

A EVOLUÇÃO DA CRÔNICA COMO GÊNERO NACIONAL

THE EVOLUTION OF THE CHRONICLE AS NATIONAL GENDER

André de Freitas Simões (UEL)

Resumo: Este artigo apresenta alguns dos aspectos que firmaram a crônica como um gênero de características próprias no Brasil, distanciando-se da acepção original do termo. Também se analisa a perenidade que o gênero pode adquirir quando se destaca do meio original, a imprensa escrita, para ganhar força literária por meio do suporte livro, com o modelo dessa transposição sendo estudado.

Palavras-chave: crônica, imprensa, História.

Abstract: This article features some of the aspects that have established the chronicle as a genre with its own attributes in Brazil, differing from the original concept of the term. It also analyses the perennality that this genre can acquire when it's distinguished among its field, the press, to gain literary strength through books, with the model of this transposition being studied.

Key-words: chronicle, press, History.

INTRODUÇÃO

A aceitação da crônica, no Brasil, não condiz com a atenção dada ao gênero pela crítica e pelos estudos literários.

Pois se é verdade que atualmente há virtual consenso, entre os estudiosos, de que a crônica é mesmo um gênero literário; se se pode perceber ainda certo orgulho na afirmação da crônica, tal qual é praticada aqui, como um fato eminentemente nacional; se notáveis acadêmicos brasileiros já dedicaram ensaios (geralmente curtos, é verdade) analisando o "fenômeno crônica", ainda se carece de estudos mais detalhados sobre a produção específica de determinados cronistas brasileiros.

Este artigo é basicamente o primeiro capítulo de minha dissertação de mestrado (com alguns cortes feitos de modo a tornar este texto mais sucinto), tratando da evolução da crônica brasileira na medida em que a maturidade do gênero propiciou a compilações de crônicas, no formato livro – vide *O ato e o fato* (1964), de Carlos Heitor Cony, objeto central de meu trabalho –, a sustentação como obras literárias e de importância histórica.

ORIGENS DO GÊNERO CRÔNICA

Se a crônica tem hoje uma imagem popularizada no Brasil, estando acessível e com significado inteligível a grande parte da população – basicamente, como um texto leve, não raro permeado por humor, sempre vinculado às páginas de jornal ou de revista –, isso se deve à mutação do gênero ao longo da História, tendo adquirido particular significado em nosso país.

A crônica antiga tem passado remoto e pode ser considerada antecedente da historiografia moderna – o termo português vem de *khronos*, “tempo” em grego. Originalmente, alinhava feitos, em ordem cronológica, relativos a um povo. Como ilustração, pode-se afirmar que o considerado primeiro grande cronista foi Heródoto, “o pai da História”; na Bíblia, o livro “Crônicas” trata da genealogia dos hebreus; Júlio César, o imperador romano, também escreveu notáveis crônicas de guerra. E assim há vários exemplos análogos na Idade Antiga, sempre mantendo em comum “o caráter de relato circunstanciado sobre feitos, cenários e personagens, a partir da observação do próprio narrador ou tomando como fonte de referência as informações coligidas junto a protagonistas ou testemunhas oculares”. (Melo 2002: 140)

Depois de um período de obsolescência, a Baixa Idade Média trouxe novo fôlego ao gênero. Com o mercantilismo, a formação dos Estados Nacionais e a expansão ultramarina, a crônica ganhou importância. Daí surgiram nomes como Fernão Lopes (1380-1460), o primeiro cronista em Língua Portuguesa, e toda uma escola da chamada “crônica de viagem”, da qual Pero Vaz Caminha é nosso exemplar mais notório.

PRINCÍPIOS DA CRÔNICA NO BRASIL – FOLHETINS

Embora alguns teóricos como Jorge de Sá (1987: 5) considerem que o nascimento da crônica nacional vem de um tempo tão distante quanto o século XV, com a carta de Pero Vaz Caminha comunicando o descobrimento do Brasil, tal afirmação nos parece um tanto exagerada: a carta do navegador português se insere no medieval gênero da “crônica de viagem”, que pouco tem a ver com o modelo brasileiro de crônica, definitivamente estabelecido a partir da década de 1930. O gênero no país só teria realmente seus primeiros passos significativos em simbiose com a imprensa nacional.

