo, que seguia o movimento acelerado do jornalismo, cada vez mais focado no imediatismo e no factual. “Sob a guarita financeira de um estabelecimento jornalístico, uma casa comercial como qualquer outra, o escritor-cronista faz parte da dinâmica do sistema produtivo” (BULHÕES, 2007, p. 49), perdendo um pouco aquele vislumbre que o “emoldura como um ser “especial”, como algo santo, louco, visionário, em contato com as estrelas” (BULHÕES, 2007, p. 49), imagem que tinham os cronistas do século anterior.

Na modernidade, os escribas do cotidiano adaptaram-se ao agito e à rotina comercial das metrópoles, de modo que, na era da informação, o cronista incorpora a urgência do ambiente das redações de jornal e absorve o clima de tensão em que se agitam repórteres, diagramadores, diretores, focas (jornalistas no início da carreira), articulistas e revisores. O jornal é uma máquina operada todos os dias, sem intervalos, e o cronista convive com esse ritmo, comparecendo diariamente na redação para escrever um texto com prazo de entrega e espaço limitados, como qualquer outro operário da notícia.

Rubem Braga, em uma de suas crônicas publicadas na revista *Cruzeiro*, desenha com traços precisos o perfil do cronista na modernidade:

Só um cronista diário que seja um monstro de vaidade pode ter a pretensão de fazer todo dia alguma coisa interessante. Na maior parte das vezes, ele se contenta em achar que o que fez está passável; às vezes, e com remorso que assina o que acaba de escrever, pois não tem tempo nem inspiração para fazer coisa melhor. Esses remorsos não matam o profissional: talvez o engordem. Todo cronista sensato sabe que o seu gênero é o mais precário que existe, que depende de tudo, inclusive da moda (apud BELTRÃO, 1980, p. 70).

A exemplo de Braga, Drummond também enxergava com uma dose de pessimismo a figura do cronista e mostra-se insatisfeito com a velocidade acelerada da imprensa. A atividade jornalística, marcada por forte ritmo de periodicidade, repetida a intervalos relativamente curtos, ainda obriga os cronistas a recortarem o tempo em frações limitadas, como ele revela na crônica “Hoje não escrevo”: “Que sentir ou ruminar, se não nos concedem tempo para isso entre dois acontecimentos que desabam como meteoritos sobre a mesa?” (ANDRADE, 1974, p. 120).

O literato compreendia também que o cronista realizava uma atividade ideológica, uma vez que definia a temática dos seus escritos selecionando ou excluindo os assuntos que seriam publicados na imprensa. Com ironia, Drummond apresenta a figura do cronista como um homem poderoso, um ser superior e divino.

Sim, como se fosse deus, rei proprietário do universo, que escolhe para o seu jantar de notícias um terremoto, uma revolução, um adultério grego – às vezes nem isso, porque no painel imenso **você só escolhe um besouro em campanha para verrumar a madeira.** (...) Na hora ingrata de escrever, como optar pelas variedades de insólito? E que dizer, que não seja invalidado pelo acontecimento de

logo mais, ou de agora mesmo? (ANDRADE, "Hoje não escrevo", 1974, p. 120-121, grifo nosso).

A frase grifada na citação é ambígua e faz uma alusão à função da crônica dentro do jornal. A madeira verrumada pode representar a imprensa, caracterizada nesse caso como um veículo duro e resistente. Quando Drummond pensa em versar sobre um besouro para furar a madeira, está se referindo a todos aqueles assuntos que podem ser abordados pelo cronista com a intenção de levar um momento de refrigério para o leitor.

Drummond ainda demonstra em seu depoimento a complexidade do trabalho do cronista, tendo em vista a grande oferta dos assuntos que permeiam o cotidiano. No meio de tantos temas factuais e com potencial noticioso, ele fala sobre a possibilidade de escrever sobre o comezinho, no caso um simples besouro, mostrando que o cronista ainda possui a liberdade de ficar de fora do circuito dos assuntos urgentes. Em uma entrevista à Revista Veja, ele afirmou: "Como cronista procuro apenas amenizar um pouco o aspecto trágico, sinistro, do mundo em que vivemos" (VENTURA, 1980, p. 6).

Em "O frívolo cronista" (*Boca de Luar*, 1984), Drummond explica que a leveza era a marca registrada de sua coluna. Essa crônica foi originada de uma carta que um leitor do Mato Grosso escreveu para o cronista reclamando de sua frivolidade. E o texto é uma forma de resposta, em que o escritor esclarece que o inútil possui importância. Na visão dele, todos temos o direito de cultivar o ócio e a frivolidade por puro deleite, pois as coisas menos relevantes também são expressões da vida.

Drummond entendia que sua coluna era uma pausa, um descanso, já que investimos muito tempo em preocupações com assuntos significantes, direcionados à produção e à rentabilidade. Por isso, acreditava que precisamos de um momento de refrigério para servir de contrapeso a essas questões de grande importância.

Ele esclarece para o leitor que o cronista não possui o compromisso de retratar assuntos sérios. Nas palavras de Drummond:

No caso mínimo da crônica, o auto-reconhecimento da minha ineficácia social de cronista deixa-me perfeitamente tranquilo. O jornal não me chamou para esclarecer problemas, orientar leitores, advertir governantes, pressionar o poder Legislativo, ditar normas ao senhor do mundo. O jornal sabia-me incompetente para o

desempenho destas altas missões. Contratou-me e não vejo erro nisto, por minha competência e desembaraço em exercê-las. De fato, tenho certa prática em frivoleiras matutinas, a serem consumidas com o primeiro café. Este café costuma ser amargo, pois sobre eles desabam todas as aflições do mundo, em 54 páginas ou mais (ANDRADE, “O frívolo cronista”, 2009, p. 174).

São as notícias - que relatam sobre a miséria, a falta de comida e escolas, o sumiço de crianças, as guerras, os desastres, a corrupção, entre outros assuntos que preenchem as páginas de jornal - que tornam o café amargo na opinião de Drummond. Nesse contexto, a crônica é uma espécie de adoçante, um detalhe que parece tão insignificante, mas que muda o sabor do dia dos leitores, que encontram na porção literária do jornal palavras que suscitam o riso, a reflexão, ou que ajudam o interlocutor a encontrar utilidade naquilo que parece inútil ou irrisório.

Mas se engana quem pensa que a coluna do escritor mineiro é feita apenas de distração, de flores, pássaros, conchinhas da praia e musas de Copacabana. Admitimos que o repertório de frivolidades do cronista é vasto: ele escreve sobre linguagem dos namorados, a vontade de comer milho cozido, homenageia os poetas e artistas, fala do Dia dos Finados e de animais de todas as espécies como gatos, ratos, canários, baratas e borboletas. Contudo, os temas irrisórios que lhe servem de inspiração não são gratuitos, escolhidos de forma aleatória, pois sempre escondem um significado, guardam uma mensagem para o leitor.

O literato acreditava que até a “frivolidade carece ter medida” (ANDRADE, “O frívolo cronista”, 2009, p. 174) demonstrando que, no seu ponto-de-vista, o útil e o inútil devem ter uma dosagem certa. O que ele reivindicava na resposta ao leitor é o “direito ao espaço descompromissado, onde o jogo não visa o triunfo, à reputação, à medalha; o jogo esgota-se em si, para recomeçar no dia seguinte, sem obrigação de sequência” (ANDRADE, “O frívolo cronista”, 2009, p. 174).

E é esse o espírito da crônica, um gênero autônomo, que foge das obrigações puramente jornalísticas e que se mistura com as telúrias literárias. A coluna de Drummond pode ser considerada a seção dos achados e perdidos do jornal. Na prosa do literato desfilam pessoas anônimas ou esquecidas, mas que possuem alguma importância na visão dele e por isso merecem um registro maior que aquele dado pela imprensa tradicional.

Em “O filósofo inacabado” (*Cadeira de Balanço*, 1966) o cronista revela que “poucas linhas terão registrado, na imprensa, o falecimento de Órris Soares”, (p. 134), escritor que publicou um *Dicionário de Filosofia*. O cronista explica que Soares conhecia tudo sobre o Rio de Janeiro e sua população, “mostrava as criaturas pelo avesso, sem ser maledicente ou humorista, apenas dizia o que poucos sabem” (ANDRADE, *Cadeira de balanço*, 1977, p. 34).

No texto “Entre a orquídea e o presépio” (*Os caminhos de João Brandão*, 1970), o literato discursa sobre uma senhora, que havia dedicado a vida a cuidar da família. Na ocasião de sua morte, resolveu homenageá-la com uma crônica, já que a imprensa não se interessava pela vida de pessoas comuns: “grande senhora afável, na paciência, na doçura, no fervor em Cristo, no dom de dedicar-se: qualidades que não saem no jornal” (p. 102).

Em “Poetas em Maio” (*Auto-retrato e outras crônicas*, 1989) Drummond reclama a falta de público na Primeira Exposição de Poesias que o grupo *Malraux* realizou no Diretório Acadêmico de Belas Artes. Entre outros motivos, responsabiliza a imprensa, que não se interessou em divulgar o evento. “Qual seria a solução? A solução é publicar. Nos grandes jornais, se eles consentirem” (ANDRADE, 1989, p. 25).

O cronista também enfatiza a escassez, nos tempos em que a comunicação está voltada para as massas, de periódicos engajados com as atividades culturais, como as antigas gazetas, que incorporavam a literatura dentro do jornal, e daqueles títulos, outrora publicados pelos próprios poetas para divulgar suas obras:

De qualquer modo, os novos do Rio não aparecem em quantidades apreciável, e o da província, ignoro por quê. A experiência ficou limitada a um suplemento. Os outros mantêm o critério dos nomes feitos, bons ou ruins, mas feitos. Do lado de fora, circulando entre o Amarelinho e o Vermelinho, ou entre cafés menos célebres, e espalhando-se até Niterói, os rapazes de vinte anos sentem falta de jornal ou revista, falta física, como de amor, e quem já passou pela idade sabe que, nessa época, nome impresso tem macieza de pele acariciada ou gosto úmido de beijo na boca. Não basta escrever, é necessário publicar (ANDRADE, 1989, p.24).

O conhecimento a respeito de tudo que é veiculado na mídia permite ao literato opinar inclusive sobre os critérios de escolhas das matérias, como

notamos na crônica acima. 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 de jornal voraz. 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 que se tem de receber as notícias logo (VENTURA, 1980, p. 6).

Seu contato estreito com o jornalismo também é demonstrado nos textos em que ele parte das publicações da imprensa para construir suas narrativas. O escritor utiliza as próprias notícias dos jornais e revistas, ouvidas pelo rádio ou exibidas pela televisão, como matéria-prima para seus textos. 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 apreender-lhes o significado, ironizá-los ou vislumbrar a dimensão poética não explicitada pela teia jornalística convencional” (MELO, 2002, p. 147).

O escriba do cotidiano compreende que a crônica é para ser um espaço da literatura no jornalismo e não para redundar o jornalismo com informações e comentários. E, por esse motivo, ele transforma os acontecimentos factuais em objetos literários e não em ensaios. Grande parte da crônica drummondiana é cotejada de recursos poéticos e não segue o caráter conceitual como os ensaios ingleses. A presença do lirismo, no entanto, não exclui o timbre opinativo de Drummond, como ele mesmo afirmou em uma entrevista à Revista Veja:

Sou jornalista e jornalista é um homem que escreve em jornal, como diria Golias, 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, 1980, 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, diferente do jornalista de ofício. Essa questão nos faz repensar sobre o pensamento de Edgar

Morin (2005, p. 28) de que a imprensa é mais burocratizada que o cinema, por exemplo, porque sua originalidade é pré-fabricada pelo acontecimento e pela rotina de produção do jornal.

A crônica é o espaço privilegiado para a inventividade e a criatividade, diferenciando-se, por isto mesmo, 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).

De que modo o cronista aproveita a notícia como matéria-prima para o seu texto? Qual é o estilo da linguagem empregada por ele quando trata de assuntos publicados pela imprensa? A partir do estudo dos textos de Drummond, no próximo capítulo, pretendemos responder esses questionamentos e perceber melhor o contato entre o jornalismo e a literatura nas crônicas.

3 A NOTÍCIA PELO VIÉS DE DRUMMOND

3.1 O CRONISTA E O PAPEL DE INTELLECTUAL CONTEMPORÂNEO

[...] a crônica seria uma peça teatral em um ato superligeiro, tendo como protagonista sempre o mesmo figurante, ainda quando outras personagens intervissem.

Massaud Moisés

Drummond demonstra em seus textos que ser cronista é também assumir a consciência de ser um homem da imprensa, de versar sobre temas extraídos do mosaico de imagens do cotidiano que preenchem o jornal. Em “Inácio” o narrador-repórter ensina o modo de preparo de uma crônica:

Pegue um assunto, descasque-o, passe pelo liquidificador, adicione-lhe um traço de gim ou vermute, e sirva-o com uma azeitona ou cereja. **Esta operação exige uma consulta prévia ao jornal, onde estão expostos os fatos do dia** (ANDRADE, 1957, grifo nosso)

Em sua receita, Drummond enfatiza que os assuntos publicados pela folha impressa são a base dos pratos preparados pelos cronistas. E nesses textos em que a notícia é o alimento principal ele examina todas as propriedades de seu ingrediente, extraíndo dele um sabor diferenciado. Um paladar imprevisto e inusitado, que passa a existir com a perspicácia de sua prosa.

A iguaria sobre a qual iremos falar é oriunda do Sergipe e deu origem à crônica “Mal-de-Coqueiro” (*Auto-retrato e outras crônicas*, 1989). Na primeira linha Drummond explica: “Vem do Norte a estranha notícia” (ANDRADE, 1989, p. 113) sobre uma mocinha pobre, que não parava de crescer e que, aos 18 anos, já alcançara 2m25. Até os dez era uma criança comum. Depois disso, a cada ano, aumentava uns centímetros. A anomalia lhe rendeu um apelido poético: “Belisca Lua”. A estatura desproporcional tornou-se uma forma de garantir o sustento dela e de sua família. A menina apresentava-se em auditórios de rádio e era a celebridade de Amparo, no Sergipe, cidade que não oferecia muitas novidades aos naturais do lugarejo ou a forasteiros.

São essas as primeiras informações fornecidas por Drummond a fim de contextualizar o leitor. Antes mesmo de terminar o primeiro parágrafo ele deixa de lado os fatos puramente informativos da natureza jornalística e conduz a narrativa ao território literário, que oferece autonomia para o escritor expor sua visão sobre o assunto.

Quem deseja observar um fenômeno da natureza, é ir à Casa da Belisca Lua. A mocinha, de 18 anos deixa-se mostrar, séria, simples, *né trista né lieta*, a tantos cruzeiros velhos por cabeça, **e com a renda auferida mantém sua miséria e a miséria dos pais** (ANDRADE, 1989, p.113, grifo nosso).

A menina comportava-se como um ser inanimado diante da situação, sem expressar qualquer emoção na realização de seu “trabalho”. A cobrança era feita por pessoa, como se o público estivesse comprando um ingresso de cinema, teatro ou circo, pois visitar Belisca Lua era uma forma de entretenimento na cidadela sergipana.

As pessoas com deficiência sofrem por dois motivos: primeiro, em razão de suas limitações físicas. E em segundo, porque elas perdem sua autoestima e se sentem desvalorizadas, mesmo que pareça o contrário no caso Belisca Lua. A menina ganhou uma “pseudo” fama não por algo que ela tinha feito, por apresentar um talento fora do comum, mas simplesmente porque era anormal. A indiferença adotada pela adolescente quando ela se “apresentava” para o público mostra que ela não tinha orgulho do que era, e que o seu comportamento como “celebridade” se justifica apenas para melhorar – o mínimo que fosse – a condição de vida dela e dos familiares.

Drummond compreendia que “crescer assim sem medida nem pausa não é privilégio que possa render dividendo tempo afora” (ANDRADE, 1989, p. 113) e faz um alerta de que a “aberração” da natureza, que torna o crescimento da menina exagerado, é uma deficiência que deve ser tratada, e não um privilégio, um suporte financeiro, pelo fato de fornecer renda para a família durante um prazo indeterminado. Afinal, trata-se de uma doença chamada “Mal-de-coqueiro” - nome que faz alusão à uma espécie da flora brasileira que tem como característica a grande altitude do tronco.

Com uma dose de ironia, o escritor projeta o futuro de Belisca Lua, caso nenhuma providência seja tomada para conter o desajuste de crescimento:

O distúrbio glandular pode levar seu capricho a fazer de Belisca Lua uma torre humana, de 3 metros, de 4, se antes disso a natureza, cansada de desequilíbrio, não exclamar: “Chega”. E então Belisca Lua deitará toda a sua longitude por terra (onde aliás ela já deve dormir à noite, pois não há cama que a comporte) e um enorme caixão lhe será preparado e uma cova maior lhe será aberta, se houver recursos para o fabrico daquela obra de marcenaria, e se o coveiro local estiver disposto a trabalho triplo. Se não for possível conjugar essas facilidades, a prefeitura resolve, quanto mais não seja porque ela própria terá recebido sua cota de benefício pela apresentação turística **desse caso de mal-de-coqueiro, que vem sendo para uma portadora um bem-de-coqueiro** (ANDRADE, 1989, p.113-114, grifo nosso).

A indignação do escritor reside na omissão dos governantes que ainda não haviam prestado o socorro necessário à menina. Como ninguém tomava providências, caberia a natureza decidir o tamanho que ela iria alcançar. No eventual falecimento de Belisca Lua, caso a família não tivesse condições de pagar por um caixão de grandes proporções, o prefeito deveria custear as despesas do sepultamento. Afinal, para Drummond, a prefeitura estaria apenas devolvendo para a garota a quantia que ela arrecadou para o governo, já que sua condição chamou a atenção de muitos turistas. Em tom de zombaria, o cronista explica que a doença poderia estar sendo benéfica, uma vez que a anormalidade garantia a subsistência da família da portadora.

Na continuidade do discurso irônico, Drummond vislumbrava duas hipóteses para o futuro da menina. Chegará logo esse dia em que a doença teria que trocar o nome para “bem-de-coqueiro”? Ou chegará em breve o dia em que “os **bons** homens do norte se animarão a conduzir Belisca Lua a uma clínica especializada que faça sustar seu crescimento contínuo e de certo modo lhe assegure existência normal?” (ANDRADE, 1989, p. 114, grifo nosso).

A palavra “bons” possui sentido contrário no texto, pois o cronista não concordava com a ineficiência dos homens públicos em relação à questão de saúde da menina. E, se eventualmente eles resolvessem financiar o tratamento de Belisca Lua, Drummond visualizava o aparecimento de outra situação difícil. O literato argumenta que talvez uma solução para o distúrbio – uma tentativa para que o crescimento estacionasse, já que não havia nenhuma possibilidade de Belisca Lua “regredir” de tamanho para uma estatura normal – poderia prejudicar a família financeiramente. Com uma parte do problema resolvido, a menina perderia sua

condição de celebridade para viver como uma pessoa comum, deixando de prover recursos vindos de sua condição de anormalidade. De acordo com o literato:

Os míseros serviços manuais que se oferecem à sua opção (se é que se oferecem) jamais lhe dariam o proveito que recolhe dos simples fato de medir dois metros e tanto de altura, e cada dia ser vistoriada para ver se cresceu mais uns centímetros (ANDRADE, 1989, p. 114).

Drummond explica que, com a altura “estacionada”, a visitação á menina cessaria, pois perderia a graça, ou seja, o sentido de “espetáculo”. O olhar analítico do cronista percebe um paradoxo na situação de Belisca Lua. Ao mesmo tempo em que ela vive à margem da sociedade, já que sua deficiência física não permite que encontre um emprego digno para ganhar a vida como uma pessoa normal, a sua exclusão funciona como um fator de inclusão social, pois de alguma forma lhe garante uma condição de subsistência. As lentes do escritor captam com nitidez uma distorção de valores no caso de Belisca Lua: a valorização do dinheiro em detrimento da valorização do ser humano.

Pela ótica de Drummond quem nasce com altura desproporcional, os anões ou os gigantes, talvez receba uma compensação da natureza, uma vez que a “diferença” se tornava uma forma “honesta” de garantir alguns trocados no final do mês. Em regiões subdesenvolvidas, onde os índices de pobreza são ainda mais graves que em outros lugares do Brasil, os portadores de deficiência de crescimento não se sentem “marginalizados” e não dedicam grandes esforços para mudar esse quadro, pois se consideram “abençoados” com “uma **graça** não distribuída a homens e mulheres de tamanho regular, que têm de suar a camisa de mil modos para viver ou meramente sobreviver” (ANDRADE, 1989, p. 114, grifo nosso).

Drummond emprega a palavra “graça” para expressar seu pensamento de forma irônica com a intenção de criticar a postura dos deficientes, que faziam da diferença uma forma de “muleta financeira”. Drummond também percebe outro tipo de miséria na família de Belisca Lua: uma espécie de ignorância (uma vez que a doença da menina era desprezada por falta de cultura e conhecimento dela e dos pais) que os levou à cegueira. A adolescente e seus familiares tinham uma visão distorcida e enxergavam apenas a ganância, uma ambição negativa, mas perdoável, porque eles precisavam dos trocados arrecadados pela menina para sobreviver. Para o cronista, a situação dos anões ou

gigantes é tão contraditória que ele mesmo não chega a uma conclusão e não tem certeza se deve penalizar-se com o “problema gigante” de saúde:

[...] não sei se lamento, não sei se cumprimento Belisca Lua, **a menina sergipana que está crescendo como o custo de vida**. Mas que, quanto mais cresce, melhor suporta as dores do crescimento deste último, dentro da mesquinha escala de sua própria vida. **Pois a pobreza vive é dessa modalidade de morte vertical que tem o nome de mal-de-coqueiro** (ANDRADE, 1989, p. 114, grifo nosso).

O tom irônico predomina no discurso drummondiano. O escritor aproveita o pretexto da deficiência de Belisca Lua para criticar também o crescimento recorrente do custo de vida do brasileiro. Em seguida, o autor tergiversa que, para a menina, crescer bastante significaria suportar com mais facilidade o aumento no custo de vida. Isso porque sua altura poderia atrair um público maior e, conseqüentemente, sua rentabilidade também aumentaria. O crescimento da esmola, por menor que fosse, contribuiria significativamente proporcionalmente à vida medíocre que a adolescente levava. Drummond complementa seu raciocínio, revelando por meio de metáforas, que a doença conhecida como Mal-de-coqueiro sustentava a miséria da família. Para ele, essa enfermidade era um tipo de morte, pois acabava “enterrando” (no sentido do verbo acabar) a vida de seus portadores, que não tinham condições de viver normalmente e com dignidade, como uma pessoa saudável.

Notamos em “Mal-de-Coqueiro” a exploração recorrente do discurso irônico numa 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 desta, outra função do discurso irônico é apontada por Linda Hutcheon e também pode explicar porque a adoção dessa figura de linguagem é empregada 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).

A ignorância e a pobreza de espírito de toda a comunidade, que confundia a doença de Belisca Lua com um “espetáculo” da natureza, além da postura leniente do governo, eram os principais alvos de Drummond. O ponto de

vista crítico apresentado pelo literato demonstra seu olhar atento ao presente, esboçando uma situação que requeria maior reflexão por parte da sociedade.

Na biografia do escritor, encontramos uma citação em que ele dizia que lamentava o baixo consumo de livros no Brasil, mas que esse fato escondia um problema mais grave:

É o problema da deseducação, o problema da pobreza – e portanto – da falta de nutrição e da falta de saúde. Antes de um escritor se lamentar porque não é lido como são lidos os escritores 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).

Quando lemos esse depoimento de Drummond, entendemos melhor a sensibilidade do escritor em relação ao caso da menina e sua vontade de escrever uma crônica sobre ela, levando o caso para o público do jornal, como se quisesse conversar e debater com o leitor sobre algo que lhe incomodava. O problema da menina, além de centrar-se na miséria no sentido de pobreza, escondia a miséria de espírito, relacionada à deseducação. Faltou conhecimento para os pais da menina, que pareciam indiferentes à doença, pois a enfermidade era uma fonte de renda. Faltou sabedoria também aos governantes e a toda a sociedade, que confundia Belisca Lua com a figura de uma celebridade. E é essa falta de educação que faz aumentar a falta de recursos financeiros e a desigualdade social. De alguma forma, toda a sociedade era um pouco responsável pelo problema da pobreza da sergipana. Oferecendo esmolas e não a ajuda para um tratamento, não ofereciam condições para que ela pudesse realmente melhorar de vida, conseguindo um trabalho digno, como o de uma pessoal “normal”.

Drummond tinha essa percepção da realidade e mostrava seu ponto-de-vista em suas crônicas. Nesse sentido, podemos enquadrá-lo no conceito de “intelectual independente”, proposto por Eduardo W. Said. Para ele, esse modelo de intelectual é aquele homem engajado politicamente, um “perturbador do status quo” (SAID, 2005, p.10) que atua sozinho, sem manter relações partidárias e sem pertencer a outros *ismos*. “Uma das tarefas do intelectual reside no esforço de derrubar os estereótipos e as categorias redutoras que tanto limitam o pensamento humano e a comunicação” (SAID, 2005, p.10).

De acordo com a concepção de Said, as redes de comunicação, representadas pelos veículos de massa, fazem parte da rede de autoridades sociais

em que estamos inseridos. O estudioso compreende ainda que o compromisso político do intelectual é expressar uma postura contrária à falácia da neutralidade do saber. Destarte, o jornalista e o cronista são intelectuais que atuam na imprensa, pois trabalham diariamente com a informação.

Contudo, na visão de Said, o jornalista, na maior parte do tempo, faz parte do grupo de intelectuais conformados, enquanto o cronista participa da esfera dos intelectuais inconformados:

Mesmo os intelectuais que são membros vitalícios de uma sociedade podem, por assim dizer, ser divididos em **conformados e inconformados**. De um lado, há os que pertencem plenamente à sociedade tal como ela é, que crescem nela sem um sentimento esmagador de discordância ou incongruência e que podem ser chamados de **consonantes: os que sempre dizem “sim”**; e, de outro, os **dissonantes, indivíduos em conflito com sua sociedade** e, em conseqüência, **inconformados e exilados no que se refere aos privilégios, ao poder e às honrarias**. O modelo do percurso do intelectual inconformado é mais bem exemplificado na **condição de exilado**, no fato de **nunca se encontrar plenamente adaptado, sentindo-se sempre fora do mundo familiar e da ladainha dos nativos**, por assim dizer, predisposto a evitar e até mesmo a ver com maus olhos as armadilhas da acomodação e do bem-estar nacional. Para o intelectual, **o exílio nesse sentido metafísico é o desassossego, o movimento, a condição de estar sempre irrequieto e causar inquietação nos outros** (SAID, 2005, p.60).

Encontramos aqui uma “tensão” entre o discurso jornalístico e literário. Não queremos dizer que o jornalista não se preocupa em modificar a realidade. Contudo, a imparcialidade e a objetividade impostas a ele, dificultam o desenvolvimento de uma forma de comunicação engajada. Exceto quando assina artigos de opinião ou quando participa de reportagens especiais ou investigativas, o jornalista de ofício se preocupa em dizer o que acabou de acontecer, sem relacionar o fato ao que ocorreu no passado, encadeamento que constitui na informação total. O que realmente falta aos jornais de hoje é uma maior atenção ao contexto político dos acontecimentos. O jornalismo atual é muito preciso e sabe acompanhar todos os movimentos de um inquérito, por exemplo, mas é necessário explicar melhor por que um caso surgiu de repente, num determinado momento. Os fatos e a informação estão disponíveis na televisão, no rádio e, instantaneamente na internet. E para sobreviver, os veículos impressos vão precisar se valorizar intelectualmente.

Nesse cenário, o cronista ocupa no jornal o papel de “exilado”, um intelectual que se distancia daquela concepção limitante que converteu o jornalista

em um profissional especializado na busca e divulgação da informação. O cronista perturba e inquieta à medida que transmite sua reação pessoal diante de um fato, com a qual muitas vezes os leitores se identificam, através do humor, da ironia, da reflexão e de todas as formas de sentimentos expressos geralmente nas crônicas. O propósito da crônica é fixar um ponto de vista individual, externo aos fatos, externo ao próprio jornal – daí que a crônica seja feita também com a intenção de ser publicada em livros. Além disso, muitas vezes, os temas discutidos pelos narradores do cotidiano continuam atuais, e os elementos literários empregados no texto contribuem para que essas crônicas extrapolem os limites do tempo.

Vimos recentemente na mídia um enredo ficcional em uma telenovela onde uma portadora de deficiência física voltou a trabalhar como modelo mesmo em uma cadeira de rodas. Mas será que realmente uma pessoa parálitica um dia terá oportunidade de participar de um desfile de modas ou fazer um comercial de algum produto? A mesma emissora que exibiu a trama contratou a cadeirante que inspirou a criação da personagem ficcional para ocupar a função de repórter, já que ela era jornalista e tinha condições de exercer a profissão, apesar da limitação física. A iniciativa é um bom exemplo a ser seguido e já é um começo de mudança de mentalidade. Mas é preciso que casos singulares e bem sucedidos sejam replicados. E essa “reprodução” só irá acontecer se houver uma conscientização de toda a sociedade. Os próprios meios de comunicação de massa precisam se educar para isso. Essa crônica nos faz pensar sobre situações corriqueiras que assistimos nos programas de televisão, que sempre exploram a figura dos anões de forma pejorativa. Geralmente, eles são alvos de “chacota” dos apresentadores que utilizam os deficientes para arrancar risos da plateia. No entanto, atrás da “graça” desses personagens, esconde-se um tipo de preconceito.

Historicamente, o preconceito e a desinformação predominam nos casos de anomalias físicas. As pessoas com qualquer tipo de deficiência eram sacrificadas na antiguidade porque a sociedade as considerava um peso. Na Roma Antiga, por exemplo, havia uma lei das 12 tábuas, que dava plenos poderes à família para matar crianças que tinham algum tipo de deficiência. A cultura atual, portanto, carrega vestígios de uma cultura milenar, um preconceito enraizado na nossa sociedade. Atualmente, a sociedade também acaba aniquilando a vida de portadores de deficiências, na medida em que trata essas pessoas como se elas fossem diferentes, incapazes, sem lhes oferecer oportunidades de tratamento – nos

casos possíveis - ou um trabalho com remuneração razoável, para que possam ter uma vida mais digna, como observou Drummond no caso de Belisca Lua.

Drummond enxergou com sensibilidade o problema da adolescente nordestina, mostrando para seus leitores que a deficiência física trouxe prejuízos emocionais para a menina, que havia “paralisado” sua existência em razão da anomalia. O cronista procurava humanizar o mundo e dar sentido à realidade aparentemente caótica, resgatando a singularidade do sujeito num mundo em que as pessoas parecem peças de uma grande máquina.

Nesse sentido, também podemos incluir o cronista na definição de Beatriz Sarlo sobre a figura do intelectual moderno, pois os narradores do cotidiano se identificam com a imagem de guias contemporâneos e são uma espécie de “espírito livre e anticonformista” (1997, p. 165), como eram os antigos profetas.

O vínculo com a arte literária oferece ao cronista a liberdade de exprimir seus sentimentos. Como disse Edgar Morin (apud GALENO, 2002, p. 102), a literatura nos confere “antenas para o mundo e vestimentas para a vida”. De acordo com o pensamento do estudioso, podemos entender que a crônica nos oferece “modelos” que irão contribuir para a formação de nossa personalidade. Daí o entendimento do cronista como um intelectual inconformado e exilado, capaz de formar leitores críticos e reflexivos.

3.2 A TAREFA DE “DESVENDAR” O MUNDO NAS COLUNAS DO JORNAL

Mas desde já podemos concluir que o escritor decidiu desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam, em face do objeto, assim, posto a nu, a sua inteira responsabilidade.

Jean Paul Sartre

O jornal, o rádio e a televisão foram se sucedendo ao longo da história recente da humanidade, sem que o aparecimento de um novo meio excluísse o outro. Na “Era da Informação”, os meios de comunicação de massa exercem um papel social muito importante. Nunca o volume de notícias foi tão

grande nem sua difusão tão rápida. Em “Rosas de Itapevi” (*Auto retrato e outras crônicas*, 1989), Drummond faz uma crítica sutil à sociedade midiática, antes de se debruçar na notícia sobre uma fazenda brasileira exportadora de rosas, mote principal da crônica. Sem explicar o motivo, o cronista inicia o texto revelando que os jornais do Rio de Janeiro estavam fora de circulação:

Passamos três dias sem jornal, no Estado da Guanabara. As bancas só expunham revistas. E então verificamos essa coisa estranha: deixaram de acontecer coisas no mundo. Os acontecimentos existem a partir do momento em que são transformados em notícias. E as notícias desapareceram. Sentimo-nos ocos. Alguns foram procurá-los no rádio e na televisão. Esses são os que amam o trágico, pois a notícia trabalhada pelo locutor – até mesmo a previsão de tempo para amanhã – assume ar e som de catástrofe. Que estilo operístico, Santo Deus! As pessoas tranqüilas preferem a notícia impressa, de preferência em jornal da manhã, em que ela parece lavada, fresca, pacificada por uma noite de sono (ANDRADE, 1989, p. 63).

A ausência de periódicos é algo inconcebível num momento em que o jornalismo passou a se orientar pelo signo da velocidade e da renovação incessante de notícias. O público passou a exaltar os acontecimentos e se condicionou a buscar novas informações em todo momento, como se fosse um vício, de modo que a notícia se tornou um produto indispensável para o homem moderno. Daí, o relato do cronista de que, sem as novidades divulgadas pelo jornalismo, nos sentimos vazios, pois são os fatos que pautam nossas conversas diárias.

Drummond traça os diferentes perfis do homem midiático. De acordo com ele, existe uma parcela que se sente atraída pela linguagem sensacionalista do rádio e da TV, capaz de transformar até mesmo uma ameaça de chuva forte em um evento espetacular. A palavra “operístico” é utilizada para definir, de forma metafórica, o tom dramático empregado pelo discurso da mídia eletrônica, que investe em diversos recursos a fim de ampliar a dimensão dos fatos, enquanto o jornal impresso possui apenas as palavras e a fotografia para transmitir a mensagem.

Juarez Bahia explica que o rádio “dilata o alcance da informação e dá à palavra a potência que lhe faltava. (...) Com o rádio a civilização oral se debruça na civilização das imagens e espetáculos. A ponte para esse avanço é o som” (BAHIA, 1990, p. 169 e 171). A espetacularização dos fatos é ampliada ainda mais com o advento da televisão, cujas imagens “representam e exprimem mais do

que são. (...) Mais que em qualquer outro meio do jornalismo, o estilo e a linguagem televisiva interferem para opor fantasia e realidade” (BAHIA, 1990, p. 96-97).

Do outro lado, se situam os leitores de jornal, caracterizados pelo literato como pessoas “mais tranquilas”, isto é, que se mantêm estáveis, que não dão preferência ou exclusividade à grande proporção da realidade promovida pela imagem da televisão e pelo tom performático do locutor do rádio. Os jornais impressos tratam dos acontecimentos de maneira mais sóbria que a imprensa eletrônica, pois não estão subordinados ao tempo e podem tratar a informação com mais rigor. Isso não acontece no rádio e na TV, pois os apresentadores geralmente possuem 30 minutos para levar os principais fatos para os ouvintes e telespectadores. Esse limite temporal “caracteriza o tipo de notícia que a TV emite – selecionada, objetiva, superficial, engrandecida pelo patriotismo ou pelo triunfalismo” (BAHIA, 1990, p. 150). Já nos veículos impressos o espaço é ilimitado. Um jornal pode sair com o dobro ou triplo de páginas se isto for necessário.

Na TV, como no rádio, o tempo conota limitações irremovíveis, por isso, esses veículos transmitem apenas o essencial. Na manhã seguinte, quando o leitor abre o jornal, encontra os desdobramentos e as repercussões inesperadas daquele fato relevante exibido no telejornal da noite anterior, além de outros acontecimentos periféricos. É nesse sentido que Drummond afirma que nos impressos vespertinos a notícia parece lavada e fresca, com “ar de nova”. Além disso, os jornais apresentam os acontecimentos de forma neutralizada, menos candente e mais pacificadora. A mídia impressa não conjuga a informação com recursos como som e imagem, sendo que as notícias de jornal e revista são transmitidas de modo menos catastrófico e novelístico.

Na sequência, Drummond conta que solicitou à banca que ele frequentava os jornais de São Paulo, com o intuito de se inteirar sobre os últimos acontecimentos do Rio de Janeiro e das outras localidades também. Em relação ao universo de notícias abordadas pela imprensa, o cronista explica que: “(...) de tudo que li, o que mais me interessou, o que ficou sendo a “minha” notícia, foi a existência de uma fazenda de rosas em Itapevi, no Estado de São Paulo” (ANDRADE, 1989, p. 63).

O escritor coloca a palavra minha entre aspas com o objetivo claro de enfatizar para o leitor que foi aquela notícia, sobre as rosas, que mais lhe interessou no periódico. Mesmo porque, os outros acontecimentos que deveriam ter

sido explorados por aquele jornal, não deveriam trazer muitas novidades, pois possivelmente já teriam sido abordados por outros veículos. E entre todos os fatos do mundo, a plantação da fazenda de Itapevi foi eleita por Drummond porque deveria ser um assunto exclusivo perdido no labirinto de informações redundantes, transmitidas concomitantemente pelos diversos meios de comunicação.

As roseiras empolgaram tanto o cronista que renderam até uma crônica que flagra a cultura incomum, pois as flores não são artigos de consumo básico e, talvez por isso, a plantação de roseiras não é habitual entre os fazendeiros, que possuem outras prioridades, na visão deles, mais lucrativas. No entanto, as rosas produzidas em São Paulo se tornaram um artigo de exportação. E no terceiro parágrafo do texto, Drummond explica aos leitores porque a fazenda havia sido batizada de Roselândia:

Sim, senhores: não é de café nem de gado nem de coisa alguma para comer, beber ou vestir, é puramente de rosas, e por isso mesmo, se chama Roselândia. E vai fazer da rosa um produto de exportação. Da Alemanha lhe veio uma encomenda de vinte mil flores, a serem enviadas diariamente, de dezembro a fevereiro, para suprir a carência de rosas, no inverno europeu. Por enquanto, não é possível atender; instala-se um frigorífico, onde a rosa receberá em sua haste, durante dois dias, um choque de água gelada, que lhe dará condições de viajar. O mercado paulista, entretanto, já é regularmente abastecido pela fazenda Roselândia (ANDRADE, 1989, p.63-64).

Notamos nesse trecho que a crônica mantém uma ligação forte com a notícia, pois o escritor praticamente repete as informações disponíveis no jornal. O texto foi publicado originalmente em 18 de novembro de 1962, no *Correio da Manhã*, e tratava de um tema bastante factual na época, pois as exportações para a Europa iniciariam no mês seguinte e, naquele momento, os produtores estavam a todo vapor, se preparando para iniciar a exportação. Na continuidade da crônica, o cronista evidencia que todos aqueles dados haviam sido publicados pela imprensa:

A Alemanha é, aliás, pelo que informa a reportagem, o maior centro produtor de rosas do mundo, e de lá devem ter saído os irmãos Boettcher, que há 34 anos começaram a semear rosas em Itapevi. A família vai aperfeiçoando sempre essa cultura, e tem obtido espécimes que fariam inveja ao próprio inventor da rosa, que uns dizem ter sido Deus, num instante particular de inspiração, e outros um poeta persa (ANDRADE, 1989. p. 64).

O cronista supõe que os irmãos Boettcher eram alemães em razão do sobrenome, de origem germânica. A notícia também deveria trazer informações sobre o aprimoramento constante da cultura das roseiras na fazenda Roselândia, de acordo com as informações de Drummond. Para o cronista, a qualidade das flores dos produtores de São Paulo supera até mesmo o padrão de produção do inventor das rosas, que poderia ser Deus, que concebeu todo o universo, conforme a crença cristã, ou um poeta persa. Nesse momento, o texto desvia do seu curso jornalístico para entrar nos limites da intertextualidade, uma técnica do discurso literário bastante explorada por Drummond, como percebemos nos textos que compõem o corpus desta dissertação.

Acreditamos que Nezami (1141-1204), poeta e escritor persa, é o letrado criador da rosa a quem Drummond se refere na crônica, apesar de manter o nome do autor anônimo. Na obra *Por que ler os clássicos* (1993), Ítalo Calvino dedica um capítulo ao escritor persa e explica que ele nasceu e morreu em Ganjé (no Azerbaijão, que veio a integrar a URSS; tendo vivido em um território onde se enraízam as estirpes iranianas, curda e turca).

Encontramos nos escritos de Nezami um verso em que os personagens do poema “Layla e Majnún” semearam uma roseira: “Layla, um jasmim no frescor da primavera; Majnun, um campo no outono, onde nada florescia. Ela plantou a roseira, ele regou-a com lágrimas” (1991, p. 9). Quiçá, a leitura da obra estimulou o cronista a reconhecer um poeta como o grande artista responsável pela invenção da flor, por ele ter sido um dos primeiros a trazer a figura da rosa para os escritos literários. Apesar de cultivadas desde a Antiguidade – como mostra o poema do escritor persa, as roseiras desapareceram das casas do Rio de Janeiro, como questiona o cronista: “É curioso que continuando a gozar do mais absoluto prestígio como flor, a rosa tenha sido proscrita do jardim urbano, de rua ou residencial” (ANDRADE, 1989, p. 64).

De fato, a ausência de roseiras nos jardins é algo surpreendente, pois é uma planta ornamental, de diversas cores e tamanhos. A rosa é também a flor preferida das mulheres, principalmente as vermelhas, que simbolizam a paixão. Além de figurar na literatura, essa espécie de flor ainda aparece nas músicas de Strauss, Vandrê e Caymmi, o que reforça a popularidade e o valor das rosas. No entanto, Drummond acreditava que a falta de apreço pelas roseiras nas residências não era um problema para a flor:

Ela se vinga, preparando-se para fornecer divisas como produto de exportação. E danos ainda uma lição oportuna. Diz *O Estado de S. Paulo* que “o sistema imperativo de cultura é mais imperativo para o roseiral; a rosa não suporta duas plantações consecutivas no mesmo terreno”. Assim o entendam nossos jardineiros políticos, e não cuidem de plantar pela segunda vez o dr. Goulart na presidência (ANDRADRE, 1989, p. 64).

Drummond se apropria da informação sobre o cultivo das rosas publicada na notícia do jornal para fazer uma analogia à posse do então presidente João Goulart. Nesse caso, os “jardineiros políticos” representavam os militares, que “plantaram” o tal presidente, ancorados na Constituição de 1946.

Jango, como era conhecido popularmente João Goulart, se tornou presidente da república em 7 de setembro de 1961, após a renúncia de Jânio Quadros, em agosto do mesmo ano. Sua posse aconteceu após a aprovação pelo Congresso da emenda institucional que instaurou uma república parlamentarista. Os militares entenderam que Goulart seria prejudicial à segurança nacional, por supostas ligações com os comunistas. Tentaram “rasgar” a constituição, mas esbarraram em forte reação, sobretudo no Rio Grande do Sul, onde civis e militares se uniram em defesa da legalidade (pois no caso da ausência do presidente é o vice quem deve governar), sob a liderança de Leonel Brizola. Os ministros militares aceitaram uma solução: Jango poderia exercer a presidência, desde que adotasse o regime parlamentarista (na qual o chefe do poder executivo é o primeiro ministro e não o presidente), o que se faz mediante Ato Adicional à Constituição de 1946. Em seguida, Drummond analisa que são os eleitores que levam um político à ascensão dos cargos públicos e que, por isso, possui o direito de se manifestar, demonstrado gratidão ou cobrando ações:

Vivemos no mundo da promoção, e aqui, se sugere uma: o estabelecimento, em Brasília, da *baillé des roses*, cerimônia durante a qual os pares de França pagavam o tributo de uma rosa ao parlamento. Não temos pares de França, mas acredito que todo o eleitor gostará de levar uma rosa a seu deputado, como homenagem e como lembrete para a revisão constitucional: uma rosa não se planta duas vezes no mesmo terreno. Principalmente de certas espécies silvestres (ANDRADE, 1989, p.64).

Com uma pitada de ironia, o cronista chama a atenção dos brasileiros sobre a necessidade de realizar uma atualização na constituição, a fim de evitar que João Goulart se tornasse, de fato, presidente do Brasil, governando sob

seu próprio critério. Por isso, Drummond utiliza novamente a analogia do cultivo da rosa, enfatizando, dessa vez, que “uma rosa não deve ser plantada duas vezes no mesmo terreno”.

Os militares, em decorrência da constituição, foram obrigados a elevar Jango à presidência, mas com a segurança do regime parlamentar. No entanto, a crônica foi escrita em novembro de 1962, momento em que deveria estar em pauta no Congresso o retorno do regime presidencialista. Desta forma, o escritor tentava mobilizar a opinião pública para que isso não acontecesse, pois ele se mostra extremamente contrário ao nome de João Goulart como chefe de Estado. O cronista designa o então presidente como uma “espécie silvestre”, que significa nascer sem ser cultivado, ou, traduzindo a metáfora drummondiana, que havia sido eleito de maneira irregular. No entanto, os fatos históricos demonstram que a tentativa de Drummond foi em vão, pois no começo de 1963, Jango conseguiu o apoio do Congresso Nacional e da classe operária para a aprovação de um plebiscito que instituía a volta do presidencialismo. No plebiscito, o povo votou a favor do retorno do regime presidencialista. João Goulart, finalmente, assumiu a presidência com amplos poderes e durante seu governo tornaram-se aparentes vários problemas estruturais da política brasileira.

Goulart assumiu a chefia do Executivo num momento marcado por crises políticas e econômicas entre a esquerda e a direita radicais que colocavam em risco o regime democrático. Nesse texto, especialmente, Drummond utiliza como pretexto a notícia da rosa para mostrar sua opinião sobre um acontecimento político. Notamos nas crônicas do escritor mineiro uma postura crítica em relação ao mundo que o rodeava. Na crônica “O caso de Joaquim” (*Auto-retrato e outras crônicas*, 1989), o cronista também se apóia em um “evento” menor para discutir questões políticas.

“O caso de Joaquim” também foi inspirado em um fato noticiado pelo jornalismo. Homem simples, o protagonista da crônica estava respondendo a um processo por suborno. A lentidão da justiça atrapalhou o julgamento e como as cadeias não comportavam os numerosos casos de prisão preventiva, Joaquim estava solto, à espera de seu destino. Não sabemos a origem da notícia, pois o cronista não explica o meio pelo qual foi informado sobre o episódio. Apenas revela se tratar de um evento real, uma notícia que poderia ser transformada em literatura,

tal o grau de incredulidade do caso. A indignação de Drummond em relação à situação de Joaquim aparece no primeiro parágrafo:

O que aconteceu a Joaquim Canuto não será posto em romance, e é pena. Merecia tratamento literário, pois esse é o prêmio dos casos exemplares: convertidos em ficção, passam a ilustrar a história da humanidade, mais vivos e empolgantes do que a feição original de meras notícias (ANDRADE, 1989, p. 129).

Originalmente, essa crônica foi publicada em novembro de 1967, no *Correio da Manhã*. Na visão de Drummond, o caso de Joaquim deveria ganhar os domínios da literatura, transcendendo a efemeridade do jornal. Era uma situação tão espetacular que merecia ser contada com uma linguagem mais elaborada e que não deveria ser retratada de uma maneira vulgar ao modo de uma notícia - que morre junto com a edição do jornal em que foi publicada. Em livro, o acontecimento pertenceria à eternidade das bibliotecas e permaneceria como um documento vivo sobre a história da nossa civilização. Podemos notar nas palavras de Drummond vestígios de ironia, pois ele compara o caso de Joaquim como algo grandioso, superior, como aqueles episódios que merecem a posteridade da obras literárias.