A imprensa no Brasil se firmou em princípios do século XIX. Os periódicos iniciais datam de 1808, ano da transferência da corte de D. João VI para o Rio de Janeiro. O estilo dos incipientes jornais brasileiros era francamente calcado na imprensa europeia. Deve-se lembrar que a influência predominante norte-americana – hoje tão presente que pode parecer sempre haver existido –, do jornalismo objetivo e conciso, construído a partir dos chamados *leads* (estrutura jornalística em que o início do texto deve informar da maneira mais clara, exata e simples possível o fato jornalístico noticiado e as circunstâncias em que ele ocorre), só viria em meados do século XX. De modo que não só no jornalismo, excessivamente prolixo e adjetivado para os padrões atuais, como em todo o sistema cultural e educacional, o modelo a ser seguido era a França.

Um exemplo claro dessa influência foi a transformação do *feuilleton*, seção presente nos jornais franceses, em “folhetim” no Brasil.

O folhetim era um espaço nos rodapés de jornal feito para servir de contraponto às notícias graves que dominavam os periódicos. A acolhida à novidade pelos letrados brasileiros foi calorosa, com os textos folhetinescos progressivamente gerando debates e pautando discussões. Logo, a área destinada à seção ganhou em

tamanho e prestígio, com abrangência bastante ampla. Eram cabíveis, nos folhetins, capítulos de romances, anedotas, comentários sociais, poemas – e as crônicas.

O bom cronista de folhetins conseguia comentar e registrar fatos diversos da vida cotidiana – políticos, sociais, artísticos, literários. A marca dessas crônicas era “o tom ligeiro e descomprometido, geralmente e propositadamente ‘frívolo’, para conquistar a empatia do leitor” (Bender & Laurito 1993: 16).

Muitos dos melhores escritores oitocentistas também se arriscaram nas crônicas para folhetins, entre eles o já citado José de Alencar, Lima Barreto, Francisco Otaviano e Olavo Bilac.

Sintomaticamente, o primeiro grande direcionador da crônica para ganhar autonomia própria, firmando-se como gênero autônomo e de sabor nacional, foi aquele que é considerado até hoje nosso maior escritor: Machado de Assis. O autor de *Dom Casmurro* pode ser tomado como o mais hábil cronista de uma época em que a crônica deixa de representar apenas “relato histórico” – o significado do termo que, aliás, permanece sendo o único em outras línguas que não o português – para passar a designar “um gênero literário de prosa, ao qual menos importa o assunto, em geral efêmero, do que as qualidades de estilo, a variedade, a finura e argúcia na apreciação, a graça na análise de fatos miúdos e sem importância, ou na crítica de pessoas” (Coutinho 1986: 121), necessariamente ligado às páginas de jornal.

Embora tenha ganho notoriedade principalmente por seus romances realistas, Machado foi um escritor completo, que praticou, além das narrativas de maior fôlego, novelas, contos, poemas e também as crônicas. Nesse gênero, aventurou-se desde muito jovem, escrevendo regularmente nos folhetins desde 1859, quando tinha apenas 20 anos, até o final do século XIX.

A crônica, com Machado de Assis, supera sua característica inicial de amenidade para ganhar temáticas mais complexas encadeadas por doses de humor. O gênero propicia a Machado oportunidade para seus primeiros exercícios metalingüísticos: o autor compara o folhetinista a um colibri, “pela rapidez, leveza e qualidade especial de dominar os assuntos sem esgotar sua ‘seiva’” (Breyner 1992: 409) – e demonstra aqui grande capacidade analítica, cravando uma definição para a crônica brasileira que permanece cabível e relevante.

É interessante notar nas crônicas do jovem Machado o germe da experimentação de recursos linguísticos que adotaria posteriormente: as mudanças súbitas de assunto para depois voltar a um ponto inicial, sem perder o ritmo; os devaneios; os vocativos direcionados ao leitor; a metalinguagem; a ironia e a auto-depreciação cortantes – tudo isso só foi efetivado na sua célebre fase realista, com virtuosismo e formando uma de suas grandes distinções como escritor, depois de um grande laboratório propiciado pelas liberdades estilísticas do gênero crônica. Pode-se dizer que o romancista e contista foi forjado pelo cronista Machado de Assis.

Outro cronista importante da era pré-moderna da crônica brasileira, na virada do século XX, foi Paulo Barreto, mais conhecido pelo pseudônimo de João do Rio. Com o escritor, o gênero ganha definitiva roupagem literária. Assim como seus antecessores, comenta o cotidiano com leveza e humor, mas inova ao construir uma linguagem para os folhetins retirada de seu amplo poder observador: com a mesma familiaridade, desde a alta sociedade até os redutos da malandragem carioca são retratados.

Consagrou-se, então, como “o cronista mundano por excelência” (Sá 1987: 6), não se bastando a interpretar ou a dar toques subjetivos aos fatos: havia também franca criação de personagens e um toque ficcional a seus relatos. Pela primeira vez, com João do Rio, a crônica se aproxima do conto. O maior mérito do escritor no gênero – e seu pioneirismo, antecipando aspectos da crônica moderna – reside em misturar jornalismo informativo, ficção e comentário em um texto fluido.

Podem-se destacar ainda dois aspectos essenciais de sua prosa folhetinesca. Primeiramente, a proposição de um jornalismo mais participativo: João do Rio não se contentava em esperar informes na redação para construir seus textos. O escritor fazia a apuração *in loco* dos fatos que serviriam de matéria-prima a seu trabalho, resultando daí uma descrição vívida.

O segundo aspecto, complementar ao primeiro, é o estudo apaixonado do Rio de Janeiro, que muito apropriadamente lhe deu o pseudônimo com o qual se notabilizou. A figura de João do Rio é indissociável de sua cidade, e sua obra é retrato minucioso dos múltiplos aspectos da vida carioca nas duas primeiras décadas do século XX, período pródigo em mudanças sociais.

A representação do *flaneur*, personagem que perambula a esmo pela cidade, retirando da urbe apreciações bastante subjetivas, coube a João do Rio como nunca havia se adequado a nenhum outro nome da literatura nacional – e essa figura é fundamental para o estabelecimento da crônica brasileira, transformando-se num padrão ao longo do século XX.

Se por um lado João do Rio antecipa modelos, ainda se pode observar em sua escrita um gosto por galicismos e por construções pomposas que hoje soa antiquado e incômodo, de certa maneira. É o que Antonio Candido chama de “a tara do esnobismo” (Candido 1992: 16). Ademais, assim como em Machado, José de Alencar, Olavo Bilac e em outros cronistas anteriores, ainda se notam nessas crônicas resquícios de gêneros outros, como o artigo leve e o comentário. Seria a partir dos anos 1930, já sob a égide do modernismo, que a crônica se consolidaria no Brasil.

O MODERNISMO BRASILEIRO

Não cabe neste trabalho discorrer sobre toda a influência e importância artísticas do Modernismo brasileiro, que se estende do imediato momento da Semana de 22 até uma data indefinida – alguns apontam aos dias de hoje, tratando o pós-modernismo como uma entidade inexistente. Faz-se necessário demonstrar de modo breve, no entanto, os meios pelos quais o movimento modificou os padrões da crônica nacional.

O modernismo brasileiro surgiu sob forte influência das vanguardas européias, notadamente em movimentos como o cubismo, futurismo, expressionismo, dadaísmo e surrealismo. A assimilação dessas novidades, no entanto, deveria transcender a franca tentativa de cópia que se supunha haver em escolas anteriores, como o romantismo e o parnasianismo: a busca de uma identidade verdadeiramente nacional era um dos temas mais caros ao movimento.

Foi em momento de grande agitação nacional, num ano em que, entre outros fatos marcantes, houve a criação do Partido Comunista Brasileiro e a revolta no Forte

de Copacabana, marco inicial do Tenentismo, que aconteceu a famosa Semana de Arte Moderna.

Durante três dias, em fevereiro de 1922, foi concebido algo como um anti-festival para se contrapor às comemorações do centenário da Independência do Brasil. Deliberadamente, pretendia-se chocar a velha burguesia do país – e o intuito foi amplamente conquistado. A caça aos dogmas artísticos, a busca da identidade nacional e o antitradicionalismo passaram por ataques a figuras então intocáveis de nossa cultura, como o músico Carlos Gomes e Olavo Bilac. A reação foi imediata, com direito a vaias, quebradeira e protestos públicos; o choque, contudo, já era previsto e a partir dali começava um processo renovador para a criação brasileira.

Em todas as áreas artísticas, havia em comum a necessidade de romper com o academicismo: na música, pretendia-se a fuga definitiva dos padrões tonais; nas artes plásticas, o repúdio do conceito aristotélico de mimese e a incorporação de temas nacionais – com o exemplo clássico das mulatas de Di Cavalcanti.

Na literatura, um mundo de inovações: a poesia não deveria mais ser submetida a formas, passando a se praticar o verso livre e branco (sem métrica fixa nem rimário fechado); outras marcas seriam a instantaneidade e a oralidade, como oposição à linguagem empolada dominante nos livros – os temas deveriam ser menores e mais corriqueiros, com a escrita próxima do modo da fala.