Na continuação do texto, Drummond faz o leitor pensar em eventos extraordinários – todos com uma carga positiva -, como se estivesse convidado o público a adivinhar o que aconteceu com Joaquim. Até aqui, o leitor sabia apenas que era algo notável, digno de virar uma história publicada em livros. Além da ironia, notamos um “humor ácido” no discurso drummondiano, pois as situações propostas na suposta “pegadinha” do escritor são inacreditáveis: “E o que sucedeu a Joaquim? Viagem ao cosmo, aventura de marcar a alma para sempre, contato com uma forma aguda de mistério que só uma vez na vida nos é dado a vislumbrar?” (ANDRADE, 1989, p. 129). Não, a novidade sobre Joaquim era realmente algo surreal, mas não tinha uma conotação positiva. Nesse momento, Drummond revela que o protagonista da história real, que mais parecia enredo ficcional, era

[...] servente da autarquia e deixou-se subornar. Se é que não saiu ele mesmo, por aflitiva pobreza, à procura de suborno, e o encontrou. Levado à polícia e aberto o inquérito, deveria aguardar julgamento sob regime de prisão preventiva. Mais **o julgamento nunca mais que vem**, e Joaquim vai ficando preso a título precário, no xadrez do Distrito. Um advogado chama a atenção do Conselho de Justiça e este determina que recolha Joaquim ao Presídio ou se bote Joaquim na rua. **No Presídio, como nas escolas e nas repartições não**

cabe um alfinete, e Joaquim será libertado (ANDRADE, 1989, p.129, grifo nosso).

Todos os elementos do caso de Joaquim eram bizarros: um ajudante da administração estadual preso por suborno – como se a prática de oferecer dinheiro ilegalmente em troca de alguma vantagem levasse o sujeito para a prisão no Brasil -; um julgamento sem previsão de data para acontecer; e a soltura do acusado por falta de espaço na cadeia. Drummond continua destilando veneno em forma de ironia quando pressupõe que, pela demora, o julgamento não chegaria nunca, ou momento em que aproveita a história de Joaquim para criticar o poder público. Por meio de metáforas, o cronista explica que nenhum corpo, de tamanho insignificante, terá lugar em várias esferas da sociedade. Além dos presídios, faltavam vagas nas escolas, locais que deveriam ser ampliados para abrigar um número maior de alunos. Em contrapartida, faltava espaço nas repartições porque elas já estavam lotadas. Na opinião do escritor, sobravam funcionários públicos no governo. Certamente, com uma folha de pagamento reduzida, mais verba poderia ser destinada para a educação e construção de presídios. A linguagem irônica empregada por Drummond expressa esse paradoxo da sociedade brasileira.

Notamos ainda que o cronista não se preocupou em fazer nenhum julgamento em relação ao comportamento de Joaquim e levantou a hipótese de que o crime cometido pelo funcionário teria sido motivado por extrema necessidade financeira. Drummond enxergou na pele do humilde servente o rosto de centenas de brasileiros que se encontravam temporariamente na prisão à espera da conclusão de uma ação judicial. O escritor revela que: “Fala-se que 300 joaquins, recolhidos ilegalmente ao xadrez ou ao depósito (não de mercadorias, de gente), com culpa ou sem culpa, poderão ser igualmente libertados por falta de acomodação em lugar próprio” (ANDRADE, 1989, p. 129-130).

O cronista batiza de “joaquins” todos os homens que estavam na mesma situação que o indivíduo pobre que praticou suborno. Drummond compara a cadeia a um depósito, uma vez que as pessoas eram tratadas como objetos inanimados, que têm condições de viver “empilhados”, sem precisar de espaço para respirar ou deitar para ao menos dormir uma noite de sono de forma confortável. Amontoados, esses cidadãos esperavam a evasão da próxima remessa de gente que seria entregue às ruas, enquanto as autoridades não os julgavam como

culpados ou inocentes. O escritor reproduz na crônica o desabafo de Joaquim, quando ele aspirou o ar da liberdade:

- Fui preso por uma burrada e solto por falta de espaço. Serei julgado em liberdade, se é que um dia terão tempo para julgar-me. Se for condenado, continuarei solto, pois não há verba para aumentar o Presídio. Solto, continuo de forma condenado a ser preso algum dia, não se sabe quando. Enquanto isso, recusam-me os benefícios materiais da prisão, dos quais preciso para viver. E agora, Joaquim? (ANDRADE, 1989, p. 130).

Provavelmente, esse depoimento foi inventado por Drummond. Talvez, o escritor tenha se inspirado em algum testemunho dado por Joaquim e que constava na notícia, ou simplesmente o cronista escreveu essas palavras baseado na história de vida do servente. Pode ser que o narrador do cotidiano concluiu sozinho que a prisão seria uma espécie de moradia para Joaquim, que garantiria ao sujeito humilde um local para dormir e, pelo menos, três refeições por dia. A frase “e agora Joaquim?” nos confere a certeza de que aquelas palavras não foram proferidas pelo acusado de suborno. A frase é uma marca da voz de Drummond no depoimento, pois remete ao poema “José”, do próprio escritor, em que ele utiliza repetidas vezes a expressão “e agora José?”.

Joaquim e José, respectivamente na prosa e na poesia drummondiana, representam a coletividade brasileira em momentos históricos do País. A intertextualidade com o poema se justifica pelo fato de que os versos e a crônica possuem uma relação íntima. Nos dois casos, os textos apresentam traços sociológicos dos momentos em que foram redigidos. “José” (ANDRADE, 1996, p. 20) foi publicado em 1942, ano de atuação do Estado Novo no Brasil. Desse fato decorre uma série de acontecimentos políticos e econômicos que irão assinalar a sociedade brasileira, tais como a repressão política; o preconceito institucional; a precariedade das condições de trabalho; a modernização industrial; a implantação e a afirmação de condutas autoritárias; a urbanização dispersiva. Esses acontecimentos tornam-se agravantes da situação de miséria enfrentada pela população e resultaram em uma ruptura social. Desta, originou-se, principalmente, a desigualdade de privilégios concedidos à sociedade, intensificando, ainda mais, a formação de classes opressoras e oprimidas. O poema todo está centrado na reflexão sobre a existência de José, integrante da classe oprimida, que resiste às mazelas sociais e políticas e segue vivendo. A poesia começa e termina de forma

interrogativa, enfatizando a problemática do direcionamento da existência do indivíduo num período de incertezas, como era aquele em que o texto foi escrito. A figura de José aparece nesse poema, justamente como representação de milhares de brasileiros. Tanto que a expressão: “E agora José?” se tornou um “bordão” e vive na boca de todo mundo porque exprime o sentimento do povo. Ou seja, o nome José é “genérico”, assim como o Joaquim da crônica. Apesar de ser um sujeito real, de carne e osso, protagonista de uma notícia que denunciava uma gama de deficiências na esfera econômica, política e social do Brasil, Joaquim representava outros brasileiros que compartilhavam problemas semelhantes. Drummond aproveitou a história singular do servente para caracterizar uma situação universal no Brasil da década de sessenta e falar de outra questão que oprimia os homens daquele tempo: a ditadura. Nas entrelinhas, o cronista denuncia a quantidade de prisões efetivada durante o regime militar:

Trezentos joaquins o secundarão, e tudo continuará como dantes, pois mesmo que se multiplicassem por cem os presídios, é provável que não dessem vazão à clientela. Não porque floresça tanto assim a criminalidade. O que aumenta no mundo, ocidental e oriental, são as prisões sem motivo, ou os motivos de prisão. A falta de fundamento para a supressão da liberdade não obsta a que ela seja suprimida, e chega a constituir fundamento. Enclausurado o indivíduo, é que se vai apurar se ele tem ou não culpa. Às vezes, nunca se apura. Outras, apura-se que tem, sim, culpa diversa. Pode ser também que se lhe atribuam culpas imaginárias, que lhe caberia assumir em face de sua situação histórico-social. A isso já se deu o nome de universo concentracionário, denominação tão boa que, mesmo lançada para definir um estado de depravação da consciência [...] (ANDRADE, 1989, p.130)

Drummond faz alusão ao regime militar quando diz que o excesso de encarcerados não tinha relação com crimes. A ditadura militar usava sempre dois motivos para as prisões. Os chamados crimes contra a Segurança Nacional, que era qualquer coisa que fosse realizada e que pudesse colocar em xeque a chamada ordem social; e os crimes por tentativa de organizar partidos clandestinos. Os tipos mais comuns de tortura eram o pau-de-arara, afogamentos, choques elétricos, além da tortura psicológica. Existia também a “cadeira do dragão”, onde os presos sentavam e levavam choques no corpo inteiro. Além disso, apanhavam de todas as formas possíveis, com cacetetes, pedaços de madeiras e meias com areia molhada. Como o jornalismo era censurado pelo regime, os homens da imprensa precisam escolher as palavras e não podiam falar abertamente sobre o período de torturas

que durou de 1964, após o Golpe Militar, até 1985. Podemos definir a ditadura como sendo um momento da política brasileira em que os militares governaram o País. Caracterizou-se pela falta de democracia, supressão de direitos constitucionais, censura, perseguição, política e repressão aos que eram contra ao regime militar.

Quando Drummond questiona as prisões sem motivos em outras sociedades no mundo todo, estava se referindo ao nazismo, que também praticou torturas, prisões e extermínios. Na Alemanha de Hitler, prisioneiros políticos, testemunhas de Jehová, homossexuais e judeus, eram levados para os campos de concentração. Esses três últimos grupos eram presos não porque tinham feito alguma coisa, mas simplesmente por uma questão de preconceito. O regime nazista se assemelhava à ditadura, na percepção de Drummond, porque nos dois eventos as pessoas eram presas sem uma razão específica, como ele salienta na crônica quando relata sobre o “inchaço” nas penitenciárias brasileiras. Os cárceres abrigavam prisioneiros políticos na ditadura e no regime nazista, pois as autoridades julgavam os opositores como um “perigo” contra poder dos militares, na realidade brasileira, e ao nazismo, no caso alemão. A grande lotação das cadeias, nas duas situações, estava relacionava a um quadro político. E esses opositores, muitas vezes, eram pessoas comuns que, de alguma forma, mostravam contrariedade com a realidade a que estavam submetidas. Homens inocentes, que almejavam apenas a liberdade de espírito, como muitos estudantes, jornalistas, artistas, cantores e escritores que não se conformavam com a rigidez do sistema ditatorial e com a falta de democracia no Brasil durante os anos de chumbo.

Na Segunda Grande Guerra, as pessoas que se opunham à ocupação territorial pelos alemães ou seus aliados, ou que resistiam à invasão, eram obrigadas a realizar trabalhos forçados nos campos de concentração. Quando Drummond revela que os presos eram encarcerados por um motivo inventado pelos homens que estavam no poder e que acabavam assumindo uma culpa que não existia, está se referindo às torturas dos campos de concentração, que foram fundados pelos alemães desde a Primeira Guerra.

Temos a certeza de que Drummond estava falando sobre as torturas, inclusive psicológicas, a que eram submetidos os judeus nos campos de concentração, porque o cronista usa o termo “universo concentracionário” na crônica. O universo concentracionário começou a se desenvolver com a construção do campo de Campo de Dachau, na década de 30 do século XX, localizado perto de

Muenchen, na Baviera. Os primeiros campos de concentração foram erigidos, sobretudo, em regiões industriais, havendo outros instalados em regiões mais isoladas na Alemanha nazista.

O universo concentracionário também recebeu a alcunha de “campos selvagens” em que eram presos opositores. Além de submetidos a choques elétricos e câmeras de gás, os alemães utilizavam os encarcerados para realizar “experimentos”, como a experiências de congelamento (hipotermia).

As forças germânicas estavam doentes e mal preparadas para o frio intenso do Inverno Russo. Milhares de soldados alemães morreram devido às baixas temperaturas ou ficaram enfraquecidos por feridas delas derivadas. As experiências de congelamento eram realizadas para simular o frio dos campos de batalha. Os alemães precisam descobrir quanto tempo demoraria para a temperatura do corpo baixar até se dar a morte, além de descobrir a melhor forma de tentar reanimar a pessoa quando esla esteivesse paralisada em razão da hipotermia. Os dois principais métodos usados para “congelar” a vítima eram colocar a pessoa reservatório cheio de água gelada ou simplesmente deixar a vítima nua durante a noite no exterior com temperaturas abaixo de zero. As vítimas eram geralmente jovens judeus, saudáveis e do sexo masculino. Chegaram à conclusão que a maioria das vítimas perdia a consciência e morria uma vez que a temperatura do corpo atingisse os 25°. Os invernos rigorosos de Auschwitz eram o sítio ideal para esta experiência.

Além de as torturas prejudicarem muito o estado de consciência dos judeus em experimentos como o citado acima, na opinião de Drummond, a lavagem cerebral provocada pelos discurso retórico de Hitler acabou “anestesiando **espíritos menos vigilantes**” (ANDRADE, 1989, p. 130, grifo nosso), que não organizaram “os cidadãos para a revolta” (ANDRADE, 1989, p. 130), de forma que a sociedade acabou aceitando a situação de forma pessimista. As palavras de Drummond reproduzem o pensamento dos indivíduos que viveram durante o período de torturas: “Nosso tempo, que há de se fazer senão vivê-lo? Bolas para ele, assim entendido” (ANDRADE, 1989, p. 130).

Drummond não estava se referindo apenas à realidade da Guerra - que inclusive já havia finalizado quando o cronista publicou esse texto, mas também aos abusos cometidos pelos militares no Brasil. No entanto, o escritor precisava “equilibrar” as palavras para não cair na malha da censura. O cronista fazia uma

crítica a toda sociedade, que ao invés de “espíritos vigilantes”, era formada por brasileiros lenientes, que adotaram uma postura passiva e conformista diante do regime ditatorial.

Na sequência do texto, Drummond volta ao caso singular de Joaquim, afirmando que o sujeito não estava “a par de problemas tão angustiosos; sua anedota é apenas o lado inverso da situação” (ANDRADE, 1989, p. 130), pois a história engraçada retratava de forma satírica a desorganização da justiça brasileira, e não estava interligada a questões de regimes políticos. A situação de Joaquim era um retrato da contradição das “prisões abarrotadas no mundo, pelos que não sabem que crimes cometeram” (ANDRADE, 1989, p. 130), enquanto não sobrava um mísero “cantinho para modestos infratores ou delinqüentes” (ANDRADE, 1989, p. 130).

O cronista aproveita a oportunidade para criticar o poder legislativo e diz que a lei era formalista e que só oferecia aos cidadãos duas opções:

[...] ou vai para lugar adequado, ou fica mesmo nesta grande penitenciária sem muros do mundo largo, onde todos somos mais ou menos carcereiros uns dos outros e de nós mesmos. Sem dúvida, a lotação comum de nossas cadeias não é de presos políticos ou confessionais: é de criminosos comuns, bêbados, doidos e inocentes recolhidos a esmo pela polícia que ama prender, sem veleidade de imitar Kafka ou justificar o absurdo filosófico. Pensando bem, Joaquim não daria romance nenhum. Mas deu uma crônica. Vai com Deus e espera tua vez, Joaquim. (ANDRADE, 1989, p. 130-131).

Na visão do cronista, a própria sociedade é um sistema prisional, especialmente em tempos de ditadura, momento em que a democracia foi dissolvida e os cidadãos passaram a ser controlados pelo Estado. Traduzindo a metáfora drummondiana, o Brasil era um presídio sem muros, onde os cidadãos se sentem prisioneiros do regime e deles mesmos, pois não tinham o direito de exprimir opiniões ou esboçar qualquer reação contrária aos militares que estavam no comando.

Após refletir, Drummond compreende que, realmente, o caso de Joaquim era algo ordinário, e que existiam muitos casos bizarros como o dele, já que a polícia exagerava nas doses e efetivava prisões desnecessárias para mostrar poder – a maioria dos encarcerados no Brasil eram criminosos vulgares, que não representavam perigo à sociedade. Por caracterizar uma situação corriqueira, a prisão e a liberdade provisória do servente não mereciam virar ficção dentro de um

livro. De fato, a história é ideal para inspirar uma crônica, porque esse é o gênero que trata especificamente dos assuntos do cotidiano comum.

O cronista finaliza o texto em tom de “prece”, desejando que Joaquim aproveitasse a liberdade que lhe foi atribuída em decorrência da falta de espaço na cadeia, enquanto não chegava o dia de seu julgamento.

Drummond se considerava “apartidário” e afirma que, apenas por pouco tempo, foi “ativista político”. Nas palavras dele: “Tive uma atuação política muito curta e muito decepcionante, me incorporando ao Partido Comunista, embora eu não me alistasse no Partido” (DRUMOND apud MORAES NETO, 1994, p. 33). O escritor foi convidado por Luís Carlos Prestes para trabalhar como co-diretor do diário comunista *Tribuna Popular*. Pouco meses depois, afastou-se do veículo por discordar da orientação do jornal. No entanto, a participação de Drummond no comunismo foi um ato frustrante:

Tentei comparecer a atos públicos, tentei realmente participar da atividade comunista, mas, depois de alguns meses, me desencantei. 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. (...) Não lamento, na minha carreira de intelectual, nada que tenha deixado de fazer (DRUMOND apud MORAES NETO, 1994, p. 33-35).

Drummond (apud MORAES NETO, 1994, p. 35) se reconhecia como intelectual) e compreendia que a linguagem era um instrumento de engajamento. Nesse sentido, a crônica é um gênero em que a mensagem é difundida mais facilmente em comparação aos outros gêneros literários, pois está na página da imprensa diariamente, ao alcance dos leitores. Em seus próprios versos, o cronista-poeta fala sobre a tarefa de tentar melhorar o mundo com o auxílio do jornal, mesmo reconhecendo que essa “estratégia”, salvo algumas vezes, tem pouca eficácia: “Lutar com as palavras/ é a luta mais vã./ Entanto lutamos/ mal rompe a manhã. /São muitas, eu pouco. / Algumas tão fortes, como o javali.” (DRUMMOND apud MORAES NETO, 1994, p. 35).

Jean Paul Sartre acreditava que o prosador era um indivíduo que escolheu uma ação secundária utilizando as palavras, o que ele chamava de “ação por desvendamento”. O pensador francês revelou: “a cada palavra que eu digo, engajo-me mais no mundo” (SARTRE, 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. E, uma vez que apertamos o gatilho, é preciso mirar o alvo.

Drummond apresenta-se em suas crônicas como um atirador irreduzível e impiedoso, visando vários alvos, como observamos em “O caso de Joaquim” e em “Rosas de Itapevi”. Nesses textos, o escritor utilizou a literatura do jornal para mostrar o mundo para o leitor, de modo que ninguém possa se considerar “inocente” diante dele. Afinal, como teorizou Sartre (1989, p. 20), “não se pode desvendar senão tencionando mudar”.

Nas duas crônicas analisadas notamos a vontade de Drummond de provocar transformações na sociedade a partir de uma mobilização por meio do discurso literário. Na primeira, a intenção do cronista era persuadir a população contra a instauração do regime presidencialista, que daria plenos poderes a João Goulart. Na segunda, cobrava uma mudança de comportamento dos homens de seu tempo, para que se tornassem, de fato, “espíritos vigilantes” – termo utilizado por ele no texto - e se manifestassem contrários à ditadura militar.

3.3 INFORMAÇÃO E FORMAÇÃO NA CRÔNICA DRUMMONDIANA

O jornalismo pode reivindicar para si a mais alta forma de literatura.

George Bernard Shaw

Em “A visita da borboleta” (*Moça Deitada na Grama*, 1987), Drummond chama a atenção do leitor sobre uma notícia publicada no jornal que informava sobre a realização de uma vigília ecológica em defesa das borboletas. 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 dele, veio lhe visitar durante o café da manhã. O inseto, fruto da imaginação de Drummond, serviu como “pano de fundo” 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 irá versar: as borboletas. E 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 o húmus permanente 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” (p. 54), justamente para valorizar o ordinário. Destarte, além de opor-se aos temas extraordinários do jornal, o escritor confere a mesma relevância a um inseto bastante habitual, exceto em decorrência das características humanas atribuídas a ele. Isso reforça nosso pensamento de aquela cena não havia acontecido de fato, pois uma borboleta “pensante”, que aparece na casa dos outros para tomar café da manhã, só existe em enredos fantasiosos:

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).

Cordial e apressada, a borboleta que visitou Drummond só faltava falar, pois era dotada até de consciência. Na interpretação do escritor, que se comunicava com o inseto, a graça do seu voo era um sinal de que ele era afeito a futilidades, uma característica que tinha em comum com seu criador.

O escritor comporta-se de maneira contraditória no texto, pois logo após identificar-se como um cronista “fútil” - um termo com uma carga pejorativa que pode significar algo pouco relevante - refere-se a si mesmo como alguém privilegiado, já que “não é qualquer cronista que recebe agrados dessa ordem” (ANDRADE, 1987, p. 54). O fato inusitado deixou o narrador do cotidiano satisfeito: “pois até as borboletas me consideram” (ANDRADE, 1987, p. 54). Essa afirmação talvez seja uma forma irônica de enfatizar para o leitor a importância do cronista: um

profissional da imprensa que investe no comezinho e que extrai algo de extraordinário no cotidiano - como as pequenas borboletas brancas, que parecem ser seres invisíveis aos olhos das pessoas comuns.

No final do segundo parágrafo, entendemos que a verdadeira motivação para aquela crônica estava nas páginas do jornal. O texto, que até então se confundia com uma crônica ficcional, começa a estabelecer contato com a realidade e mostra seu verdadeiro significado nesse relato do escritor:

retomei o mau 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, grifo nosso).

Drummond demonstra a capacidade do cronista de tratar do factual de forma literária. Nessa crônica, ele cria uma borboleta com cérebro e alma de gente; uma leitora assídua de sua coluna com asas, que invadiu seu café da manhã com uma finalidade específica: avisá-lo sobre um acontecimento importante publicado na imprensa e que não poderia ser esquecido pelo cronista. 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, a fim 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 tratou logo de criar uma figura dócil e amável, com o intuito de conquistar a empatia do público e provocar emoção. Depois de ler a descrição da visita da borboleta, quem não espera ser surpreendido por um inseto desses durante o café da manhã? E quem, a partir daquele dia, teria coragem de fazer algum mal para um ser tão amigável e indefeso?

O cronista dá continuidade no texto ao processo de construção da consciência ecológica dos seus leitores:

Ora, bem que pessoas ocupadas e lutando pela burra da vida no Rio de Janeiro se lembram de dedicar um sábado de repouso à tarefa de tomar conta das borboletas indo até as ruínas da Vila Rica para dizer, exemplar, doutrinar: Não cacem nem matem nem comercializem borboletas. **Elas executam um serviço ponderável**

de polinização, além de deslumbrarem a vista da gente com suas ricas roupagens coloridas, em vôo tonto (ANDRADE, 1987, p. 55, grifo nosso).

O discurso de Drummond funciona como uma crítica construtiva. Quando ele utiliza a expressão “lutando pela burra da vida no Rio de Janeiro”, faz o interlocutor refletir sobre como está administrando seus compromissos e propõe que ele reveja seus próprios valores. O cronista ainda transforma um evento local e passado em um movimento global e bastante atual, pois não restringe sua mensagem apenas aos participantes da vigília no Grajaú. Em poucas linhas, Drummond convoca toda a sociedade para uma programação maior, de preservação de toda a natureza, em qualquer tempo e em qualquer lugar.

A linguagem metafórica (empregada por ele na frase grifada na citação acima), faz o leitor – inconscientemente - imaginar uma cena: borboletas coloridas sobrevoando um jardim florido. A imagem é comovente e estimulante, aguça os sentidos e provoca boas sensações, convidando o interlocutor a deixar de lado a correria do dia-a-dia e dedicar, pelo menos uma vez por semana, um pouco do seu tempo às questões ambientais.

Os argumentos de Drummond são cada vez mais sólidos e convincentes. O escritor apresenta-se como um especialista em borboletas, que buscou conhecimentos em diversas fontes. As informações oferecidas pela crônica não são oriundas apenas da imprensa, que deve ter se restringido a comunicar o acontecimento da vigília. A impressão que temos é que o escriba do cotidiano foi realmente pesquisar nos livros antes de falar com precisão ao leitor sobre aqueles insetos (inclusive sobre o nome científico das diversas espécies). Além disso, devemos levar em consideração toda a sabedoria - fruto do investimento em uma formação humanística sólida - dos cronistas daquela época, como podemos perceber no discurso drummondiano:

O pessoal do Grajaú está certo. Vejo representado nas borboletas um interesse global da vida, que se tece de infindáveis articulações entre elementos da natureza, ligando a existência do homem a um quadro onde tudo tem a sua função e portanto sua explicação. O fato de a borboleta encerrar beleza já seria bastante para justificá-la a nossos olhos. Quem vê uma *Prepona menander* (a qualificação científica não é pedante, foi me oferecida pelo livro onde a estampa cede acende um verde luminoso sobre o negro, e eu ignoro o nome vulgar), quem vê um ser desses bailando no espaço, há de sentir melhor a graça do dia e mais leve o peso da inflação. E já não falo da

Urânia leilus, uma senhora sofisticadíssima borboleta, de tons requintados. E, em dezenas de outras, admiráveis (ANDRADE, 1987, p. 55).

O cronista faz questão sempre de falar de perto com o leitor. Sua intenção não é impressionar, mas desenvolver uma conversa sincera e caseira. Por isso Drummond explica o motivo pelo qual deixou a linguagem coloquial de lado por uns instantes e empregou um vocabulário científico. Não sabia o nome vulgar daquela espécie magnífica, mas mesmo quando recorre a nomes não usuais, o texto não perde a delicadeza, pois o escritor sabia conduzir com leveza um assunto sério. A leveza da escrita drummondiana, inclusive, extrapola os limites materiais do texto e se projeta na nossa vida. Ele nos faz prestar mais atenção nos pequenos instantes do cotidiano, como a presença de uma borboleta no meio do caminho, um fato capaz de arrancar um sorriso ou um suspiro e tornar mais leve um dia comum.

O cronista nos mostra que a contemplação da borboleta só causa transformação quando ela é acidental, isto é, quando somos surpreendidos por um espetáculo da natureza. A beleza do inseto reside no movimento rápido do seu voo e de sua aterrissagem breve sobre uma flor. Estática, “nos cruéis arranjos decorativos imaginados pelo homem visando a fins de lucro” (ANDRADE, 1987, p. 55) a borboleta perde toda a graça. Na opinião de Drummond, “os objetos que utilizam asas de borboleta são horrendos, por mais que se pretenda convencer aos turistas do contrário” (ANDRADE, 1987, p. 55).

Muito mais fácil que fazer um turista levar para casa um exemplar do inseto morto, preso num quadro como souvenir, é transmitir para as crianças conhecimentos sobre a importância da borboleta para o equilíbrio ecológico, “em vez de tolerar que eles se transformem em pequenos e, amanhã, grandes caçadores, por prazer ou negócio” (ANDRADE, 1987, p. 55).

Nessa frase, as palavras “grande” e “pequeno” ganham duplo significado. O vocábulo “pequeno” não se refere somente ao tamanho dos caçadores mirins, mas os caracteriza como caçadores pequenos. Nas entrelinhas, notamos que o escritor acreditava que as crianças sacrificavam uma quantidade menor de borboletas em comparação aos adultos, e que a atividade infantil era movida pelo espírito de brincadeira. Por outro lado, os caçadores de tamanho maior eram também grandes caçadores, pois a predação praticada por eles tinha finalidade comercial.

No penúltimo parágrafo do texto, Drummond revela outro aspecto da vigília do Grajaú, que certamente deveria constar na notícia, pois é uma informação importante sobre o evento. Não se tratava de um movimento apenas para proteger as borboletas. A organização “pensou também nas aves e vegetais de toda sorte que, mesmo localizados no Parque Nacional da Tijuca, sofrem a ameaça geral contra a natureza, que é uma das características da vida de hoje”(ANDRADE, 1987, p. 56). Notamos que a matéria jornalística é abordada pelo cronista de forma minuciosa, praticamente imperceptível – ela é citada apenas no início do texto quando a borboleta avisa o cronista sobre o evento do Grajaú.

Apesar de relevantes, os dados informativos sobre a vigília não ganharam enfoque do cronista, que não pretendia repetir o papel do jornalista, de informar sobre o fato. A intenção do literato tinha uma causa maior, pois ele não pretendia apenas angariar mais participantes para o evento. Drummond criou uma personagem inverossímil para sensibilizar o leitor e despertar nele o interesse de contribuir com a causa ecológica. Um trecho extraído do texto confirma a intenção do literato: “[...] a particularização em benefício das borboletas dá a gente a segurança de que a consciência ecológica vai se acentuando e distribuindo entre nós de maneira confortadora” (ANDRADE, 1987, p. 56).

E Drummond foi bem sucedido em sua estratégia. Parece que se inspirou em histórias infantis e desenvolveu um enredo ficcional envolvendo um inseto para passar uma mensagem. O texto se aproxima da fábula (já que apresenta um bicho com características humanas), mas difere desse gênero porque não apresenta uma moral da história. O cronista deixa o final em aberto, permitindo que o próprio leitor reflita sobre o futuro do meio ambiente e tire suas conclusões a respeito do assunto.

Perspicaz, o escritor escolheu uma borboleta, um ser dotado de beleza natural, que atrairia facilmente a simpatia do leitor. E, no universo de borboletas majestosas, preferiu um exemplar pequeno e da cor branca para seduzir sua plateia e mostrar que todos os insetos e aves merecem ser respeitados. Chamando atenção para a borboletinha comum, fatalmente atrairia atenção para todas as espécies da fauna e da flora, que também inspira cuidados ambientais. Todas as espécies estão ligadas por uma cadeia, onde cada uma cumpre um papel vital. O desaparecimento de qualquer planta ou animal, ainda que seja de pequeno porte, pode ocasionar o desequilíbrio ambiental. Por isso, Drummond afirma que “o

tema pequeno alia-se ao grande. Por outra, não há temas pequenos, em se tratando do meio natural. Uma folha de erva-rasteira resume o universo” (ANDRADE, 1987, p. 56).

Em nosso entendimento, essa citação esconde outro sentido e também pode se relacionar ao cotidiano dos cronistas. É como se Drummond estivesse voltando ao começo do texto e justificando porque resolveu falar das borboletas, comprovando que não existem temas menores, já que os assuntos miúdos revelam muitos aspectos da vida. Nesse sentido, o cronista estava se igualando aos seus colegas de ofício, explicando que na crônica também “o tema pequeno alia-se ao grande”.

Drummond aproveita a criação dessa frase que impressiona o leitor para exercitar seu espírito irônico: “Meu Deus, fiz uma frase de efeito, e não sou sequer vereador com direito de fazê-las” (ANDRADE, 1987, p. 56). O literato posiciona-se novamente ao lado da simplicidade e critica de forma velada – em tom de ironia fina - os discursos retóricos empregados geralmente pelos políticos. Na sequência, o cronista investe nessa linha de raciocínio e relata que poderia decepcionar a borboleta com o uso de termos complicados, pois se ela “falasse nossa linguagem, diria coisas simples, graciosas, sem afetação” (ANDRADE, 1987, p. 56).

E, antes de finalizar texto, o literato ainda encontrou espaço e fôlego para transitar no terreno da metalinguagem. Em nosso ponto de vista, o escritor tecia comentários sobre a borboleta, mas que também podem ser compreendidos como uma teorização sobre a crônica:

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

Acreditamos que as frases possuem duplo sentido à medida que conhecemos as particularidades da crônica: um gênero sem grandes ambições, que não possui a grandiosidade dos romances ou o tom sublime da poesia. Isso porque o gênero nasceu no jornal, um veículo efêmero, que no dia seguinte não tem mais validade e é usado para forrar o chão ou embrulhar os sapatos, como salientou Antonio Candido (1992, p. 14). Apesar disso, em livros, as crônicas respiram um ar

de “presente”, pois os temas praticados pelos cronistas são universais. Como tratam de pequenos flashes do cotidiano comum, sempre é possível ler na história contada a nossa própria história.

Os fatos do dia-a-dia são a principal condição de existência da crônica. Seguindo a metáfora de Drummond, cronicar é o mesmo que “borboletear” entre vários assuntos, sem se desprender inteiramente de um acontecimento do cotidiano. Contudo, o cronista demonstra que ser diário não significa necessariamente 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.

No entanto, se a notícia e a crônica possuem em comum o ponto de partida, diferem na forma de expressão do conteúdo. A primeira 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” (BAHIA, 1990, p. 91).

A crônica, por outro lado, serve-se do fato, muitas vezes na forma da notícia, resgatando da herança literária do gênero, nascido no folhetim, o exercício de criação. Podemos dizer que os cronistas exercem uma literatura sobre pressão: pressão do tempo, do espaço e das circunstâncias - elementos que a caracterizam também como um gênero influenciado pelo jornalismo.

O lado circunstancial é uma condição de existência para a crônica. Todavia, o acontecimento é percebido pelo cronista com mordacidade, ironia, humor e senso crítico, como é caso dessa narrativa que versa sobre as borboletas. O cronista diverge do jornalista principalmente porque abandona o retrato objetivo dos fatos quando relata assuntos baseados em notícias. Ele investe na sua própria subjetividade e impressionismo, desenvolvendo um trabalho jornalístico que transcende o dia-a-dia da informação, o rigor da notícia, o impacto de um acontecimento, transformando o cotidiano em leveza.

Narradores-repórteres possuem um talento especial de brincar com a linguagem e criar situações para conquistar a empatia do leitor. A borboleta branca e pequena, idealizada por Drummond, permitiu ao escritor tratar de um assunto importante com sutileza. Sem repetir a atividade do jornalista de ofício, o cronista lida com uma dimensão maior dos fatos, e não fica preso aos acontecimentos. No

caso de “A visita da borboleta” a intenção do cronista era promover uma reflexão sobre a importância da preservação ambiental. Como afirma Alberto Dines, “uma dose de impressões a serem processadas pela mente pode ser mais eficaz que a exata reprodução da realidade” (DINES, 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.

3.4 DRUMMOND: UM NARRADOR NATO NA PELE DO CRONISTA

As palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas.

Fernando Pessoa

O cronista ocupa o espaço mais independente da imprensa, respira despreocupadamente e comenta despreocupadamente as notícias publicadas sem se ater às burocracias informativas que engessam o jornalismo.

Em “A dura sentença” (*Auto-retrato e outras crônicas*, 1989), Drummond 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 crônica relata um “momento trágico” na vida de Arnaldo, um jovem condenado a viver dois anos e oito meses no xadrez por ter roubado um beijo. O literato inicia o texto dizendo que, embora desconhecesse “os termos da sentença do juiz de S. Paulo” (ANDRADE, 1989, p. 125), ela parecia-lhe um pouco puxada.

A revelação nos instiga a pensar que Drummond soubera do episódio por meio da imprensa, pois cita o local onde ocorreu o caso e, em outros momentos da crônica, revela que o nome do magistrado envolvido na questão era Eliezer Rosa, e que os beijos – haviam sido mais de um - aconteceram em ritmo acelerado. Além do teor jornalístico contido nas informações registradas no texto, o acontecimento em si é um crime excepcional, que geralmente chama a atenção do jornalista de ofício. Outro aspecto que reforça nossa convicção de que o mote do texto seja um recorte de jornal, é o fato de Drummond residir no Rio de Janeiro, e que, por esse motivo, dificilmente deveria conhecer os personagens dessa história.

Mas como sabia detalhes, provavelmente tenha lido sobre o episódio na imprensa. A quantidade de informações apresentadas na crônica ainda nos leva a crer que o caso rendeu apenas uma nota, pois o escriba do cotidiano afirma desconhecer o teor da sentença, demonstrando que a cobertura deve ter sido superficial – pois se trata de um assunto menor se comparado ao teor de seriedade de outros assuntos cobertos pelo jornalismo.

Na opinião de Drummond, a punição a Arnaldo estava sendo muito severa. O cronista consentia que o moço recebesse um corretivo, pois aquela sequência de beijos necessitava da aprovação da jovem, de maneira expressa ou subentendida. Mas um castigo daquela ordem era um exagero. Nem mesmo o broto, vítima do beijo, exigiria que o ladrão de beijos ficasse tanto tempo detido na cadeia. O escritor comporta-se como um analista comportamental e avalia o caso de forma ponderada:

Arnaldo moveu-se por seu exclusivo apetite, sem consultar o da outra parte, e foi repellido. Para naturezas delicadas, é a maior punição. Arnaldo não sera um delicado, carece de advertência penal para coibir a afoiteza. Mas quase 3 anos de sol quadrado por um beijo, simples ou continuado, eis segundo um erro, menos compreensível que o primeiro (ANDRADE, 1989, p. 125).

A palavra “apetite” caracteriza a vontade que tomou conta de Arnaldo e que o motivou os beijos não correspondidos. Nas entrelinhas, a moça é comparada por Drummond com um prato suculento, que aguçou os desejos do réu. O termo delicado indica fragilidade e o cronista empregou a expressão “naturezas delicadas” para salientar que o criminoso era uma pessoa sentimental e emotiva. No entanto, o rapaz havia ignorado esses traços de sua personalidade quando beijou o broto à força. O ato desrespeitoso pedia uma punição formal, estabelecida por uma autoridade, para educar o próprio rapaz e ensiná-lo a controlar seus desejos.

Contudo, quase três anos na prisão, era uma pena muito rígida, no ponto de vista do cronista. Na opinião dele, o equívoco do magistrado era menos compreensível que o crime cometido pelo rapaz, já que o juiz utilizou a razão para elaborar os termos da sentença, enquanto Arnaldo havia agido de modo irracional, guiado pela emoção.

Na continuidade do discurso, Drummond aponta que os magistrados deveriam tratar dos casos de beijos roubados de forma isolada, pois a aplicação do “metro indiscriminado” (ANDRADE, 1989, p. 125), ou seja, a adoção de uma pena

padrão, gerava injustiças. Cada caso possui sua particularidade e não existe uma unidade de medida para pesar as ações humanas.

Ao contrário do magistrado, Drummond procurou apreender o caso em sua totalidade, atuando como um jurista do cotidiano:

Na fisionomia de uma e outra parte encontrará talvez profunda razão do ato, que, se não o torna inocente, pelo menos o explica. Nem todas as manifestações são libidinosas ou faunescas; umas trazem o **selo do arrebatamento estético, identificável ao que o homem tem mais alto**. A lei e a prudência ensinam a sofrear tais impulsos administrativos, quando se trata de obras de arte vivas, mas há ocasiões em que o terrível impacto da beleza faz esquecer conveniências, códigos, família, pátria, sociedade e tudo mais, e leva a exprimir o êxtase da maneira informal. A mulher objeto da homenagem devia sentir-se orgulhosa, mas o que sucede frequentemente é chamar o vigilante ou dar com a bolsa na cara do esteta (ANDRADE, 1989, p. 125-126, grifo nosso).

O cronista acreditava que o semblante e o perfil das duas partes poderiam revelar a motivação verdadeira de Arnaldo para aqueles beijos roubados. O juiz simplesmente classificou o gesto do rapaz como obsceno, sem realizar uma análise mais apurada, que poderia ter culminado na absolvição do réu. Como acreditava na inocência de Arnaldo, Drummond investe em um jogo de palavras com o intuito de defendê-lo.

Para o pensador do cotidiano, a manifestação de Arnaldo era nobre e não carregava vestígios criminosos. No texto, a palavra “selo” possui o sentido de “certificado de qualidade” e foi empregada propositadamente pelo cronista para enaltecer aquele gesto. É como se os beijos “deferidos” à moça carregassem uma identificação, assim como os produtos trazem nas embalagens selos que comprovam sua procedência ou certificação. O selo implícito colado nos beijos de Arnaldo comprovava que o rapaz havia se apaixonado repentinamente por conta da exuberância da moça. Arnaldo agiu movido pela emoção que a beleza do broto despertou nele. O gesto fora inspirado pelo sentimentalismo de seu autor e não tinha sido realizado por instinto, como se fosse uma atitude animalesca, como considerou o juiz. Nem mesmo a rapariga soube interpretar a manifestação de carinho que recebera. Não entendeu que suas aptidões físicas entusiasmaram Arnaldo. Na verdade, o ato que ela entendeu como falta de respeito era uma forma de elogio. Portanto, ela se comportara como vítima quando, na verdade, era uma musa para Arnaldo.

Drummond escreve a crônica como se estivesse de “papo furado” com os colegas na mesa de um bar e inicia a narração de outra história, menos candente, mas semelhante ao caso de Arnaldo. Dessa vez, conta sobre o romancista Osvaldo Alves, provavelmente um amigo do literato. A suposição decorre de uma inscrição que aparece entre parênteses no texto e que dizia que o romancista havia voltado ao Rio de Janeiro e que estava devendo um novo livro a seus leitores. Drummond age como se estivesse cobrando do colega a novidade literária – uma atitude que demonstra que os dois eram bastante íntimos.

Alves escrevera um conto que relata sobre

[...] um cidadão no ônibus, tão vidrado pela estupenda cabeleira de uma desconhecida que se levanta e vai afagá-la num ato de adoração. A moça estava acompanhada, o cidadão percebera isso porém não se importou com as conseqüências: 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 a reação. Episódio bastante lírico e abonador para o rapaz do conto, mas não sei quantos anos o juiz daria a Osvaldo, fora do conto (ANDRADE, 1989, p. 126).

Ironicamente, Drummond denuncia Alves e revela que o conto assinado por ele era autobiográfico, ou seja, o personagem e o autor eram as mesmas pessoas. Fazendo uma relação com o caso de Arnaldo, Drummond reflete sobre como o juiz analisaria o afago de Osvaldo e que sentença ele teria recebido do magistrado: “Claro que expansões estéticas dessa ordem ficam sujeitas ao azar das interpretações; seus autores podem ser confundidos com tarados ou engraçadinhos” (ANDRADE, 1989, p. 126).

Drummond emenda um episódio no outro, como se uma história o fizesse lembrar de outra. Acreditamos que o escritor recorre a um processo associativo que é permitido à literatura e pode fazer com que o cronista se desprenda da sua cadeira na redação do jornal, “lançando-se quase a um movimento proustiano de rememoração involuntária” (BULHÕES, 2007, p. 58), como nesse trecho em que ele resgata de seu baú de memórias um sujeito que

[...] se gabava de dirigir sempre uma palavrinha doce a toda mulher que encontrasse no caminho. Tinha na roupa e no rosto sinais de amarrotamento, mas estava satisfeito com o método. - E qual a média de resultados favoráveis? – perguntei-lhe.

- Oh! Muito boa: um e meio por cento.
Meio por cento - explicou – eram casos de aparente receptividade, seguidos de repulsa ao tornar-se manifesta a ausência de sentimentalismo da iniciativa. **“Mulher é tão romântico”**, concluiu (ANDRADE, 1989, p. 126, griifo nosso).

A prosa de Drummond carrega traços da narrativa oral, pois ele escreve como se estivesse “proseando” com o leitor. Além de utilizar o travessão para indicar os diálogos, repete até mesmo uma frase com erros gramaticais; algo aceito na comunicação oral, mas repreendido na comunicação escrita, mais rígida com as normas da língua culta.

Em tom de conversa amistosa, o texto segue de forma não linear. O cronista passa repentinamente da história do galanteador para o caso de Arnaldo, voltando a debater sobre a sentença do juiz. Nesse momento, a preocupação do cronista é com o futuro do ladrão de beijos. O literato estava mesmo impressionado com a pena cruel e pensou na possibilidade de o moço se traumatizar e nunca mais repetir seu gesto. Por medo da repreensão, o rapaz corria o risco de ficar sem beijar ninguém, ainda que um alvará do juiz o autorizasse a fazê-lo. Nas palavras de Drummond, o rigor da punição “é um desestímulo total ao beijo, em si, coisa sem pecado, necessária ao equilíbrio psicossomático e, em consequência, ao equilíbrio social do País” (ANDRADE, 1989, p. 126).

Isso significava que se Arnaldo deixasse de praticar aquela expressão de afeto, outras pessoas seriam prejudicadas, pois permaneceriam sem ser beijadas. Aquilo era prejudicial para a qualidade de vida de todas as pessoas, uma vez que, aos poucos, o mau hábito se alastraria, atingindo toda a sociedade. O país ficaria mais triste, povoado de indivíduos carentes, devido à falta de manifestações carinhosas.

O cronsita adota sua ironia fina costumeira para criticar os termos dipostos pelo magistrado: “nosso humano e sutil juiz Eliezer Rosa daria despacho mais sábio” (ANDRADE, 1989, p. 126). No entendimento do literato, o juiz não era humano. Primeiro, porque não havia entendido o comportamento de Arnaldo, seu semelhante, agindo como se não conhecesse o sentimento dos homens. Segundo, porque o juiz não estava se importando com as consequências que a pena acarretaria à raça humana. Parecia que aquele representante das leis era alguém de outra espécie. Tampouco o magistrado havia sido sutil, uma vez que não havia sido minucioso naquele julgamento. Como comentamos anteriormente, na opinião do

cronista, Rosa aplicou uma pena indiscriminada, e não teria atuado com perícia no processo de acusação do criminoso incomum.

Todavia, Drummond era um ser humano “delicado” e não desejava acabar com o beijo. Ao contrário, era favorável e pretendia estimulá-lo. O cronista, se fosse magistrado, cumpriria a função de “juiz de paz” e, por isso, recomendaria uma pena alternativa para o autor dos beijos furtados:

(...) 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 (ANDRADE, 1989, p. 127)

A sentença idealizada por Drummond melhoraria a autoestima daquelas moças desprovidas de aptidões físicas, que dificilmente sentiriam o gosto doce de serem surpreendidas numa tarde comum, com um gesto romântico. O cronista estabeleceu até o horário, no final da tarde, quando as ruas estão cheias, para que a ação fosse executada diante de um público expressivo. A outra parte do castigo serviria para que Arnaldo aprendesse a frear seus impulsos, tornando-se um homem inofensivo na presença de uma “obra de arte viva” – como se referiu Drummond na crônica aos brotos dotados de uma beleza fora do comum.

A operação que faria com que as cinco moças se sentissem cortejadas e o tempo de reclusão imposto a Arnaldo eram suficientes para que o rapaz compreendesse 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*, se aproximam das desavenças da vida moderna, no entendimento de Drummond. Desta 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.

E, 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, de variações, e 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, que 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, nos ensina a valorizar as manifestações de carinho, o lado poético do cotidiano, que geralmente classificamos 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, que influenciam nossa vida. Ouvimos no rádio, assistimos pela televisão e lemos nos jornais, na 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, um 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 olhar para apenas um lado da verdade e acreditar 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 “monodialogo”¹³, 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 notícias funcionam como um monólogo, pois não reclamam a participação do outro, a interpretação dos fatos.

Essa característica da crônica, de se importar com o destinatário, nos faz repensar nas teorizações feitas por Walter Benjamin no estudo em que ele discute a respeito do desaparecimento da figura do narrador. De acordo com o teórico, o surgimento das narrativas escritas privou os homens da faculdade de intercambiar o saber. Conforme Benjamin, a difusão do romance, viabilizada pela invenção da imprensa, culminou na morte da tradição oral. Ele explica que a arte de narrar está extinta e salienta que “basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo do que nunca” (1987, p. 197). De fato, temos que concordar com o intelectual que as formulações do discurso jornalístico, que já foram discutidas nos capítulos anteriores, colaboram para educação convencional que pode tornar o homem medíocre, uma vez que só caminham para a informação e não para a formação.

¹³ 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).

Todavia, em nossa linha de raciocínio, a crônica recupera a reciprocidade, o compromisso, a permuta de ideias entre o escritor e o leitor, pois não segue modelos pré-fabricados (como as regras rígidas do discurso jornalístico, isento de opinião) que empobrecem as experiências comunicáveis, como denuncia Benjamin. Tampouco a crônica se aproxima do romance, cuja escrita é feita por “um indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes” (BENJAMIN, 1987, 201).

A crônica possui a vantagem de estar nas páginas do jornal diariamente, fator que lhe possibilita uma comunicação imediata entre leitor e cronista. Ambos mantêm um contato constante, tanto que muitos textos de diversos autores são escritos como uma resposta às cartas dos leitores. Na crônica “O leitor e o lido” (*Moça Deitada na Grama*, 1987), Drummond demonstra que tem um contato íntimo com o leitor, pois conta que atende telefonemas de leitores que desejam sugerir ou discutir os assuntos publicados em sua coluna.

A crônica é um encontro permanente com o outro, é o único momento de intimidade entre redator e leitor dentro do jornalismo, que permite que um homem da imprensa coloque suas ideias com desembaraço, como percebemos no texto em que estamos analisando. O cronista não projeta a voz como o romancista, pois escreve com uma finalidade diferente. Ele dirige-se direto ao público, à glória fugaz dos jornais. Mais distante das arcádias literárias que os outros gêneros, a crônica ajuda a “estabelecer ou restabelecer uma dimensão das coisas e das pessoas”, como escreveu Antonio Candido no ensaio “A vida ao rés-do-chão” (1992).

De acordo com os ensinamentos de Benjamin sobre o narrador, podemos entender também que a crônica de Drummond é tecida de acordo com a natureza da verdadeira narrativa, pois demonstra uma “dimensão utilitária¹⁴”. As frases finais, que projetam a imagem de um beijo apaixonado, podem ser lidas como um provérbio, por exemplo. Além disso, Drummond se aproxima do narrador nato, aos moldes de Benjamin, porque possui bom senso, como notamos quando ele propõe um castigo a Arnaldo que incentivasse o romantismo, ao invés de levar para a cadeia um cidadão inofensivo, enquanto criminosos de verdade estão soltos na rua.