A radicalização se fazia necessária num momento de ruptura; porém, várias das ousadias da primeira geração modernista foram consideradas excessivas pelos seus próprios praticantes, menos de uma década depois. Mesmo nomes da frente bélica do Modernismo, que a princípio abominavam qualquer forma de enquadramento, posteriormente praticariam obras mais convencionais – como Manuel Bandeira, que com o tempo foi capaz de produzir poemas em formas antigas como o soneto.

Nota-se então que, além do valor próprio das obras produzidas no período, está a importância da descoberta da possibilidade de se livrar das amarras artísticas.

Na crônica, pode-se perceber efeito similar: embora nomes da primeira geração modernista já praticassem o gênero com habilidade, só na década seguinte haveria sua consagração definitiva. É mister, no entanto, atribuir ao movimento modernista de 22, com, entre outros atributos, sua busca pelo coloquialismo e pela noção de brasilidade, a possibilidade do estabelecimento da crônica brasileira a partir dos anos 1930.

A CRÔNICA MODERNA – RUBEM BRAGA

Seria ingênuo e errôneo atribuir a uma só pessoa os méritos da modernização da crônica nacional. Junto com Rubem Braga, afirmaram-se como cronistas na década de 30 do século XX, entre outros, Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond: “Acho que foi no decênio de 1930 que a crônica moderna se definiu e consolidou no Brasil, como gênero bem nosso”, opina Antonio Candido (Candido 1992: 17). Quando necessário, porém, apontar um nome como catalisador das mudanças desse período que estabelece o início da crônica moderna, Braga surge como escolha inevitável, sendo considerado, desde então, “o cronista” (Candido 1992: 17). Analisar brevemente sua carreira, portanto, é um caminho representativo – e alegórico – para a compreensão do estabelecimento do gênero no Brasil à época.

Enquanto outros nomes do modernismo (e também os que despontariam depois) praticavam a crônica, mas não deixavam de escrever poemas, contos e romances, Rubem Braga se manteve dedicado quase exclusivamente ao gênero – com a exceção de seu tardio *Livro de Versos*, publicado já na década de 1980. Com Drummond, Bandeira e Mário de Andrade transitando entre a prosa e a poesia, Braga foi o primeiro a dever sua notoriedade ao trabalho como cronista: o pioneirismo, contudo, quando desacompanhado de qualidade textual, é insuficiente para garantir a permanência do autor.

Braga nasceu no Espírito Santo, em Cachoeiro Do Itapemirim, no ano de 1913. Formado em Direito, jamais exerceu a profissão, atraído pelo jornalismo. O jovem cronista não se deixava estabelecer por muito tempo numa cidade, tendo logo em seus primeiros anos como profissional dado início a uma constante migração que passou por São Paulo, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Recife e Porto Alegre – embora, em sua maturidade, tenha se estabelecido na capital fluminense, palco fundamental para a crônica brasileira, tanto com Braga quanto com outros escritores.

A precocidade do autor também impressiona: logo em 1932 começa a escrever regularmente para jornais; em 1936, com apenas 22 anos, tem sua primeira coletânea de crônicas editada, *O Conde e O Passarinho*.

Uma das chaves para o entendimento da inovação de Braga na crônica brasileira pode ser encontrada num texto desse primeiro livro. Em uma crônica intitulada “Ao Respeitável Público”, Braga confessa que “poderia, se quisesse, neste momento, escrever duzentas crônicas engraçadinhas ou tristes, boas ou imbecis, úteis ou inúteis, interessantes ou cacetes. Assunto não falta, porque me acostumei a aproveitar qualquer assunto” (Braga 1982: 24).

Usando do coloquialismo pretendido pelos modernistas, a crônica passa na década de 30 do século XX, com Rubem Braga à frente, a uma gradual redução de assuntos e de tamanho. O tom dos folhetins efetivamente desaparece, com os grandes bailes e intrigas políticas dando lugar a pequenos flagrantes do cotidiano, captados com humor e poesia. No momento em que a crônica reduziu suas pretensões e fugiu da linguagem pomposa, passando a tomar ares de conversa fiada, foi quando definitivamente se consagrou no país: “em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas” (Candido 1992: 14).