¹⁴ A dimensão utilitária “pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida” (BENJAMIN, 1987, p. 200).

Para Benjamin “o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (1987, p. 200), considerando que aconselhar nem sempre é responder uma pergunta, mas dar continuidade a um episódio. Se o jornalista registra o fato, seu começo, meio e fim, o cronista cria uma verdadeira história, reconstruindo o real, construindo a identidade de seus personagens e imaginando um desfecho para o enredo baseado nos fatos apresentados na mídia. Em “A Dura sentença”, Drummond foi além e estabeleceu redes de intertextualidade entre a notícia e acontecimentos originários de outros suportes, vindos da literatura (como no conto de Osvaldo Alves) e das experiências pessoais.

A crônica não se detém no relato do caso de Arnaldo, pois a possível publicação da imprensa foi apenas um pretexto que motivou a elaboração do texto. Drummond muda o curso da narrativa para o beijo, pois o cronista possui um olhar que estranha o mundo, que vê o detalhe, aquilo que é aparentemente descartável. Por esse motivo é que Marcelo Coelho afirma que a crônica é uma espécie de avesso, de negativo da notícia. Se “o jornalista está preocupado em transmitir a informação, (...) na crônica o assunto é de menos” (2002, p. 156).

Drummond transforma o miúdo em grandeza quando minimiza o fato e prioriza o beijo, entendido por ele como uma expressão do afeto e do amor. E com uma boa dose de lirismo o cronista organiza o vácuo entre o útil e o fútil.

3.5 A FUSÃO DO FATO E DA FICÇÃO NA CRÔNICA DRUMMONDIANA

O cronista serve-se às vezes de fatos imaginários para zombar dos reais.

Carlos Drummond de Andrade

A notícia é um mote indiscutível para a crônica. No entanto, o cronista conduz a matéria jornalística de forma diferenciada, por meio da escrita livre e pessoal, pelo comentário ou pelo lirismo. Em outros momentos, os textos se identificam com a ênfase da narrativa dos contos, como percebemos em parte dos textos de Fernando Sabino, Stanislaw Ponte Preta, Luis Fernando Veríssimo e

inclusive de Carlos Drummond de Andrade, que costuma recorrer à estrutura da ficção para comunicar de melhor forma os vislumbres detectados das miudezas do dia-a-dia.

Afrânio Coutinho e Eduardo Coutinho compreendem que “a crônica será tanto mais literária quanto mais fugir às exigências do espírito de reportagem, atingindo o melhor de sua realização formal quando consegue fundir os supostos contrários – a literatura e o jornalismo” (COUTINHO, 1986, p. 134).

Em “O cão viajante” (*Fala Amendoeira*, 1957), Drummond analisa profundamente um fato noticioso por meio da criação de um personagem e de uma história ficcional, endossando a afirmação dos teóricos. Antes de entrar no terreno literário, o literato disponibiliza para o leitor informações sobre o mote daquela crônica, estabelecendo um vínculo com a notícia nas palavras iniciais do texto:

A notícia veio de São Paulo, trazida por Anhembi. Foi o caso que certo cavalheiro de posses – um grã-fino, diz a revista – regressou dos Estados Unidos em companhia de um cachorro de raça, lá adquirido. No aeroporto de Congonhas, diante dos funcionários da Alfândega, houve a abertura de malas, e verificou-se que quatro eram do cachorro: uma com roupas, outra com coleiras e focinheiras; uma terceira com vitaminas, e a última com alimentos especiais. O comentarista fala na Revolução Francesa, que reagiu contra coisas desse gênero, e na Revolução Russa, que reuniu em um museu as jóias oferecidas pelos aristocratas a seus cães e cavalos. (ANDRADE, 1985, p.99-100)

Drummond faz uma explanação sobre a notícia, sem emitir opiniões sobre ela ou a respeito dos comentários do repórter. As informações disponibilizadas pelo cronista nos levam a crer que, na modernidade, os homens retornaram ao costume dos aristocratas antigos de tratar animal como se fosse gente. O literato não fala diretamente o que pensa sobre o caso, mas inventa um enredo, do qual participam ele e um cachorro, para expressar seu ponto-de-vista:

Expus o caso a um cachorro de minhas relações, chamado Puck, e ele manteve comigo, por meio dos olhos e da cauda saltitante, este diálogo **quase maiêutico, embora às avessas** (ANDRADE, 1985, p. 100, grifo nosso).

A maiêutica é um processo dialético e pedagógico socrático, em que se multiplicam as perguntas a fim de obter, por indução de casos concretos, um conceito geral do objeto. O cronista empregou o adjetivo “maiêutico” de forma proposital, a fim de justificar ao leitor o motivo pelo qual resolveu procurar um

cachorro para elucidar a questão das malas. No entanto, o processo ocorreu “às avessas” porque o cão iniciou a entrevista e, no decorrer da conversa, continuou fazendo perguntas. No diálogo “quase maiêutico” proposto por Drummond operam-se duas linhas de investigação paralelas: a do cronista e a do cachorro.

Puck pergunta se realmente eram quatro malas e o interlocutor responde que sim. O cão indaga que deveriam ser malinhas à toa, como se quisesse dizer que elas eram insignificantes, pequenas, sem exagero. O cronista aponta que a notícia não trazia essa informação, mas que as malas deveriam ser grandes. O literato chega a essa conclusão porque a matéria citava que o grã-fino trazia muitos artigos para o cachorro, como roupas, coleiras, vitaminas e comidas especiais.

A explicação rendeu uma resposta-pergunta com certa ironia por parte do animal, que queria saber se o cronista estava insinuando que os cachorros não tinham o direito de levar seus pertences na ocasião de viagens. O narrador argumenta que não se tratava de proibir o uso de malas para os cães, mas que a dúvida residia na quantidade excessiva, uma vez que um cachorro, um animal de natureza tão simples, não necessitava de tantos artigos para sobreviver fora de casa.

Puck retruca com um questionamento duplo, novamente em tom irônico. Dessa vez, queria saber quantas malas trouxe o grã-fino, sugerindo na segunda pergunta que fossem 40. Ele próprio deve ter imaginado que se o cão portava quatro, uma raça mais complexa como a dos humanos, deveria carregar pelo menos uma quantidade dez vezes maior de objetos. O narrador responde sem polemizar que a revista não havia informado, mas que ele também supunha que fossem muitas.

Enérgico, o cão continua o questionário. Queria saber se seu interlocutor concordava com a hipótese de o homem levar 40 malas e seu cão ficar sem o direito de utilizar apenas quatro. A resposta do narrador é carregada de argumentos:

- Mas veja bem, Puck, o homem é um animal complicado, que se afastou da natureza. Vai a festas noturnas, que exigem equipamento especial; tem reuniões de negócio, de esporte, de amor, de guerra. Compra livro e até os lê. Precisa de tapetes, automóveis, discos, esmalte de unhas e tudo aquilo que vocês, mais felizes, não conhecem ainda ou desprezam (ANDRADE, 1985, p. 100).

O cronista explica que a natureza humana não era simplificada há muito tempo, desde que o homem abandonou o primitivismo. A caça, a pesca e a agricultura mantinham a subsistência dos ancestrais humanos, mas com a evolução gradual da espécie, a vida havia se tornado cada vez mais complexa. Os elementos da natureza se tornaram insuficientes para a raça humana, que necessitava de artigos variados para finalidades específicas.

Os trajes festivos são indicados por Drummond pela expressão “equipamento especial” com o intuito de explicar para Puck que aquelas ocasiões pediam o uso de um conjunto de apetrechos. Na sequência o cronista cita outros compromissos, sendo que, para cada um deles, a etiqueta aconselhava uma roupa diferenciada, que poderia ser trajes casuais para os encontros amorosos, formais para reuniões de trabalho, por exemplo. Sem falar em outros objetos, como o esmalte, que entrou definitivamente no ritual de beleza feminino, tornando-se essencial para as mulheres. Já os cães, não precisavam de qualquer vestimenta para atrair seus pares. Tomavam banho e aparavam os pelos do corpo apenas por uma questão de higiene ou capricho dos donos. A natureza os criou prontos para enfrentar qualquer situação. Deste modo, a vida do cães era mais simples, e, por isso, era mais feliz, de acordo com a opinião implícita de Drummond.

O cão desejou saber se todas aquelas coisas eram realmente necessárias à vida. O narrador responde de forma afirmativa, ponderando que uma quantidade razoável de objetos poderia sim, tornar a existência mais agradável. E já que essas coisas eram importantes, Puck propôs, em forma de interrogação, que os utensílios dos homens fossem incorporados aos hábitos dos animais que tinham condições de saboreá-las.

Conforme o narrador, na teoria, talvez a ideia do cachorro fosse boa. Todavia, compreendia que antes de beneficiar os animais, seria justo abastecer todos os homens. O cão questiona - com uma carga irônica - se as benfeitorias não serviam a todos. O cronista argumenta que, no estágio atual da produção, era bem provável que nem todos gozassem de alguns artigos. Com ar de cinismo, Puck salienta que então não adiantaria nada deixar os animais de lado, já que não havia condições de levar a igualdade ao universo dos homens.

Um pouco decepcionado com o colega, o narrador afirma que o cão estava defendendo de forma escancarada os interesses dos animais, criando

intrigas entre as duas espécies, que tinham uma convivência pacífica há milênios. O cachorro responde que o cronista estava enganado:

O que você enxerga no gesto do grã-fino é falta de sensibilidade diante da miséria alheia, quando eu enxergo precisamente um começo tímido de sensibilidade, a abotoar-se como uma florzinha anêmica. Todo esse um cuidado com um cão (pois somos simples, e esta é a nossa maior virtude), revela que o homem não está de todo perdido, e já começa a desconfiar da existência do próximo. Por enquanto tem os olhos baixos, e só repara em alguns de nós, de mais pedigree. Amanhã descobrirá as criancinhas, e dia virá em que...(ANDRADE, 1985, p.101).

Puck não concordava com o pensamento do narrador de que a renda utilizada pelo grã-fino para oferecer um o tratamento especial ao cachorro deveria ser empregada para melhorar a vida de homens de baixa renda. O cão entendia que os cuidados com um animal, que não precisava de quase nada (quem dirá de tanto luxo para viver), sinalizava que o grã-fino já estava enxergando as necessidades do próximo, iniciando suas benfeitorias pelos cachorros de pedigree. Puck compara o gesto à germinação de um botão em uma flor sem saúde, que não tinha brilho, mas que estava começando a desabrochar, como o coração do grã-fino, que estava começando a se abrir.

Antes que o cão concluísse seu pensamento, o narrador interrompeu o discurso perguntando se o grã-fino estimaria a si mesmo, através dos atos de contribuição com seus semelhantes. O cronista compreendia que o fato de ajudar o próximo quiçá seria uma forma de os indivíduos mais abastados se sentirem em paz consigo mesmo, já que estavam fazendo algo para tornar a sociedade mais justa e fraterna.

Puck achou exagerado o pensamento do interlocutor: “Não vou a tanto. [...] Também, você está exigindo demais de seus semelhantes” (ANDRADE, 1985, p. 101). No pensamento de Drummond, expresso na voz do cachorro, os ricos não tinham essa consciência e não sentiam prazer e apreço em se engajar em causas sociais. Os cuidados com o cachorro eram pura futilidade e capricho, e não tinham nada haver com boa ação.

O cronista é o homem mais livre da redação do jornal e pode levar a notícia para os caminhos da prosa ficcional. Por isso, compreendemos que a crônica é o gênero do disfarce: o cronista cria uma situação inverossímil, com traços de humor, para penetrar fundo em um acontecimento do presente. Nesse caso,

Drummond questiona o nível da solidariedade humana e desvenda a verdadeira identidade do sujeito moderno, representado pela figura do grã-fino. O literato apresenta o indivíduo como alguém alienado e individualista, pouco atento às condições de vida de seus semelhantes.

O texto de Drummond é capaz de instigar o leitor. Por que tanta gente gasta tanto dinheiro com cães quando as ruas estão repletas de crianças abandonadas? Talvez por carência. A verdade é que vivemos cada vez mais isolados. O ritmo de trabalho imposto pela vida moderna influencia diretamente nas relações sociais, cada vez mais escassas.

Nesse cenário, os animais de estimação ganham um papel especial na vida moderna. São chamados muitas vezes de filhos ou netos e são tratados como tal. Cães e gatos costumam receber atenção e cuidados desproporcionais às condições de existência de sua raça, que como Drummond salientou na crônica é muito simples, inspirando apenas cuidados básicos.

Na verdade, em algumas situações, percebemos que os cachorros estão realmente substituindo as pessoas, pois são dóceis, retribuem o carinho com gracinhas, não reclamam se seu dono chega tarde, se está cansado, se não terá tempo para levá-lo ao pet shop para comprar algumas roupinhas ou ao spa só para cachorros, para fazer tratamentos de beleza e alívio do estresse. Por todos esses motivos, alguns acreditam que é mais fácil e harmonioso conviver com animais, e, na falta de uma companhia, investem tempo e dinheiro e doam seu amor a cães, gatos, passarinhos ou outros bichinhos de estimação. O caso do grã-fino da crônica ilustra bem essa situação, em que as pessoas adquirem um animal achando que estão comprando um “amigo”. Contudo, todos os mimos materiais que os donos oferecem aos seus cães e gatos não compensam as horas que esses animais permanecem sozinhos, trancados em casa ou no apartamento, esperando alguém chegar. Para alguns donos, a boa receptividade do cão quando chegam em casa é um alívio, pois os pulinhos e latidos de alegria oferecem a sensação de que alguém estava a sua espera. Ter um cachorro nos dias de hoje tornou-se um ato de generosidade consigo mesmo, à medida que os animais diminuem a solidão dos seres humanos.

As críticas ao grã-fino que aparecem na crônica são carregadas de bom senso e sabedoria e provocam uma série de reflexões sobre a vida moderna. As palavras de Drummond não funcionam como uma “agressão gratuita” aos donos

de cães que gastam uma quantia exorbitante com animais, ao invés de aproveitar melhor esse dinheiro em causas sociais. O texto, cotejado de ironia, nos faz pensar nas relações humanas e no capitalismo desenfreado que atingiu até mesmo o universo dos cachorros, sem que esses seres tenham consciência disso. Candido salienta que o escritor mineiro “sabe atuar com firmeza, mas sem brutalidade nem grosseria – coisa rara hoje em dia” (DRUMMOND, 1993, p. 14).

Em poucas linhas o cronista nos mostra que é possível contextualizar o leitor com os fatos e ao mesmo tempo oferecer um testemunho mais completo e integral de um acontecimento, enquanto o jornalista - em geral - limita-se a informar. Ao contrário do cronista, o jornalista é um intelectual preso às regras do ofício, que não aceita formaluções novas e é obrigado a cobrir as pautas que recebe do editor. Além disso, tem a sua opinião e criatividade restritas às normas do manual de redação do veículo, que obrigam que a notícia seja contada com veracidade e imparcialidade.

Nas mãos do cronista, o fato que poderia ser uma reportagem ou provavelmente apenas mais uma nota da imprensa - a julgar pelo teor “menor” da informação, se comparado a fatos mais graves que estampam as páginas de jornal, se transformou em uma história capaz de prender a atenção do leitor. Destarte, quando nos deparamos com uma narrativa como “O cão viajante” aumenta nossa convicção de que a inspiração literária faz muito bem ao jornalismo. Os amantes da palavra agradecem, pois se satisfazem com uma história bem contada, seja ela nas páginas de um livro ou nas páginas de um jornal.

3.6 A TELEVISÃO COMO “FÁBRICA” DA REALIDADE NA CRÔNICA DE DRUMMOND

*A solidão humana aumentará em proporção direta aos avanços
na forma de comunicação.*

Werner Herzog

Na crônica “Incêndio” (*Auto-retrato e outras crônicas*, 1989), Drummond comenta um episódio noticioso que assistiu na televisão. No entanto, ele

relata cenas da tragédia como se tivesse presente no local, como se fosse uma testemunha ocular dos acontecimentos:

Vi a menina procurar pela mãe, na multidão em frente ao edifício que pegara fogo, e ninguém dizer-lhe onde estava ela. E a menina sabia que a mãe morrera; sabia de vaga notícia, de obscura ciência, como se essas coisas se sabem, sem necessidade de testemunho. Ela passeava entre populares e fotógrafos o seu rostinho contraído, sua vozinha de choro, sua escassez de palavras. E quando apareceu um bombeiro para dizer-lhe que a pessoa morta não devia ser sua mãe, todos os sinais tranquilizadores que ele dava eram precisamente sinais confirmativos de perda. E a menina era apenas uma dor humilde, entre outras que latejavam naquele momento em meio à confusão das providências para apagar as chamas e salvar as vidas (ANDRADE, 1989, p.67).

O cronista revela com sensibilidade e comoção o retrato de uma criança que acabara de se tornar órfã de mãe. Apesar de não confirmada a notícia, a menina já estava sentindo as dores causadas pela morte. Segundo a descrição de Drummond, o rosto da criança, apertado pela tensão decorrente da grande tristeza e desespero que estava sentindo, transitava pelo local do incêndio silenciosamente, á procura do corpo da mãe, pois a menina já tinha certeza de que ela não escapara da tragédia com vida. O escritor explica, nas entrelinhas, que somos dotados de um sexto sentido que nos permite perceber certas coisas, mesmo que ainda não existam provas materiais para confirmá-las, como é o caso da morte. Parece que algo dentro de nós nos avisa e confiamos instintivamente em nosso pressentimento. No caso da pequena órfã, as palavras de consolo e esperança do bombeiro surtiram efeito contrário e apenas reforçaram a convicção de que a mãe estava realmente morta. O pior é que a dor da menina se refletia em outros rostos perdidos no meio dos destroços, apenas à espera de uma notícia sobre o destino de um parente querido ou de um amigo que possivelmente estaria no prédio na hora do terrível incidente.

Entre a multidão aglomerada no local, alguns a procura de pessoas, outros trabalhando para salvar vidas, outra figura se destaca no tumulto, como conta Drummond:

Vi a moça dependurar-se à corda, lá no alto, **sua saia abrir-se como uma flor redonda, parece mulher ensaiando vôo**, os cabelos são louros, a moça vem devagar e difícil, os braços tensos afrouxam, ela tomba no vazio. De repente não é mais nada senão **uma forma chata sobre a marquise**. Raro é ver a morte operar assim à plena

luz, sem disfarce nem preparativos de anos e anos. A morte dando demonstração. **E a morte estava solta no vão entre dois edifícios**, um que se queimava, outro que assumia o papel de porto da salvação. **A vida por uma corda, fora do circo, no coração do cotidiano**. Uma corda que não chega a rebentar, não é preciso, as mãos da moça é que cederam (ANDRADE, 1989, p.67, grifo nosso).

O testemunho de Drummond é escrito em linguagem figurada, como vemos nos trechos sublinhados na citação acima, que confere mais emoção à narração dos fatos. O cronista acompanhou todos os movimentos da moça, desde o momento que ela agarrou-se à corda para fugir do edifício em chamas. A descida pela corda era lenta e exigia grande esforço. Até que os braços cederam e aquela figura viva solta no ar se transformou em um corpo chato e inanimado sobre a marquise. Os movimentos de seus cabelos cessaram, sua saia esvaziou e sua vida feneceu de repente, como num passe de mágica. É assim que a morte chega, traiçoeira e repentina.

No caso da mulher “voadora”, a morte estava a sua espreita, no meio dos dois edifícios. A mulher não era uma artista de circo, que se exibia no trapézio. O picadeiro era centro da cidade, ou o “coração do cotidiano”, como preferiu escrever o cronista. Se a corda se arrebetasse o acidente seria fatal. Não havia rede de proteção e aquele feixe de fios era o único meio de salvação, a única maneira de a moça de livrar-se das chamas. No entanto, não foi a corda que rompeu, foram as mãos da mulher que não aguentaram a pressão da travessia e o medo da morte. Ela era uma pessoa comum, e não estava acostumada a protagonizar espetáculos de grande risco, como um voo entre dois prédios.

Apesar de bastante curto, o retrato da morte súbita da moça é fiel e tecido de forma subjetiva, de modo que as palavras - poucas e bem empregadas – de Drummond nos mostram a sua visão acerca da morte: cruel e imprevista.

Episódios como esse do incêndio, que tirou a vida de muitas pessoas repentinamente, aproximam a morte de nós. E sua presença incômoda soa como um alerta de que “para morrer basta estar vivo”, como diz o ditado popular.

Drummond teve a sua sirene acionada quando viu a moça perder a vida por um fio, na poltrona de sua casa. O relato preciso e enternecido do cronista nos fez pensar que ele assistiu a morte da mulher ao vivo, todavia, o escritor assistiu a cena pela televisão:

Vi...Não vi nada disso no local, mas em casa, em preto e branco, repetido pelo televisor que captou a morte, a dor da menina, o material da tragédia no momento em que ela se fazia. Mas é a mesma coisa. A documentação hoje em dia não acompanha a vida de perto: confunde-se com a vida, e, o que é terrível, nos obriga a todos a ser espectadores de dramas que não podemos remediar, mas cujos horrores temos de contemplar de cara. A menos que desliguemos o aparelho, como o avestruz se recolhe às penas, assistimos de palanque ao incêndio, à inundação, ao terremoto (ANDRADE, 1989, p.68).

Drummond viveu numa época em que a televisão começava a despontar no Brasil. O novo meio surgiu na década de 50 e nos seguintes já se consolidava como o veículo de massa mais influente. Nessa crônica, Drummond mostra-se espantado em perceber que os documentários e a realidade se tornaram indistintos na era da televisão. Não precisamos sair da zona de conforto da nossa casa para acompanhar o que se passa fora dos nossos muros, a quilômetros de distância. Quando o escritor afirma que assistimos a tudo no “palanque”, quer dizer que a televisão nos acomoda em um lugar privilegiado, onde podemos enxergar todas as catástrofes com exatidão. E se quisermos fechar os olhos para os dramas reais, o único jeito é manter o aparelho desligado. Mesmo porque as imagens se repetem em todos os canais, seguidas vezes, de modo que não temos como escapar daquilo que Neal Gabler (1999) chamou de “*lifies*” - uma fusão de *life* e *movie*, ou seja, vida e filme - “inseridos no veículo vida, projetados na tela da vida e exibidos pela mídia tradicional, cada vez mais dependente do veículo vida” (p.12).

A crônica data de junho de 1963 e, de lá pra cá, a tecnologia evoluiu muito e diminuiu ainda mais a distância entre os fatos e o público. O texto de Drummond pode ser encarado como uma “premonição” daquilo que estava por vir nos meios de comunicação de massa. Atualmente, a morte perdeu definitivamente o caráter íntimo e pode ser acompanhada pelo mundo inteiro. Gabler relata na obra *Vida, o filme – como o entretenimento conquistou a realidade* (1999), o episódio protagonizado por um americano que se suicidou diante das câmeras, em tempo real. O doutor Timothy Leary era um médico defensor de alucinógenos. Antes de atentar contra sua própria vida, forneceu aos espectadores um relato detalhado da deterioração por que estava passando com um câncer de próstata, “um espetáculo que terminou com um vídeo seu tomando um coquetel tóxico, no que ele chamou de um “suicídio visível, interativo” (GABLER, 1999, p. 13).

Os episódios gerados pela vida são os novos sucessos de bilheteria que ocupam as mídias tradicionais e dominam as conversas nacionais por semanas, às vezes meses ou até anos a fio, como vimos recentemente com o julgamento do “caso Izabella”.

Como bem colocou Drummond, a vida se confunde com a “documentação”, que é a reunião de informações registradas e transmitidas, de tal forma, que as duas agora são praticamente a mesma coisa. Tivemos no Brasil um episódio no ano de 1992 que ilustra bem a questão. Na noite de 29 de dezembro, a atriz Daniela Perez foi assassinada na época em que interpretava a personagem lasmin, na novela “De corpo e Alma”, trama exibida em horário nobre pela Rede Globo. O ator Guilherme de Pádua, que fazia par romântico com atriz na telenovela, confessou o assassinato. Nos dias seguintes ao crime, os meios de comunicação fizeram uma cobertura especial sobre o caso. As reportagens, assim como os leitores e telespectadores, participavam da confusão entre Daniela e lasmin.