A crônica também ganha, nesse período, área própria nos jornais, independente dos folhetins, espaço amplo onde se publicavam outros gêneros. Está “no corpo do jornal, não como objeto estranho, mas como matéria inteiramente ligada ao espírito da edição noticiosa” (Melo 2002: 149). Publicada na imprensa e sendo, portanto, gênero jornalístico, conquanto possa conter literariedade, a crônica sofre as pressões comuns ao ambiente: o cronista trabalha com tempo limitado, bastando-se a um tamanho de texto fixo ou, no mínimo, restrito. O envelhecimento constante do jornal, sempre renovado a cada vinte e quatro horas, também contribui para a presumida efemeridade da crônica. Mesmo Rubem Braga, especialista no gênero, não parecia crer em algo perene: “Sempre escrevi para ser publicado no dia seguinte” (Barra).

A ligação necessária com a imprensa, que, como vimos, restringe o gênero, também pode agir positivamente, como demarcadora de estilo: a pressa de escrever

torna o ritmo dos textos ágil, e a sintaxe, embora não necessariamente errada, pende para algo desestruturado. Com habilidade, capta-se um breve instante e dele se extrai graça e poesia. É o chamado "lirismo reflexivo" (Sá 1987: 11), transformando uma situação banal em um momento de possível ponderação para o leitor sobre as condições humanas. Rubem Braga foi mestre nesse poder observador: com um mínimo de elementos construía um rico painel linguístico. Os resultados são múltiplos, podendo variar, dependendo da crônica, entre o cômico, trágico, lírico, corrosivo – e, não raro, propiciar uma inusitada mistura desses tons.

Fica também estabelecida nesse período (notadamente com Braga, mais uma vez) a importância da amplitude temática da crônica, incluída aí a possibilidade de mudar de assunto num mesmo texto depois de rápidas abordagens, num processo que lembra o fluxo de consciência freudiano. Curiosamente, a vagueza acaba atuando como definidora. A falta de assunto, inclusive, a partir de Braga, passa a ser um clássico objeto para o gênero, com praticamente todos os cronistas posteriores se valendo do recurso. Manuel Bandeira chegou a dizer que "Braga é o estilista cuja melhor performance ocorre sempre por escassez de assunto" (Moraes 1998: 181).

A densidade, porém, também aparece em suas crônicas como parte de seu arsenal de recursos. Alguns textos de Braga caberiam perfeitamente no gênero "conto" – de fato, duas de suas crônicas, "O Afogado" e "Um Braço de Mulher", foram selecionadas para a coletânea "Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século", organizada por Italo Moriconi (outros textos dessa mesma seleção também foram originalmente concebidos como crônica; os de Fernando Sabino, por exemplo).

A partir de Rubem Braga, as formas textuais para a crônica são quase ilimitadas. Estruturas ficcionais similares a contos, diálogos com leitor hipotético, variações de um tema aparentemente simples para desembocar sutilmente em outro mais complexo – tudo faz parte de um repertório virtuosístico, embora sempre despojado. O maduro coloquialismo de Braga se fez presente logo quando o autor despontou, de modo que é difícil distinguir, sem conhecimento prévio de datas, um texto seu da década de 1930 de um escrito em seus derradeiros anos – e Braga teve longa carreira, com sua última crônica publicada dias antes de morrer, em 1990. Permanece como autor fundamental da literatura brasileira, tendo tão somente publicado crônicas, o "gênero menor" (Candido 1992: 13).

Com as possibilidades do "gênero menor" alargadas, a crônica nacional pôde viver um período de apogeu nas décadas de 1950 e 1960.

O APOGEU DA CRÔNICA NO BRASIL

As décadas de 50 e 60 do século XX foram o auge para a crônica nacional. Revistas e jornais da época tinham sempre seu cronista, com algumas publicações tendo uma verdadeira equipe de jornalistas dedicados ao gênero – notadamente a *Manchete* e o *Jornal do Brasil*.

O maior espaço dado ao jornalismo literário vinha ao encontro de uma forte tendência internacional. Em 1956, Truman Capote publica uma entrevista com Marlon Brando precursora do chamado *new journalism*, movimento que estouraria na década seguinte com, além de Capote, nomes como Tom Wolfe, Gay Talese e Norman Mailer.

O novo jornalismo americano previa uma maior liberdade literária ao repórter, que poderia incluir em seus textos suas próprias impressões, quebrando o dogma de jamais usar a primeira pessoa.

No Brasil, embora tenha havido tentativas de emular o estilo americano, a demanda pelo jornalismo literário já estava plenamente garantida com as crônicas, de características próprias nacionais.