Atriz e personagem se fundiram em um “ser humano de papel”, isto é, na mistura de uma pessoa real com um sujeito fictício, algo existente numa fronteira tênue e difusa entre as duas coisas.

A novelista Glória Perez, que inclusive era mãe da atriz na vida real, inclui o desaparecimento da filha num capítulo solene da novela. Nesse capítulo, todas as personagens da trama, prestaram uma homenagem póstuma à atriz, com mensagens de apreço e saudade. As declarações eram para Daniela e não para lasmin. Foi um momento de cumplicidade catártica absoluta com os telespectadores: a representação da vida deixou de ser apenas representação para ser a própria vida. Todas as distâncias entre ficção e “vida real” foram apagadas. A telenovela virou reportagem, assim como os telejornais, naqueles dias, viraram os melhores capítulos da novela. É como se a vida houvesse permitido, subitamente, uma inversão do sonho do antigo cinéfilo: “penetrar na tela e passar a fazer parte do mundo do filme, tão maravilhosamente exposto por Woody Allen em *A rosa púrpura do Cairo*” (ARBEX JUNIOR, 2001, p. 46). As personagens da trama fictícia saltaram da televisão para a vida.

Com uma dose de sensacionalismo, os telejornais, a imprensa escrita e também a especializada em programas de televisão, divulgavam com detalhes cada fato referente às investigações da polícia, além de reverberar com exagero as mínimas declarações de qualquer personalidade, artista, jornalista,

policial, médico ou quem quer que fosse com alguma projeção pública. O que causa o caso de Daniela Perez singular e interessante é que, no episódio, acontece precisamente a confusão entre vida real e telenovela. Como a atriz foi protagonista de ambos, o apagamento de fronteiras entre os gêneros foi total. Distingue-se, nesse sentido, de outros eventos trágicos que foram transformados em novela, como a vida e a morte da princesa Diana, por exemplo, e as histórias de vida e de morte das personagens dessa crônica de Drummond, que também tiveram as imagens dos momentos finais de sua vida transformada em um show exibido na televisão, conforme o escritor comenta no texto.

Outro fato curioso em relação ao caso Daniela Perez, é que o crime aconteceu apenas um dia após a renúncia de Fernando Collor de Mello, anunciada em 28 de dezembro de 1992. Os dois episódios foram transmitidos e abordados ao mesmo tempo na televisão e nas outras mídias. No entanto, o afastamento do político - um assunto grave e de interesse público que envolvia o futuro do Brasil – foi ofuscado pelo assassinato da atriz, segundo reportagem publicada pela Folha de S. Paulo, em 30 de dezembro de 1992:

O assassinato da atriz Daniela Perez tirou o brilho ontem do acontecimento político mais esperado de 1992, a renúncia de Fernando Collor de Mello. “Que Collor que nada. O papo do dia é a morte da menina”, disse o jornaleiro da praça Vilaboim (Higianópolis, região central de São Paulo) Feliciano Oliveira, 29. “Só duas pessoas perguntaram da renúncia. O resto queria saber detalhes do assassinato”, acrescentou (apud ARBEX JUNIOR, p.47).

Esse comentário publicado pelo jornal atesta que os dramas atraem o público. E atraem tanto que, na década de 90, houve um *boom* de produções baseadas no real, como discutimos no primeiro capítulo.

Acontecimentos como o de 11 de setembro de 2001, comprovam que o real suplantou a ficção. Assistimos quase ao vivo o momento em que as duas aeronaves pilotadas por terroristas atravessaram as torres gêmeas. Parecia um filme, mas era vida real. Foi a partir de eventos como esses que a “confusão” a que Drummond referia-se na crônica, tomou proporções inimagináveis, tanto que, nos dias de hoje, às vezes temos que parar para pensar se aquilo que estamos assistindo é uma produção cinematográfica ou um flagrante de uma situação do cotidiano.

Os eventos de 11 de setembro, assim como o incêndio relatado por Drummond e outros exemplos mais atuais, como a morte de Zilda Arns num terremoto no Haiti, que dizimou centenas de vidas, comprovam o discurso do cronista sobre a capacidade da televisão de criar mundos “reais”. Ou melhor, mundos aos quais o olhar empresta uma realidade vivida no íntimo dos telespectadores, com seu consentimento. O que nos inquieta nessas tragédias é pensar na morte de pessoas inocentes, que tiveram sua vida encurtada não por uma obra do destino, mas por uma fatalidade ou por um ato criminoso, que poderia ter sido evitado. Esse pensamento também perturbou Drummond na ocasião do incêndio. Nas palavras dele:

Desses homens e mulheres sacrificados no último incêndio pode se dizer que morreram antes da hora, não de sua própria morte, mas de outra, improvisada e injusta. Arde uma casa e as chamas não matam ninguém. O que mata é a fuga ao incêndio, é a impossibilidade de fugir a ele, nesses edifícios onde tudo foi previsto menos o resguardo da vida de seus moradores. É o despreparo, a omissão, o que-nem-me-importa com o que pode acontecer, porque na maioria dos casos não acontece nada, os incêndios não são diários e metódicos. Vivemos sob o signo da ameaça, e com ele nos habituamos de tal modo que não sentimos. Todos esses edifícios, amontoados, colados, como um rebanho denso, toda essa gente dormindo ou trabalhando em seus milhares de escaninhos no ar, sem garantia, a não ser o acaso, previsão sem consciência do perigo, até que um dia a moça loura se agarra desesperadamente a uma corda e depois arria como um balão tascado...É de arrepiar.

O cronista entendia que as vítimas do incêndio morreram de uma morte forjada, fabricada pelo descaso dos projetistas daquele edifício, que não se preocuparam em arquitetar saídas de emergência. A morte, naquele caso, não foi um chamado de Deus, uma obra do destino, mas um atentado contra a vida, praticado pelos construtores do prédio. O incêndio em si não teria causado tantas mortes, que foram fruto da irresponsabilidade dos seres humanos que não pensaram em uma rota de fuga para proteger os usuários do edifício. Por, isso Drummond caracteriza a morte em decorrência da tragédia como injusta, porque poderia ter sido evitada. Ninguém ali já tinha cumprido sua missão, como pregam as religiões. O fim da vida foi antecipado por um tipo de morte que é criminosa e não natural.

Como incêndios não acontecem todos os dias, costumamos banalizá-los, de modo que vivemos ou trabalhamos em construções de muitos

andares sem pensar que estamos colocando em risco nossa vida. E no momento em que assistimos às cenas da moça louca tentando voar com a ajuda da corda, tomamos um choque de realidade, como se fossemos despertados para os perigos que rondam o cotidiano. Drummond tem razão, “é mesmo de arrepiar”.

Apesar de assistirmos as notícias com a garantia de isolamento de nossa casa, nos identificamos com as tragédias da TV, que nos permite viver certas emoções, como mostrou Drummond no texto.

Umberto Eco (1984) atribui grande parte do poder sedutor da televisão à “ilusão de cordialidade” que o veículo propicia. Basta ligar o aparelho e a sala de casa se torna povoada de imagens, vozes e sons do mundo, criando a sensação de participação de uma comunidade ilusória. O telespectador mantém uma relação “onanística” com essas imagens, tanto no sentido de projetar fantasias por ídolos ou galãs de telenovelas quanto no de experimentar a sensação de participação nos eventos.

Jean Baudrillard (1991) diz que o desaparecimento das fronteiras entre ficção e realidade atribui à mídia não apenas a capacidade de criar fatos, como também a de criar a “opinião pública” sobre os fatos que ela mesmo gerou. Para ele, a capacidade de colonização do imaginário pela mídia transformou a própria opinião em mero simulacro.

Além de Drummond nos acordar sobre a fragilidade da vida e sobre os perigos do acaso a que estamos sujeitos diariamente, ao tecer uma crônica ancorada em um episódio televisivo, atua como um semiólogo do seu tempo, como Eco e Baudrillard. Com sutileza o cronista debate sobre a ideia de unificação que a mídia nos oferece e caracteriza a televisão como uma indústria de realidade.

3.7 CLIMA DE SUSPENSE NA REPRODUÇÃO DA NOTÍCIA

A prensa mecânica, a máquina, a ferrovia, o telégrafo – são todos premissas cuja conclusão milenar ninguém ainda ousou derivar.

Nietzsche

Em “Invasão” (*Auto-retrato e outras crônicas*, 1989), Drummond comenta sobre uma notícia da cidade de Campos, onde está situada a Usina Ururaí, que havia sido invadida por seres estranhos:

Se não mentem as notícias de Campos, a casa-grande da Usina de Ururaí, naquele município, foi invadida brutalmente, seus ocupantes tiveram que fugir às pressas para não sucumbir, e os invasores se instalaram com a intenção de jamais abandonar a propriedade. Para isso, estão providos de armas especiais, que por um processo também especial anulam a resistência dos adversários: trata-se de substâncias tóxicas injetadas velozmente no corpo do inimigo, antes que ele tenha tempo de esboçar a menor reação (ANDRADE, 1989, p.79).

O cronista não revela no texto em que jornais o acontecimento de Campos havia sido publicado, mas utiliza as informações que provavelmente foram extraídas da notícia a fim de familiarizar os leitores da crônica sobre o caso. A usina havia sido invadida por um ataque surpreendente. Ao invés de armas, os invasores intoxicavam os ocupantes com uma substância imobilizadora. O literato explica que a ocupação ilegal da Usina seria permanente, deixando os leitores de sua coluna ainda mais apreensivos e assustados. Quem quadrilha era essa que não permitia chances de defesa? Drummond continua a narração do fato relatando que até as organizações que combatem o crime não estavam preparadas para lutar contra os inimigos e não tinham recursos bélicos necessários para combatê-los, aumentando o clima de suspense:

Como nenhuma força organizada se atrevesse a enfrentar tão poderosos invasores (as autoridades alegam o despreparo técnico da polícia e falta de equipamento desatualizado), um deputado acorreu à radioemissora campista e apelou com veemência a mocidade, propondo abertura de voluntariado. Ninguém acudiu ao apelo. Não sabe por que impedimento legal, os ministérios militares abstiveram -se de intervir. Enquanto isso, multiplicam-se as notícias de pessoas vitimadas pela sanha do numeroso grupo que tomou de assalto a Usina, paralisando-lhe os trabalhos. Espetáculo

confrangedor é o de cinquenta colegiais atacados barbaramente, apenas porque, movidos de inocente curiosidade, espreitavam os arredores da casa-grande. Enchem hoje as enfermarias da Santa Casa (ANDRADE, 1989, p.79).

O tom de mistério permanece no ar e Drummond relata um fato jornalístico como se estivesse escrevendo um conto ou um romance. Impossível interromper a leitura, pois a narração seduz e aguça a curiosidade do leitor de quer saber mais sobre os invasores rebeldes que não poupavam ninguém. O interesse é crescente à medida que sabemos se tratar de um evento verídico. As críticas às autoridades, que não deram conta de exterminar os visitantes indesejáveis, são um pouco tímidas – em relação às outras crônicas analisadas nesse trabalho - e se tornam aparentes apenas na frase em que ele diz não saber o que paralisava os militares, se havia um impedimento ilegal que justificasse a falta de intervenção do exército na questão. Enquanto os governantes não tomavam uma iniciativa mais severa, os invasores continuavam fazendo novas vítimas.

Ao nosso entendimento, a vontade do leitor de ir até o local para conhecer a identidade dos inimigos diminuía apenas em razão do medo de ser atacado, pois a descrição de Drummond incita o desejo de desvendar o perfil dos invasores. Afinal, até os policiais haviam se recusado a enfrentá-los e os cidadãos que estiverem por lá não conseguiram escapar ilesos. Muitas coisas passam pela cabeça do interlocutor. Os inimigos seriam homens dotados de armamentos de guerra, que surgiam dentro canhões e que por esse motivo as balas da polícia não conseguiam alcançá-los? Ou talvez a Usina teria sido ocupada por homens selvagens, que saíram de algum lugar da Amazônia, e que portavam algum tipo de veneno letal feito de plantas que se espalhava no ar, impedindo a respiração. E aqueles que acreditam em histórias de disco voador poderiam pensar até em alienígenas que usavam roupas à prova de balas. Não sabemos. O fato é que a criatividade da escrita de Drummond provoca nossa imaginação. O único dado concreto é que os seres atacantes eram vingativos e perigosos, e que já haviam feito várias vítimas que foram parar no hospital.

Os depoimentos daqueles que estiveram nas proximidades da Usina são surpreendentes e constam na crônica. Não sabemos se foram inventados e ou colhidos das páginas do jornal:

Obedecendo ao posto de comando montado na sede de Ururáí, a horda feroz desloca-se para irromper de surpresa nesse ou naquele ponto da região. O testemunho da população aterrorizada fala em grupos cada vez mais agressivos e mais numerosos, como se a cada instante seus componentes se multiplicassem por um golpe de mágica. “Caem sobre a gente”, informa um morador em pânico, “como se fossem pára-quedistas ou seres vindos de não sei que outros mundos” (ANDRADE, 1989, p. 79-80).

As palavras “das fontes” lembram o discurso jornalístico e também o literário. É como se Drummond estivesse escrevendo diálogos em um texto ficcional. Sabemos que estamos diante de uma história verídica apenas porque o autor nos informou no início do texto, pois o bando de desordeiros que ocupou a Usina está mais próximo às narrativas de realismo mágico do que de um acontecimento real. Segundo contam as vítimas, a Usina é apenas o quartel general da tribo, que estava sendo atacando também em outros pontos do município.

Ainda de acordo com as vítimas, os invasores crescem numericamente de forma inexplicável e estavam tomando toda a região. Particularmente, penso no romance de J.J Veiga, que fala sobre a chegada de cachorros na cidade de Manaraima, que, sob a ameaça da opressão e da violência, acabaram por dominar toda a população. Mas, no caso da crônica drummondiana, o que mais intriga é que não poderiam ser seres espetaculares, pois o texto reproduzia num fato noticioso, o que implica dizer que era a mais pura verdade. O autor não estava usando personagens ficcionais com a intenção de desvendar algum aspecto real, como na narrativa de Veiga. A invasão não era uma simbologia para falar nas entrelinhas do regime militar, por exemplo. Aquilo tudo estava realmente acontecendo e, pelo visto, não tinha previsão de chegar ao fim:

Esta é a situação, que não foi controlada nem se sabe como virá a sê-lo. A ordem é matar os invasores, e ninguém a cumpre; todos preferem fugir a arriscar-se. Parlamentar com os invasores é totalmente impossível. Investem contra quem se aproxime, surdos a qualquer explicação. Nem sequer falam outra língua a não ser a da fúria, que dispensa intérpretes. **“E o pior”, lamenta-se um dos usineiros de Campos, “é que nós mesmo é que trouxemos essas hordas para cá”. Fomos buscá-las muito longe, pela fama do bom trabalho que executavam, apesar da braveza. E nós tratávamos tão bem essas criaturas, com tanta cordialidade...Por que fazem uma coisa dessas? Queixam-se de escravidão? De excesso de trabalho? De quê? Não estou entendendo nada!** Algum leitor que tenha assistido em S. Paulo a *Biedermann e os incendiários*, pensará que se reproduz em Campos o drama de Max Frisch, com o burguês acolhendo em casa e dando

de comer aos que iriam destruí-los a seus bens. Outro se lembrará de Sartre e *Les Mouches*: a cidade de Argos ocupada há quinze anos pelas moscas que os deuses fizeram baixar como símbolo de remorso coletivo pela indiferença com que os habitantes assistiram à morte de Agamenon às mãos de Clitemnestra. Nada disso. Nem os usineiros pretenderam repetir Biedermann nem a crime a vingar no Estado do Rio, ao que se saiba. Os invasores da Usina Uraraí são simplesmente abelhas, abelhas africanas, importadas. E terríveis (ANDRADE, 1989, p. 80, grifo nosso).

Apenas quando chegamos na última linha do texto compreendemos o que Drummond queria dizer quando informou que era impossível negociar com os invasores. Eram abelhas, que não têm capacidade de ouvir e entender as mensagens dos humanos. Não era mais uma metáfora, recurso comum no discurso do cronista. Realmente os visitantes indesejáveis não se comunicavam em palavras com os humanos e a única forma de expressão que conheciam era um forte ímpeto de ataque, algo que não exigia qualquer tipo de tradução.

O cronista cita o depoimento de um dos usineiros que relata que as abelhas haviam sido trazidas por “nós”. Numa investigação sobre o aparecimento da espécie no Brasil descobrimos que, em 1956, o agrônomo paulista Warwick Estevan Kerr queria aumentar a produção do mel e, como as abelhas africanas são mais resistentes a doenças, trouxe-as da África, com a finalidade de melhorar a produção. A partir dessas informações descobrimos que o “nós” a que o usineiro se referia eram os brasileiros. A reportagem da revista *Mundo Estranho* que pesquisamos revela também que Kerr levou 51 abelhas rainhas para o interior de São Paulo. Dois anos depois, por descuido de um técnico, algumas delas fugiram da colônia experimental. Desde então, elas se espalharam rapidamente pelo Brasil.

Apenas a título de curiosidade, atualmente, 90% das abelhas brasileiras do país são descendentes do cruzamento das africanas com as européias. E, a partir do Brasil, a espécie africana invadiu quase toda a América Central. Ela chegou aos Estados Unidos em 1990, driblando vários centros de controle construídos na fronteira deste país com o México.

A revista informa ainda que as abelhas africanas atacam em número maior e em apenas 30 segundos são capazes de injetar oito vezes mais toxinas em suas vítimas. Segundo o biólogo Osmar Malaspina, “durante milhares de anos, por influência do meio ambiente, as características genéticas e comportamentais das abelhas africanas foram se diferenciando das europeias, que são mais fáceis de

domesticar” (disponível em: http://mundoestranho.abril.com.br/mundoanimal/pergunta_286115.shtml).

Acredita-se ainda que a maneira agressiva como os nativos africanos retiravam o mel, ateando fogo nas colônias, teria provocado a formação de um espírito tão guerreiro na espécie. Deste modo, as abelhas africanas ficaram tão preparadas para a autodefesa que percebem vibrações no ar a 30 metros de distância e já se sentem ameaçadas quando alguém chega a menos de 15 metros da colmeia. E quando atacam, podem perseguir sua vítima por mais de um quilômetro.

O acesso a todas essas informações nos permite entender melhor toda a crônica. O texto foi escrito em agosto de 1965, e a presença dos insetos ameaçadores era recente no Brasil, o que justifica o despreparo das autoridades e o pavor da população de Campos. A notícia da revista *Mundo Estranho* consultada por nós explica também as interrogações grifadas no trecho citado acima, em que o cronista questiona se a revolta das abelhas havia sido motivada pelo excesso de trabalho. Notamos ainda nessa inscrição uma pitada de ironia, pois o escritor sugere que os humanos estavam “escravizando” as abelhas africanas.

No entanto, a ironia presente nas frases ditas pelo usineiro, que afirmam que os brasileiros trouxeram as abelhas africanas para o país para aumentar a produção de mel; e que o ataque era uma forma de protesto da espécie, pelo excesso de trabalho, projetava a voz do cronista. O tom ácido das interrogativas é típico no discurso drummondiano, o que nos faz pensar que as aquelas palavras não foram pronunciadas exatamente daquela forma pelo usineiro e que o depoimento dele foi manipulado pelo escrito mineiro, a fim de chamar a atenção do público sobre a responsabilidade dos ataques, que no fundo não era apenas das abelhas, mas dos apicultores que deixaram exemplares da colônia experimental escapar e causar estragos.

A peça de Max Frisch possui uma ligação indireta com o evento das abelhas em Campos e, por isso, foi citada por Drummond. A obra *Biedermann e os incendiários* (1958) versa sobre vários incêndios que assustavam uma cidade. Um clima de pavor e desconfiança atinge a todos. Um desconhecido pede abrigo na casa de Biedermann. O pequeno-burguês, cheio de culpas e movido por bons sentimentos, decide hospedá-lo. Pouco depois, Biedermann descobre que o hóspede trouxe consigo mais um amigo e galões de gasolina. O “coro” de bombeiros

tenta avisá-lo sobre o perigo, mas é inútil. Mesmo diante de todas as evidências, Biedermann mostra-se incapaz de agir e detona sua própria tragédia. Na visão drummondiana, algo parecido aconteceu no evento das abelhas em Campos, pois foram os próprios brasileiros, no caso o agrônomo paulista, que colocou o inimigo dentro de casa.

“O homem está condenado a construir o seu próprio destino”. Foi com essa noção de livre arbítrio – um dos pilares do existencialismo – que Jean Paul Sartre modernizou um antigo drama grego em *As Moscas* (1943). A obra retoma o mito de Orestes e tem como tema central a liberdade de escolha e a responsabilidade na ação humana.

Segundo a mitologia, o jovem grego Orestes salvou sua cidade natal, Argos, dos remorsos que a cobriam, desde que Clitemnestra, sua mãe, e Egisto, atual rei e padraсто de Orestes, mataram seu pai, o rei Agamêmnon. Após o assassinato, Egisto e Clitemnestra assumiram o governo e tiranizaram o povo. Com a ajuda do deus Júpiter, espalharam que a cidade seria castigada pelos deuses, por causa do assassinato de Agamêmnon. Devido aos remorsos do povo, Argos vivia constantemente inquieta com a presença de moscas que atacavam os habitantes. Estas moscas, que viraram título da peça de Sartre, são o símbolo dos remorsos que corroíam os habitantes da cidade, injustamente culpados pela morte do rei.

Após um longo período de ausência, Orestes retornou a Argos e, deparando-se com um cenário de terror e culpa, decidiu expiar os males da cidade e vingar a morte de seu pai, assassinando Egisto e Clitemnestra. Assumiu a responsabilidade pelo crime, dando voz à tese de Sartre segundo a qual o homem é absolutamente livre e responsável por seus atos. Essa interpretação da tragédia grega deu pano para infindáveis discussões sobre a cumplicidade do homem com a tirania que o fere. “O homem é livre para não ser submisso”, era uma das máximas de Sartre.

A adaptação do drama de Eurípedes por Sartre foi uma alegoria à ocupação da França pela Alemanha de Hitler. Na época em que escreveu a peça, a França estava paralisada pelo medo do terror nazista, exatamente como Argos. A submissão aos ocupantes alemães significava uma promessa de salvação. Revoltar-se parecia não fazer sentido. Os “partisanos” eram encarados como assassinos pelos próprios franceses. Cada ataque da Resistência Francesa era vingado pelos

alemães com a execução de franceses escolhidos ao acaso. Para Sartre, porém, a liberdade não tinha preço.

Frisch, Sartre e Drummond, a partir de histórias diferentes, transmitem uma mensagem comum de que o homem, amiúde, é responsável pelas catástrofes que assolam o mundo. Os três textos literários nos remetem a assuntos bem atuais. Pensamos nas tragédias que atingiram a população do Rio de Janeiro e dizimaram centenas de vidas. A ocupação ilegal e o descaso dos governantes deflagraram a tragédia, mais do que a fúria da natureza.

Mesmo quando trata de assuntos pontuais, a intertextualidade empregada por Drummond faz o leitor refletir sobre como a literatura espelha nossa realidade, em qualquer cultura, mostrando que arte literária oferece suporte para o entendimento da condição humana. Deste modo, a invasão das abelhas é uma leitura proveitosa para leitores universais, já que a crônica escrita por Drummond extrapola os limites do tempo e do espaço.

3.8 A CRÔNICA COMO PEÇA LITERÁRIA NAS PÁGINAS DA IMPRENSA

Se o cotidiano lhe parece pobre, não o acuse: acuse a si próprio de não ser muito bom poeta para extrair suas próprias riquezas.

Ovídio

As duas crônicas que estudaremos a seguir são inéditas e permaneceram nos domínios do jornalismo. O acervo de Carlos Drummond de Andrade, que fica na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, guarda milhares de textos publicados durante os 30 anos em que o escritor desempenhou a função diária de cronista. Um material vasto e exclusivo que, por nunca ter sido publicado, é utilizado raríssimas vezes como fonte de pesquisas acadêmicas.

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, que 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.

O texto é escrito na forma de uma correspondência endereçada ao delegado, em que 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, 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 da veia jornalística, 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.

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, 1954). Drummond tinha consciência de que existiam problemas mais graves 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 caszinho malandro, e o tempo gasto com êste costuma ser estranhamente furtado àquelas graves cogitações (ANDRADE, 1954).

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

Na visão do cronista, as estradas também deveriam ser inspecionadas com emergência. Ele demonstra que tinha conhecimentos sólidos sobre as questões do seu tempo quando chama a atenção para o relatório de Klein & Sacks, 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 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.

Drummond antecipa as justificativas da autoridade, que poderia responder à carta explicando que era um “delegado de costumes” e que, deste 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.

E 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, 1954).

Para escrever poesia era preciso experiência, essa é a mensagem de Rilke. E essa mesma experiência de vida, tão crucial para fazer germinar versos é o que 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, 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 julgamentos de todas as espécies. O cronista aconselha o delegado a procurar ajuda nos escritos de Ovídio¹⁵, 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, 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 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, 1954).

Drummond se refere ao beijo como “uma misteriosa união de falanges, falanginhas e falangetas” (ANDRADE, 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, 1954).

Para o cronista, o investigador ideal era uma utopia. Ironicamente, a mensagem velada que Drummond queria transmitir é que não existia um investigador capaz de cumprir seu trabalho com eficiência, pois as manifestações amorosas não comportam juízos de terceiros. Quem poderia afirmar com certeza

¹⁵ 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 15 de julho de 2008).

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, 2 de 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, 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, de acordo com o conhecimento do literato.

Quando utiliza a intertextualidade ou no momento em que 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. Desta forma, uma notícia menor, se comparada aos assuntos de primeira página, que trazem 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.

E Drummond se comportou como um grande escritor na elaboração de “Os namorados e Rilke”. Além da carga lírica, a prosa é repleta de ideias e ironia, elemento que aproxima o discurso da escrita literária, cujo compromisso é chamar a atenção do público e das autoridades para as questões sociais. O cronista, num jornal, procura observar a realidade extraíndo dela um comportamento social.

A crônica se comporta com 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”, o subjetivismo foi reforçado com o emprego dos trechos do poeta alemão.

A inclinação poética é recorrente na prosa drummondiana. O lirismo é uma marca indelével na crônica do escritor mineiro¹⁶ e perpassa toda sua obra. E este lirismo é a expressão de sua apreensão do cotidiano, impregnado de sentimento e comoção.

É consensual também entre os críticos que o lirismo é um traço bastante usual nas crônicas de Drummond. Maria Verônica Aguilera comenta que, mesmo quando os assuntos tratados na crônica são refratários à poesia, como os fatos noticiosos, por exemplo, “ainda assim a linguagem poética persiste nas evidências do estilo do autor” (AGUILERA, 2002, p. 58). Antonio Candido aponta que na narrativa drummondiana, “as fronteiras literárias se esbatem e tudo vira poema a seu modo, ligando a crônica à linguagem e procedimentos da poesia” (CANDIDO, 1993, p. 17). O estudioso complementa esse raciocínio salientando que o fato de ser um dos maiores poetas da língua portuguesa não obriga Drummond a fazer poesia quando escreve prosa e, se ele age dessa maneira, é porque conhece bem os “deslimites” dos gêneros.

Em “Os namorados e Rilke” percebemos que a fronteira entre a linguagem jornalística e a função poética da linguagem é bem permeável, caracterizando aquilo que Canclini chamou de hibridização da cultura para definir a produção artística na América Latina.

¹⁶ O escritor preenche de poesia até aqueles textos que reproduzem tragédias, como em “O último ato” (*Boca de Luar*, 1984). A narrativa, que relata a chegada da amante no velório de um homem casado, que fora assassinado, liberta-se do caráter sensacionalista das páginas de jornal e de literatura policiais. 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 estudioso argentino identifica na cultura contemporânea processos de desarticulação cultural. Entre eles, nos interessa nesse momento o “descolecionamento”, que se refere à recusa da produção de bens culturais colecionáveis, o que seria um sintoma mais claro da desconstituição das classificações que distinguem o homem culto do homem popular e ambos do massivo. Na atualidade, o grau de cultura de um indivíduo não é medido pelo conhecimento apenas das chamadas “grandes obras”; e, ao mesmo tempo, a condição para ser popular não reside mais no conhecimento dos bens produzidos por uma comunidade relativamente fechada.

No pensamento de Canclini, o intelectual contemporâneo forma-se com base em sua biblioteca privada, onde livros se misturam com recortes de jornais, e, desta forma, informações fragmentárias são encontradas no “chão regado de papéis disseminados” (CANCLINI, 1997, p. 303).

Na crônica “Os namorados e Rilke”, Drummond comporta-se como um intelectual contemporâneo, também em relação ao modelo desenhado por Canclini, já que sua narrativa híbrida é um reflexo de sua formação cultural eclética, ancorada na leitura dos clássicos e na absorção de elementos da cultura midiática, como as notícias.

3.9 O CRONISTA E A HISTÓRIA NOSSA DE CADA DIA

Tudo que se passa no coração da gente é notícia.

Carlos Drummond de Andrade

Em “Fechamento do Rio” (*Correio da Manhã*, 1 de agosto de 1957), Drummond se comporta de forma diferente em relação às outras crônicas que pesquisamos nesse trabalho, em que os textos mantêm um vínculo mais forte com conto ou com a poesia. Nesse caso, o parentesco mais próximo da narrativa é com a linguagem jornalística, pois Drummond comporta-se como se estivesse escrevendo um editorial ou um artigo de opinião. Todavia, a subjetividade e a complexidade da linguagem metafórica nos lembram em todo momento que

estamos diante de um texto que pode ser considerado literário. Esse hibridismo da crônica, tal como encontramos em “Fechamento do Rio”, é o que dificulta algumas vezes uma localização mais precisa do gênero dentro do quadro de classificações literárias.

A crônica coteja sobre uma notícia publicada na imprensa que falava do fechamento dos estabelecimentos comerciais do Rio de Janeiro a uma hora da madrugada. A medida drástica seria tomada para tirar os boêmios das ruas e tornar as madrugadas mais silenciosas com o intuito de proteger o sono dos cariocas. No começo da leitura confundimos a crônica como uma notícia, uma vez que a construção gramatical das orações iniciais é sujeito-verbo-predicado, o que nos remete imediatamente às técnicas da escrita jornalística, que garante a objetividade discursiva. Drummond vai direto ao tema, como se estivesse adotando a pirâmide invertida - uma regra que orienta os jornalistas a destacarem o assunto principal no início da notícia. Podemos pensar também em outro elemento estrutural do jornalismo, o *lead*, que são as duas primeiras frases da matéria, que antecipam a informação ao leitor: “O Rio vai fechar a uma hora da madrugada – é o que anunciam os jornais. Motivo: deixar que seus moradores durmam até o amanhecer” (ANDRADE, 1957).

A impressão que temos quando lemos o texto é a de que o cronista estava trabalhando na função de repórter em razão da linguagem impessoal utilizada por ele. Mas a influência da linguagem jornalística é passageira. No segundo parágrafo ele escreve em primeira pessoa, salientando as marcas do sujeito no discurso:

Mas se é realmente esse o motivo do fechamento, permitam uma sugestão: **vamos** fechar o Rio às 21 horas. Esperar até depois da meia-noite para conciliar o sono é arriscar-se a perdê-lo, pela tensão nervosa; o melhor é ir cedinho para a cama, como fazíamos até o século XIX, com saudável influência no curso da vida, e proveito das instituições, mais repousadas (ANDRADE, 1957, grifo nosso).

Ao adotar a primeira pessoa do plural, Drummond fala como se estivesse representando a voz dos moradores do Rio de Janeiro. A ironia também confere ares literários ao texto. Na verdade, o cronista não desejava que os estabelecimentos parassem de funcionar às 21 horas, apenas não concordava com o encerramento das atividades da cidade a uma da madrugada, pois acreditava que a hora limite poderia causar um efeito contrário,

[...] que daí por diante, **ferido pelo glacial sôsego a cortar subitamente a noite em duas fatias contrastantes**, o pobre morador da capital provisória entre a reclamar um pouco de barulho que lhe permitia **mobilizar a sua insônia com alguns motivos musicais e vozes humanas** (ANDRADE, 1957, grifo nosso).

Notamos nos trechos grifados a literariedade do texto drummondiano, rico em metáforas. A palavra glacial, em seu sentido ordinário, significa “relativo a gelo”, ou “frio como gelo”. Mas na forma figurada em que foi empregada pelo cronista conota a indiferença, a frieza do sossego, visto pela ótica de Drummond como um inimigo, que castigava os insones. Aqueles que costumavam passar a noite sem dormir poderiam se manifestar contra a medida, pedindo um pouco de barulho para distraí-los durante a madrugada.

O cronista explica como a medida administrativa iria dividir a noite em duas partes, uma silenciosa e outra barulhenta. Com a oficialização do decreto, ruídos de toda a ordem seriam permitidos até a uma da madrugada, perturbando mais ainda a população que dorme antes da uma hora da manhã. Por outro lado, depois da uma, as ruas ficariam silenciosas, o que não significava nada para quem sofria de insônia. Portanto, a medida era prejudicial para aqueles que costumam dormir cedo e também para aqueles que passavam a noite em claro.

Para o cronista, os boêmios daquela época não sabiam alegrar-se. Se eles saíam às ruas provocando ruídos era sinal de que algum “parafuso” não estava funcionando. Os cariocas não conheciam a “noite mineira”, essa sim, era divertida. Faltava para os moradores do Rio a “técnica” de se divertir

que vai desde o uso silencioso do automóvel até a empostação de voz, que torna tão gratos ao ouvido os coretos de Diamantina, cantados ao orvalho da noite (¹⁷a propósito: leiam o excelente “Arraial do Tijuco, Cidade de Diamantina”, de Aires da Mata Machado Filho, agora em segunda edição melhorada). Aliás, a velha serenata se recomendava por essa dupla virtude: mantinha em vigílias as amadas e deixava dormir a gente neutra, pelo melopéia comovedora e narcótica. Hoje, as manifestações ¹⁸extrabuate ou extrabar (ou intra) dos “amigos da noite” têm algo de vingança contra os que ficaram em casa como quem diz: Vocês pensam que nos divertimos? Estão completamente enganados! (ANDRADE, 1957).

¹⁷ Observamos nessa citação o contato íntimo estabelecido entre o cronista e o leitor quando Drummond toma a liberdade de sugerir ao público a leitura e um livro. A proposição desse diálogo com o interlocutor reforça a presença da subjetividade na crônica.

¹⁸ O fato de Drummond criar neologismos, como “extrabuate” e “extrabar” também nos remetem à estética literária.

O que o cronista queria dizer é que existem barulhos que não incomodam, ao contrário, até agradam, e que são esses sons que promovem o bem-estar, tanto de quem está participando da “folia”, quanto daqueles que estão adormecidos.

O literato também nos apresenta como era o entretenimento nas cidades menores, resgatando a identidade da juventude mineira. E, em oposição ao comportamento sadio de seus conterrâneos, nos conta como viviam os cariocas no final da década de 50 do século passado, momento em que surgiu a bossa-nova, um dos períodos mais ricos para a música brasileira.

Drummond avalia que existia um paradoxo no comportamento dos cariocas, pois o protesto contra o barulho era feito com mais barulho. O escritor mostra que já havia discutido esse assunto com outras pessoas, pois relata que haviam lhe contado que, em Copacabana, moradores de apartamentos jogavam garrafas nos indivíduos que passavam fazendo algazarra. O local já havia até sido batizado de “beco das garrafas”. Sobre as novas formas de conter o barulho, o literato comenta: “já não se usa água fria, como em outros tempos, primeiro porque está sempre em falta esse artigo, segundo porque é pouco **estentórico**, e a receita moderna contra o barulho é fazer mais barulho” (ANDRADE, 1957, grifo nosso).

O cronista aproveita a oportunidade para recorrer à ironia e mandar um recado sobre a falta de água para os governantes. Além da manifestação irônica, o escritor adota outro artifício literário ao criar um neologismo. A palavra “estentórico”, derivada do vocábulo estentor, que indica pessoas de voz muito alta, funciona como um sinônimo para barulhento.

Bem informado sobre a cidade em que vivia, o literato revela outra contradição do Rio de Janeiro: “dizem viajores que o Rio, entre as grandes cidades do mundo, é das que têm menor vida noturna” (ANDRADE, 1957). E, caso vigorasse a lei do prefeito a noite do Rio estaria com os dias contados,

[...] a menos que se faça vida noturna de dia, como seria do agrado de pessoas que gostam de dormir cedo, mas não são contra ao uísque e as bailarinas. E também dos congressistas, para os quais as sessões noturnas se converteram ultimamente em rotina (ANDRADE, 1957).

Drummond se apropria da ironia para relatar como se comportavam os parlamentares daquela época, que, de acordo com a descrição do literato, viviam

com luxúria. Além de cumprir o papel de narrador do cotidiano, o cronista demonstra que acumulava a função de intelectual diariamente, pois todas suas crônicas denunciam ou criticam quem está no poder. Nessa ocasião, o cronista investiga a moralidade dos políticos do seu tempo, perturbando a ordem. O próprio Drummond acreditava que a função do cronista não é ser partidário político, mas, com leveza e humor, “apenas criticar” (DRUMMOND apud MORAES NETO, 1994).

Em seguida, o cronista confessa que a sugestão, sobre fechar o Rio às 21 horas, parecia um tanto colegial, e volta a agir com o temperamento zombeteiro, atacando a algazarra desnecessária dos boêmios: “se é que ainda há horários nos colégios, no meio de tanta confusão; se é que ainda há colégios, num tempo em que parte da população se distrai impedindo a outra de dormir, em vez de se distrair bebendo ou vendo show” (ANDRADE, 1957).

Para Drummond, a melhor solução seria conscientizar a todos, os que “bagunçam”, os que “dormem” e os “insones” e permitir a abertura dos pontos de diversão até o amanhecer: “e quem quiser encher a caveira que a encha, só não atormente o sono de quem quiser dormir, e que durma, ou a vigília de quem quiser pensar e que pense” (ANDRADE, 1957). A primeira aula do curso de reeducação contra o barulho proposto pelo escritor teria como lição um provérbio: “a noite é de todos, dos que bebem e dos que dormem” (ANDRADE, 1957).

A carga informativa e opinativa, aliadas a recursos estéticos como o uso de metáforas e da ironia, aumentam nossa convicção de que jornalismo e literatura são dois pólos que se atraem. Nessa crônica, em especial, Drummond reproduziu a notícia com clareza, veracidade e profundidade, o que não impediu a exploração da expressão verbal, que oferece caráter literário à escrita.

Em seus textos mais antigos (*A dominante* de 1935 e *A nova poesia russa*, de 1919) Jakobson diz “que se a função poética é dominante no texto literário, as outras funções não são, contudo, eliminadas” (JAKOBSON apud COMPAGNON, 2003, p. 42), como vemos em “Fechamento do Rio”.

A função predominante do jogo de palavras em um texto é a ornamentação e a beleza do discurso. Assim, o discurso é tanto mais belo quanto maior for o emprego de recursos estéticos que o enriquecem e o distinguem de termos considerados “vulgares”. Ao tratar o fato por meio da linguagem coloquial e figurada, a crônica de Drummond exemplifica que é possível circular livremente entre as linguagens poética e referencial.

Todorov (1972) compreende que os gêneros discursivos não podem ser pensados como algo imutável. Ele ressalta que é importante entender que dentro dos gêneros há propriedades discursivas que permitem manifestações textuais, como o empréstimo de características de outros gêneros e, por isso, devem ser relativizados. “A oposição entre “literatura e não literatura” dá lugar a uma tipologia de discursos” (TODOROV, 1980, p.22). Ou seja, não podemos mais pensar em campos de definição estanques de ficção e realidade, de objeto literário ou jornalístico (REZENDE, 2002), como já mencionávamos no primeiro capítulo.

Para Cosson (2002, p. 68), a literatura corresponde à forma e o jornalismo ao conteúdo. Por meio dessa reescritura, um dos discursos ganha uma essência que transcende os seus limites e o outro passa a ser tão somente um conjunto de técnicas de bem escrever ou reunir informações. O jornalista opera nos limites do escritor, na medida em que ambos utilizam a força da palavra escrita como matéria-prima, como fez Drummond nesse texto em que utiliza adornos literários para transformar notícia em crônica, isto é, em literatura.

Além de levar a linguagem literária para o jornal, essa narrativa de Drummond nos remete ao significado antigo da crônica. Arrigucci Junior (1987, p. 52) teorizou que o gênero “pode constituir o testemunho de uma vida, o documento de toda uma história”. Isso porque o cronista moderno é herdeiro do cronista medieval, o que explica sua ligação com o *chronos* - palavra de origem grega que significa tempo. Entretanto, a nova geração se afastou do sentido estritamente histórico dos escribas da Idade Média quando se mudou para as páginas da imprensa. Nesse momento a crônica ganhou uma nova feição, resultado da miscigenação com novas linhagens vindas de outros campos do saber, mais precisamente do jornalismo e da literatura, que abasteciam os folhetins.

O transporte para a imprensa trouxe a efemeridade para a crônica e modificou sua relação com o tempo, já que o jornalismo preza pela atualidade. Isto é, se o cronista medieval se importava em narrar os acontecimentos em ordem cronológica, o tempo do cronista moderno é reduzido a pequenos instantes do presente. A crônica atual apenas acompanha a fugacidade da vida moderna e não depende de acontecimentos de grandes magnitudes. Nas palavras de Machado de Assis o cronista é o “historiador da quinzena”, ou o “historiador das coisas miúdas” (ASSIS apud NEVES, 1995, p. 21).

Quando nos deparamos com as colunas publicadas por Drummond na imprensa carioca compreendemos melhor a evolução da crônica, que passou a ser um registro do cotidiano, mas que apesar de estar condicionada a um fragmento mínimo do presente, ainda estabelece relações com o seu sentido inicial, pois é “forma de conhecimento de meandros sutis de nossa realidade e de nossa história” (ARRIGUCCI, 1987, p. 53).

Enxergamos na crônica drummondiana uma espécie de “historia viva”, já que na modernidade os cronistas se expressam de uma forma mais “abrasiva” que seus precursores que viveram na Idade Média. Se o cronista medieval modelava sua escritura a partir dos registros dos acontecimentos de forma objetiva, o cronista moderno trouxe um olhar subjetivo para o gênero, confeccionado a partir do comentário pessoal e da leveza. Enquanto os antigos, mais próximos do ofício do historiador, investiam na erudição, na pesquisa documental e na precisão dos dados, os modernos se entregaram à volúpia da arte literária.

Desta forma, podemos afirmar que a crônica drummondiana

parece penetrar agudamente na substância íntima de seu tempo e esquivar-se da corrosão dos anos, como se nela pudesse sempre renovar, aos olhos do leitor atual, um teor de verdade íntima, humana, histórica, impresso na massa passageira dos fatos esfarelado-se em direção ao passado. (ARRIGUCCI, 1979, p. 53)

A estética literária é o lado redentor da crônica em duas frentes: a) ela retira a carga massificadora e padronizada da informação que vem do jornalismo; b) e extrai do acontecimento o teor empírico que é tão cultivado pelo historiador.

Relatar os fatos por meio de recursos estéticos é uma das estratégias mais ricas da crônica e que eleva a importância da produção em prosa, que segundo Ítalo Calvino “nada difere do escrever poesia; em ambos os casos, trata-se de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável” (CALVINO, 1990, p. 61).

Por acreditarmos que a crônica é a escritura de nossa memória, seja a partir de traços líricos, do humor ou da ironia, dentro das múltiplas formas que ela incorpora em sua tessitura, reivindicamos para o gênero um lugar especial na história da literatura brasileira. Sobretudo na história contemporânea, que teve escritores

como Drummond que ajudaram a projetar uma prática textual genuinamente brasileira.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura do jornal diário é a oração matinal do homem realista. Orientamos nossa atitude em relação ao mundo seja por meio de Deus, seja por meio do que o mundo é. Uma fornece tanta segurança quanto a outra, pois sabemos no que nos baseamos.

Hegel

Na contemporaneidade, para sobreviver no mercado de trabalho e até para conviver com as pessoas, somos forçados a assimilar fatos e acontecimentos que se expandem a cada minuto. Basta pensar em nossas casas e ambiente de trabalho: acumulamos pilhas sempre crescentes de periódicos, livros, comunicados e relatórios. A informação se tornou a força motriz da vida moderna.

Nesse cenário, o jornalismo ocupa um papel de destaque, já que é o maior difusor de informações da sociedade. Lourival Sant'Ana, na obra *O destino do Jornal* (2008, p. 60), revela 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”, 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 interar sobre os acontecimentos e conviver socialmente, pois são as notícias que motivam os bate-papos. Caso contrário, nos sentimos alienados.

Apesar disso, depois de ter atingido picos nos anos 1990, a circulação dos jornais diminuiu gradativamente. Uma pesquisa realizada pela

Associação Nacional de Jornais (ANJ) aponta que em 2001 havia 64,2 exemplares de jornal para cada mil brasileiros adultos. De lá para cá esse número caiu anualmente, chegando a 45,3 unidades em 2005. O Brasil ocupa a 50ª posição - entre 94 países - num ranking que mostra os índices de leitura de jornal. Essa pesquisa foi divulgada pela Associação Mundial de Jornais.

Desde as últimas décadas do século passado, a imprensa vem aos poucos perdendo poder e prestígio, cedendo lugar ao rádio, à televisão, à internet e até mesmo às revistas semanais – produtos gráficos mais sofisticados que os jornais. O crescimento vertiginoso das emissoras de TV a cabo também aumenta o leque de opções de notícias, documentários e análises; ao passo que as revistas semanais atraem os leitores porque diminuem o tempo da leitura, trazendo em um único volume os principais assuntos da semana no mundo todo, além de reportagens especiais. Por sua vez, a internet agrada o público porque permite a interatividade. Nela há uma troca sem precedentes entre as redações e os leitores, que podem contribuir com pautas e informações. O hipertexto inaugurou novas possibilidades de entrecruzamento de conteúdos jornalísticos, oferecendo múltiplas fontes de informação. Fábila Juliaz demonstra no estudo “A internet no Brasil” que o consumo de outras mídias diminuiu após o início da web. A audiência televisiva teve uma baixa de 47%; os rádios amargaram uma queda de 35%; a leitura de jornais baixou 41%; e o consumo de livros caiu 25%.

O jornalismo atual está focado na função de informar a população, de forma rápida e objetiva e, por isso, está perdendo espaço para outros veículos, sobretudo para a internet, como vimos nos apontamentos acima. A ideia de controle de qualidade, empregada pela escola americana, reforça a imagem do jornalismo como processamento, em escala industrial, de notícias destinadas a um consumo imediato e ininterrupto. Contudo, a internet surgiu e mudou o curso da imprensa tradicional, desvalorizada diante de um veículo mais rápido. O jornal impresso perdeu um pouco do “frescor” e da “atualidade” depois que as informações são transmitidas em tempo real em outros meios e deve ser repensado com o intuito de ir além da informação para “reconquistar” os leitores. E é nesse sentido que acreditamos que a literatura pode auxiliar o jornalismo.

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 em que Drummond parte de notícias, notamos uma preocupação do escritor em discutir problemas e levar conhecimento ao leitor, um saber que extrapola as margens da “informação pura”. Ele transita entre vários assuntos com muita naturalidade e desvenda os fatos com muito rigor. Talvez esse 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.

Drummond apresenta-se em suas crônicas como um sujeito “politizado” e incomodado com a economia do país. O custo de vida e a inflação são temas recorrentes em seus textos e, mesmo quando não estão em foco, são mencionados nas narrativas. Quando aborda a doença de Belisca Lua, em “Mal-de-coqueiro”, Drummond compara o crescimento da menina ao custo de vida. E no momento em que dedica o espaço do jornal para dissertar sobre as borboletas, revela que esses insetos são capazes de aliviar a população do peso da inflação. Para ele, a beleza e a graça das borboletas podem nos fazer esquecer por uns minutos dos problemas econômicos que precisamos enfrentar diariamente, mostrando seu descontentamento com a situação econômica do país. Essa é uma forma sutil de lembrar os leitores de que as coisas não vão muito bem e abrir espaço para discussões críticas acerca da realidade. Amiúde, na sua “despretensão”, os cronistas são capazes de formar cidadãos mais críticos, algo necessário para que o público seja capaz de cobrar mudanças por parte dos governantes, responsáveis pelas políticas econômicas brasileiras.

O escritor também encontrou uma oportunidade em “A visita da Borboleta”, para chamar a nossa atenção sobre o capitalismo desenfreado na sociedade de seu tempo, quando se posicionou de forma contrária àqueles que utilizavam as borboletas para fabricar arranjos decorativos e ganhar mais dinheiro. Nesse mesmo texto, ele chama de “vida burra” o estilo de vida adotado pelos moradores do Rio de Janeiro, que se preocupavam apenas com o trabalho. O objetivo era de se tornarem cada vez mais ricos, para aumentar o “poder de compra”, deixando de lado coisas mais importantes que não dependem tanto de renda, mas que são imprescindíveis para a qualidade de vida, como momentos de lazer, além da preservação ambiental. Na crônica “O cão viajante”, esse mesmo capitalismo é colocado em pauta no momento em que ele constrói um diálogo em

que os personagens conversam sobre o consumo exagerado de objetos para os animais de estimação, que nem precisam de muitas coisas para viver.

A preocupação com a produtividade e com o lucro de forma demasiada aparece ainda em “A invasão”, quando as abelhas que tomaram conta da Usina foram trazidas por um brasileiro que desejava melhorar a produção do mel, e, conseqüentemente, ganhar mais dinheiro. No entanto, a tentativa trouxe efeitos indesejáveis e acabou trazendo prejuízos para uma parcela da população que não tinha qualquer relação com as atividades de apicultura, mas que acabou pagando um preço alto por conta da iniciativa de uma minoria.

Nestes casos, os escritos de Drummond funcionam como um “puxão de orelha” e nos fazem pensar sobre a real importância do dinheiro em nossas vidas. Os textos nos fazem refletir sobre o perfil do sujeito moderno, que consome grande parte do seu tempo no trabalho. Junto com o capitalismo surgiram novas necessidades e é preciso ganhar salários altos para garantir o sustento e o conforto das famílias modernas.

A negligência dos homens públicos com questões vitais para o bom funcionamento da nação também é discutida de forma exaustiva pelo cronista, um observador que usava lentes de aumento e captava tudo o que estava ao seu redor. O descaso do governo com um caso de saúde pública é alvo de Drummond em “Mal-de-coqueiro”. Em “Os namorados e Rilke”, o cronista não aceita passivamente a imprudência dos governantes que ignoravam problemas reais como a fome, o saneamento básico, o transporte público, a falta de escolas e a fome, em detrimento de questões bem menos urgentes, como o caso dos namorados com comportamento inadequado em lugares públicos. A medida de fechar os estabelecimentos comerciais a uma hora da madrugada também não agradou o escritor, que mostra todo seu descontentamento em “Fechamento do Rio”. Dotado de espírito crítico, o cronista denunciou a “falha” da medida da prefeitura em sua coluna, com argumentos sólidos.

Até mesmo as questões políticas mais candentes como a eleição de João Goulart à presidência eram discutidas nas crônicas de Drummond. Em “Rosas de Itapevi”, o cronista escolhe uma notícia menos importante aos olhos do leitor comum para elaborar o texto. O mesmo ocorre em “O caso de Joaquim”, em que Drummond protesta contra a ditadura. Contudo, mesmo nessas ocasiões em que ele

valoriza o menor, Drummond não perde o senso crítico, o humor ácido e a ironia fina, aos moldes de Machado, para falar de coisas que não lhe agradavam.

Além dos homens públicos, a iniciativa privada também não foi poupada pela pena drummondiana. Em “Incêndio”, ele questiona o trabalho das construtoras que não previam saídas de emergência e que colocava em risco grande parte da população que trabalhava ou residia em edifícios.

Os assuntos enfatizados por Drummond em sua coluna ainda discutem os próprios valores humanos e quase todas as crônicas carregam no bojo essa temática. Em “Mal-de-coqueiro”, Drummond nos faz pensar sobre a ignorância de Belisca Lua e sua família, que não percebiam que a doença, apesar de garantir o sustento da família, era uma enfermidade que deveria ser levada mais a sério. Nesse texto, o escritor desnuda o comportamento de toda a sociedade, que ao invés de se mobilizar para ajudar a família com bens materiais ou com um tratamento adequado, preferiu olhar para a menina gigante com admiração, tratando a anormalidade como entretenimento. No texto “A dura sentença”, o escritor resgata o poder do amor para tornar as pessoas mais felizes e mostra que esse sentimento é o único capaz de melhorar as relações humanas. E em “O cão viajante”, Drummond desvenda um lado triste do ser humano: o seu afastamento de seus semelhantes. Nas três crônicas, de modos diferentes, o cronista nos revela a mensagem de que é preciso se preocupar mais com as pessoas em todos os sentidos. Além de benfeitorias materiais, devemos promover - uns aos outros - respeito, dignidade e afeto.

Na crônica “A visita da Borboleta”, o cronista chama a atenção sobre a importância de todas as espécies para o equilíbrio ambiental, de forma que convoca a todos a participarem de atividades em prol do meio ambiente, numa tentativa de transformar os valores da sociedade de seu tempo. No texto “Invasão”, ele nos lembra sobre a “fúria da natureza” e mostra que toda a ação corresponde a uma reação, alertando que somos nós que criamos nosso próprio destino. Antes de tomar uma atitude, devemos mensurar as consequências, pois uma postura inadequada pode trazer prejuízos futuros.

Em “Incêndio”, o escritor alerta sobre a efemeridade da vida e nos oferece a possibilidade de refletir sobre a morte. Podemos estar separados da eternidade apenas por um segundo, de modo que devemos valorizar os pequenos

instantes do cotidiano, como a convivência com nossa família e amigos, pois esses momentos podem acabar numa fração de segundos.

Na crônica “Os namorados e Rilke”, o cronista valoriza a sabedoria, adquirida apenas com a experiência de vida, e critica a capacidade de julgamento dos seres humanos. Muitas vezes, sem conhecermos a fundo uma determinada realidade, agimos com preconceito e condenamos o comportamento das pessoas. Esse mesmo assunto se repete em “A dura sentença” e em “O caso de Joaquim”, pois o cronista, ao invés de condenar o comportamento dos réus, tenta explicá-los. Na crônica “O mal-de-coqueiro”, Drummond não emite um juízo de valor à postura leniente da família de Belisca Lua em relação à doença da menina, pois entendia que o descaso era resultado de falta de conhecimento e ignorância. Em todos esses casos notamos que Drummond trata os seres humanos como eles realmente são: seres imperfeitos, que podem cometer erros sem intenção, que não devem ser condenados antes de uma avaliação mais precisa sobre a realidade daquelas pessoas. O cronista é generoso com seus semelhantes e se apresenta em suas crônicas como um “bom entendedor” da natureza humana, muitas vezes frágil e incoerente.

Por fim, em “Fechamento do Rio”, Drummond questiona a forma encontrada pelos cariocas de se divertir e acredita que seria melhor retornar aos valores antigos, aos coretos de Diamantina, que transmitiam uma musicalidade que respeitava aqueles que preferiam o sono à diversão das ruas da cidade.

Todos esses assuntos, que estampavam as páginas da imprensa, foram tratados de forma diferenciada pelo cronista. Ele investe em diversos recursos literários para tecer suas crônicas. Em alguns momentos, a prosa drummondiana se aproxima da poesia em virtude da força lírica das palavras empregadas no texto. A riqueza metafórica traz um resultado estético para os escritos do cronista, que gera sensações no leitor, seja a de prazer que a leitura proporciona, ou de outras emoções.

Drummond investe também em personagens inverossímeis e em enredos fantasiosos, mas não de forma gratuita. A borboleta branca e pequena e o cachorrinho Puck, por exemplo, foram criados pelo escritor com o intuito de mostrar a ele novas formas de olhar para a realidade. Ítalo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), considera que qualquer lugar pode ser terreno fértil para a

imaginação. E o jornal, um veículo repleto de fatos diversos da vida real, é uma fonte rica para a escrita ficcional.

Em “Caso de Joaquim” e “A invasão”, Drummond ficcionaliza seres reais quando cria diálogos e atribui declarações a esses personagens. Nessas ocasiões, a voz de Drummond aparece representada na voz das pessoas que participam das crônicas. Joaquim existiu, sua história é verídica, mas as palavras que Drummond atribuiu a ele, na verdade são suas. O mesmo acontece em “A Invasão”, no momento em que o cronista “reproduz” a sua maneira o testemunho de uma fonte da matéria do jornal que sofreu com a presença das abelhas africanas na cidade de Campo Grande.

Nas crônicas drummondianas, percebemos que a ficção é um universo possível na medida em que não se trata do que aconteceu, mas daquilo que também poderia ter acontecido. O potencial de realidade contido no escritos de Drummond abre novas possibilidades ao homem na sua relação com o mundo e com a própria “verdade” dos fatos. Pois a verdade incutida nas crônicas aparece de forma subjetiva e é interpretada pelo escritor, permitindo ao leitor uma análise mais apurada dos fatos. Nesses casos, a criação do ficcional surge da necessidade humana de estabelecer uma ponte entre sua subjetividade e a vida que o cerca.

Os textos drummondianos comprovam que quando um acontecimento noticiado chama a atenção, está aberta a porta para a recriação das notícias. No momento em que inventa personagens ou quando dialoga com obras de escritores clássicos, como vimos nos textos que compõem o corpus dessa pesquisa, o escritor mineiro demonstra como o real e o ficcional se constroem dentro de um gênero como a crônica.

Drummond consegue transformar fragmentos da realidade em histórias que são capazes de estimular diversos sentimentos no público, como alegria, tristeza, susto e alívio. Essas vivências tornam-se possíveis por meio da palavra escrita, como vimos em “A Invasão”, narrativa em que Drummond criou um clima de suspense. Sem falar da ironia, que sempre aparece como aliada a uma forma de ver e “contar” o mundo nos textos do cronista. Linda Hutcheon (2000, p. 28) explica que o “ironista” e o “interpretador” são os principais participantes do jogo da ironia. O artifício irônico na literatura força o leitor a refletir acerca do tema proposto, já que o autor pinta aquilo que está dizendo com tintas diferentes das que seriam adequadas para que o sentido das palavras soasse claro.

Drummond utiliza esse expediente em quase todas as crônicas que estudamos. Ele pratica a ironia em sua essência, fazendo com que o leitor retorne ao conceito socrático do irônico, em que proposições aparentemente simples e inocentes revelam ao interlocutor a opinião franca ou desvendam as linhas de raciocínio do escritor.

Com a adoção de ferramentas literárias por parte dos jornalistas, a leitura do jornal não seria uma tarefa cansativa e repetitiva. Percebemos durante o estudo das crônicas drummondianas que surgiram a partir das publicações do jornal, que as notícias podem ser mais atraentes se receberem um tratamento estético mais apurado. Além disso, as crônicas ensinam o leitor a pensar e formar sua opinião sobre os acontecimentos. Ao contrário do que vemos na imprensa diária – um amontoado de informações empacotados para o consumo - o cronista é uma espécie de referência para o leitor de jornal, pois naquele canto de página assinado por um “pensador do cotidiano”, o público encontra informações contextualizadas e não apenas fatos fragmentados como no modelo da notícia tradicional.

A literatura estimula a capacidade de analisar e discernir problemas de forma inteligente e racional, sem “aceitar” e “absorver” os acontecimentos de forma automática. É justamente nesse ponto que o jornalismo deveria centrar sua característica principal: formar a opinião e desenvolver o senso crítico das pessoas. Nesse sentido, a imprensa deveria rever seus valores e suas técnicas, pensando em desenvolver um jornalismo mais opinativo e “engajado” socialmente.

Quando investigamos as crônicas que surgiram a partir de notícias, notamos o emprego de uma linguagem mais elaborada e aprendemos a valorizar a subjetividade. Compreendemos que, talvez, todo o processo de uniformização do discurso jornalístico é um “retrocesso” e não uma “modernização”. Isso porque, o jornalista contemporâneo é um agente passivo e não um sujeito engajado. Em outras palavras, o jornalismo precisa urgentemente recuperar seu potencial e sua vocação nobre de instrumento leitor da realidade, em bases amplificadas, sintonizadas com a busca da ampliação da consciência do indivíduo.

Falta “reflexão” para os homens do nosso tempo. E o jornal pode ser um espaço cheio de ideias sólidas, como vimos nas crônicas de Drummond, ensinando os indivíduos a pensar. Sem dúvida, o grande valor da prosa drummondiana está na criação de um dos universos literários mais pessoais e conscientes do século XX. Como homem da imprensa, Drummond uniu a atividade

de escritor com a de homem crítico da sociedade, denunciando injustiças e se pronunciando sobre conflitos políticos de sua época.

REFERÊNCIAS

- AGUILERA, Maria Verônica. **Carlos Drummond de Andrade: a poética do cotidiano**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2002.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma poesia**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- _____. **Antologia poética**. 32. ed. Rio Janeiro: Record, 1996.
- _____. **A rosa do povo**. Rio Janeiro: Record, 1945.
- _____. **Boca de luar**. 11. ed. Rio Janeiro: Record, 2009.
- _____. **Tempo e vida poesia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- _____. **Auto-retrato e outras crônicas**. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- _____. **Fala Amendoeira**. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- _____. **O poder ultra-jovem**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- _____. **A bolsa e a vida**. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- _____. **Moça deitada na grama**. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- _____. **Cadeira de balanço**. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- _____. **Caminhos de João Brandão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- _____. **De notícias e não-notícias faz-se a crônica**. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. In: BRITO, José Domingos de (Org.). **Literatura e jornalismo**. São Paulo: Novera, 2008.
- _____. Inácio. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 19 de março de 1957.
- _____. Os namorados e Rilke. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 2 de abril de 1954.
- _____. Fechamento do Rio. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 1 de agosto de 1957.
- ARBEX JUNIOR, José. **Showrnalismo – a notícia como espetáculo**. São Paulo: Casa Amarela, 2001.
- ARRIGUCCI JR, Davi. **Achados e perdidos**. São Paulo: Polis, 1979.
- _____. **Enigma e comentário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguillar, 1973. v. 3.

_____. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. 19. ed. São Paulo: Ática, 1994.

Associação Nacional de Jornais (ANJ). **Circulação dos Jornais Brasileiros**. Disponível em: <<http://www.anj.org.br/?q=node/177>>. Acesso em: 2 Jun.2010.

BAHIA, Juarez. **Jornal, história e técnica**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1990.

BALZAC, Honoré de. **Ilusões perdidas**. Tradução Ernesto Pelanda e Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BARBOSA, Rita de Cássia. **Literatura comentada**: Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

BATISTA, André; PIMENTEL, Rodrigo; SOARES Luiz Eduardo. **Elite da tropa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

BELTRÃO, Luiz. **Jornalismo opinativo**. Porto Alegre: Sulina, 1980.

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

BENJAMIN, Walter. **O narrador**. Obras Escolhidas. 3. ed. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Os pensadores**. Tradução José Lino Grunewald. São Paulo: Abril, 1995. v. 48.

BRAGA, Rubem. **O conde e o passarinho**. São Paulo: Record, 2002.

BRAIT, Beth. **A ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Unicamp, 1996.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. 11. ed. São Paulo: Global, 1987.

_____. In: BRITO, José Domingos de (Org.). **Literatura e jornalismo**. São Paulo: Novera, 2008.

BRUM, Eliane. Um país chamado Brasilândia. **O olho da rua**. São Paulo: Globo, 2008.

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

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Por que ler os clássicos?** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPOS, Gisela. In: BRITO, José Domingos de (Org). **Literatura e jornalismo**. São Paulo: Novera, 2008.

CANDIDO, Antonio et al. **A crônica**: o gênero, sua fixação e transformações no Brasil. Campinas: Unicamp, 1992.

_____. **Drummond prosador**: recortes. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAPOTE, Truman. **A sangue frio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CARVALHO, Bernardo. **Nove noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CASTELLO, José. **Na cobertura de Rubem Braga**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex. **Jornalismo e literatura**: a sedução da palavra. São Paulo: Escrituras, 2002.

CASTRO, Ruy. **Bilac vê estrelas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Estrela solitária**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **O anjo pornográfico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

COELHO, Marcelo. Notícias sobre a crônica. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex. **Jornalismo e literatura**: a sedução da palavra. São Paulo: Escrituras, 2002.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

CONY, Carlos Heitor. Apresentação. In: BRITO, José Domingos de (Org.). **Literatura e jornalismo**. São Paulo: Novera, 2008.

COSSON, Rildo. Romance-Reportagem: O império contaminado. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex. **Jornalismo e literatura**: a sedução da palavra. São Paulo: Escrituras, 2002.

COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. In: BRITO, José Domingos de (Org.). **Literatura e jornalismo**. São Paulo: Novera, 2008.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO Eduardo F. (Org.). **A literatura no Brasil**. 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Ed. da UFF, 1986.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. Tradução Sandra Vasconcellos. São Paulo: Beca, 1999.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

DAMÁZIO, Reynaldo. Entre o imediato e a transcendência. **Revista Entre livros**, São Paulo, n. 11, p. 8-11, 2008.

DIAS, Ângela Maria. Cenas da crueldade: ficção e experiência urbana. In: DALCASTAGNÉ, Regina (Org.). **Ver e imaginar o outro**: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Horizonte, 2008.

DINES, Alberto. **O papel do jornal**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1986.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia. Oswald de Andrade e a descoberta do Brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça et al. **Oswald Plural**. Rio de Janeiro: UERJ, 1995.

_____. Canibalismos recíprocos: cinema, literatura e cultura de massa. **Semear**, Rio de Janeiro, v. 9, p. 237-250, 2004.

FISCHER, Luís Augusto. Prefácio. In: SCLIAR, Moacyr. **Melhores crônicas de Moacyr Scliar**. São Paulo: Global, 2004.

GABEIRA, Fernando. **O que é isso companheiro**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

FRISCH, Max. **A muralha da China e Bidermann e os incendiários**. Lisboa: Portugália, 1965.

GABLER, Neal. **Vida: o filme** – como a realidade conquistou o entretenimento. Tradução Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GALENO, Alex. Palavras que tecem e livros que ensinam a dançar. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex. **Jornalismo e literatura: a sedução da palavra**. São Paulo: Escrituras, 2002.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas-estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução Ana Regina Lessa, Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 1997.

GUARACIABA, Andréa. A crônica. In: MELO, José Marques de. **Gêneros jornalísticos na Folha de São Paulo**. São Paulo: FTD, 1992.

HUGO, Victor. **O último dia de um condenado**. 1. ed. Tradução Joana de Canêdo. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

HUTCHEON, Linda. **Teoria Política da ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-modernismo. In: _____. **Memórias do pós-modernismo**. Tradução Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução Isidoro Blikstein e João Paulo Leme. São Paulo: Cultrix, 1995.

JULIASZ, Fábica. **A internet no Brasil**. Disponível em: <http://www.abranet.org.br/doc/ApresUOLmaio_06FJ1.pdf>. Acesso em: 16 Dez. 2009. Apresentação na Associação Brasileira dos Provedores de Acesso, Serviços e Informações da Rede Internet (Abranet).

LAGE, Nilson. **Estrutura da Notícia**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1993.

LIMA, Alceu Amoroso. **O jornalismo como gênero literário**. São Paulo: Agir, 1960.

LIMA, Edvaldo Pereira de. **Páginas ampliadas**. 3. ed. Barueri: Manole, 2004.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LOUZEIRO, José. **Lúcio Flávio, o passageiro da agonia**. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

_____. **Aracelli, meu amor**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. **Em carne viva**. Rio de Janeiro: Record, 1980.

_____. **André Rebouças**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968.

_____. **O anjo da fidelidade**. 2. ed. Rio de Janeiro: São Francisco, 2002.

LUCAS, Fabio. O conto no Brasil moderno. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). **O livro do seminário: ensaios – Bienal Nestlé da Literatura Brasileira**. São Paulo: L.R., 1983.

_____. **O poeta e a mídia: Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Senac, 2003.

MAILER, Norman. **Os exércitos da noite**. 2. ed. São Paulo: Record, 1999.

MALASPINA, Osmar. Disponível em: http://mundoestranho.abril.com.br/mundoanimal/pergunta_286115.shtml. Acesso em: Maio 2010.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O Capital da notícia**. São Paulo: Ática, 1986.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Relato de um naufrago**. 27. ed. São Paulo: Record, 2001.

MEDINA, Cremilda. **Notícia: um produto à venda**. São Paulo: Summus, 1988.

MELO, José Marques de. A crônica. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex. **Jornalismo e literatura: a sedução da palavra**. São Paulo: Escrituras, 2002.

MESQUITA, Roberto Melo. **Gramática da língua portuguesa**. São Paulo: Saraiva, 1997.

MOISÉS, MASSAUD. **A criação literária**. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

MORAES NETO, Geneton. **O dossiê Drummond**. São Paulo: Globo, 1994.

MORIN, Edgar. **Culturas de massa no século XX: o espírito do tempo**. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

_____. **Cultura de Massas no século XX: neurose.** 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

NEVES, Margarida de Souza. História da Crônica. Crônica da História. In: RESENDE, Beatriz (Org.). **Cronistas do Rio.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

NIZAMI. **Layla e Majnú.** Tradução e notas de Jordi Quingles. Palma de Mallorca: Hesperus, 1991. Prólogo.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira.** 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

OVÍDIO. Disponível em: <<http://recantodasletras.uol.com.br/biografias/1081870>> Acesso em: 10 Jan. 2010. Publicado em 15 de julho de 2008

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

POMPEU, Renato. **A saída do primeiro tempo / Quatro Olhos.** São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

PORTELLA, Eduardo. **Dimensões.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1958.

_____. **Literatura e teoria da comunicação.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

RESENDE, Fernando. **Textuações: ficção e fato no novo jornalismo de Tom Wolfe.** São Paulo: Fapesp, 2002.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Luxúria.** Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

RIO, João do. **As religiões do Rio.** São Paulo: José Olympio, 2006.

_____. **A Alma encantadora das ruas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance.** Tradução T. C. Netto. São Paulo: Nova Crítica, 1969.

SÁ, Jorge de. **A crônica.** 6. edição. São Paulo: Ática, 2005.

SCLIAR, Moacyr. **Em mês de cães danados.** Porto Alegre: L&PM, 1977.

SAID, Edward W. **Representação do intelectual: as Conferências Reihit de 1993.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

SANT'ANA, Lourival. **O destino do jornal.** São Paulo: Record, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Teoria da crônica: a vida por viver.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SARTRE, Jean Paul. **As moscas**. Lisboa: Presença, 1965.

_____. **O que é literatura?** Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

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. O perfil intelectual do cronista contemporâneo. In: PETERLE, Patricia et. al. (Org.). **Escritura e sociedade: o intelectual em questão**. Assis: FCL-Assis, 2006. p.166-167.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TALESE, Gay. **Honrados e Mafiosos**. São Paulo: Expressão e Cultura, 1997.

_____. **O Reino e o Poder – Uma história do New York Times**. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

TAVARES, Braulio. Prefácio In: SUASSUNA, Ariano. **Auto da compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

TÁVOLA, Arthur da. **A crônica da crônica**. O Globo, Nov., 978.

TEZZA, Cristóvão. O tudo e o nada: 101 crônicas de Carlos Heitor Cony. In: **Folha de São Paulo**, São Paulo, 1 de maio de 2004, Caderno Folha Ilustrada, p. E3.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. Tradução Elisa A. Kossovich. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

_____. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

THOMPSON, Hunter. **Hell's Angels**. New York: Ballantine Book, 1966.

TORERO, José Roberto. **Ira**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

VARELLA, Dráuzio. **Estação Carandiru**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VEIGA, José Jacinto da. **A hora dos ruminantes**. 15. ed. Rio de Janeiro: Difel, 1983.

VENTURA, Roberto. **Folha Explica: Os Sertões**. São Paulo: Publifolha, 2002.

VENTURA, Zuenir. In: BRITO, José Domingos de (Org.). **Literatura e jornalismo**. São Paulo: Novera, 2008.

_____. Entrevista com Carlos Drummond de Andrade. **Veja**, São Paulo, n. 637, p. 6, 1980.

_____. **1968: o ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. **Inveja, mal secreto**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

_____. **Chico Mendes: crime e castigo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VERÍSSIMO, Luís Fernando. **Gula**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

VILAS-BOAS, Sérgio. Introdução. In: BRITO, José Domingos de (Org.). **Literatura e jornalismo**. São Paulo: Novera, 2008.

WOLF, Tom. **Radical chique e o novo jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **O teste do ácido do refresco elétrico**. São Paulo: Rocco, 1993.