O auge da crônica no Brasil neste período combina a época mais produtiva dos escritores já experientes – Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Raquel de Queiroz – com o surgimento de novos valores que incrementaram ainda mais o gênero.

Embora Antonio Candido defenda Minas Gerais como o cenário-chave para esse incremento, por ser lugar onde Rubem Braga “viveu alguns anos decisivos da vida” e onde houve o advento de “fórmula bem manipulada” (Candido 1992: 17) da qual se beneficiaram cronistas mineiros como Fernando Sabino, Otto Lara Resende, Hélio Pellegrino e Paulo Mendes Campos, os amigos auto-intitulados “os quatro cavaleiros do apocalipse”, a verdade é que o auge da crônica nacional é indissociável do Rio de Janeiro, sede da maioria absoluta dos veículos que publicavam crônicas – ainda que seus jornalistas não fossem necessariamente cariocas, como os quatro mineiros já citados, que, necessário ressaltar, só ganharam notoriedade no Rio de Janeiro. Ademais, o Rio já era o principal palco da crônica brasileira, o lugar primordial para a captura das miudezas que compõem o gênero, desde meados do século XIX.

Dos “quatro cavaleiros do apocalipse”, embora todos tenham sólidos méritos como cronistas, o mais notório e aquele que talvez tenha trazido mais inovações ao gênero foi Fernando Sabino. O uso constante da narração em terceira pessoa, fugindo da subjetividade explícita, o advento da crônica apenas com diálogos, sem a presença de qualquer narrador, e o uso massivo do humor, com textos que funcionam quase como longas piadas, são alguns dos recursos utilizados por Sabino que alargaram as possibilidades do gênero e influenciam cronistas até hoje.

Sintomático do poder narrativo das crônicas de Sabino é o fato de “O Homem Nu”, um de seus mais famosos textos do gênero, não só ter sido incluído na já mencionada coletânea *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século*, como também ter ganho adaptação para filme longa-metragem por duas vezes, em 1968 e 1997 – ambas as versões com roteiro do próprio autor.

Sabino nunca esqueceu, porém, das particularidades da crônica. Jorge de Sá menciona o uso de “uma falsa terceira pessoa”, porque “quem fala na crônica é sempre o próprio cronista. Com esse distanciamento, Sabino fica mais à vontade para explorar o humor das situações” (Sá 1987: 23). Se Sabino usa de seu talento narrativo de romancista para aprimorar suas crônicas, também não deixa de captar os flagrantes do dia-a-dia típicos do gênero.

Não se tem a pretensão, neste trabalho, de citar todos os cronistas de vulto do país na época, por muitos que foram. Alguns merecem, no entanto, destaque nominal, além dos já citados: Nelson Rodrigues – mais popular então como cronista do que como dramaturgo –, com suas frases axiomáticas e sua reinvenção da crônica esportiva; Sérgio Porto, com seu humor anárquico; Vinicius de Moraes, de lirismo constante; Antônio Maria e sua vida atribulada se refletindo na paixão de seus textos; Clarice

Lispector, sempre polêmica e com críticos no gênero – entre eles Rubem Braga, que achava seus textos para jornal inferiores às possibilidades de seu talento –, mas autora de crônicas que vêm ganhando interesse crescente por seu caráter introspectivo.

Com a efervescência no Brasil, a crônica passa a contar com sub-gêneros e temáticas distintas como a reflexiva, humorística, lírica, política e esportiva. É nesse contexto que foi publicado *O ato e o fato*, de Carlos Heitor Cony, em 1964, objeto central de minha dissertação de mestrado.

Embora não haja estudos estatísticos a respeito, observa-se nitidamente a tendência de, após esse período de *glamour*, a crônica começar a perder espaço. Marcelo Coelho, jornalista e cronista da *Folha de S. Paulo*, discorre a respeito: “Tenho a impressão – sei que não passa disso, mas não é inadequado falar de impressão neste caso – de que a crônica, enquanto gênero literário, perdeu bastante espaço e prestígio nos jornais e nas revistas” (Coelho 2002: 155).

As razões para a possível decadência da crônica nos meios impressos, dado o pouco distanciamento histórico, ainda são pouco mais do que especulativas. Coelho, por exemplo, aponta que a tendência moderna de matérias jornalísticas com linguagem mais leve e a abundância de artigos de opinião, somadas ao advento de gráficos e cores na diagramação, faz com que a crônica perca a função de ser o avesso da notícia. Antes, com sua linguagem subjetiva e despojada, havia a função de “relativizar” as verdades absolutas vendidas pelo conteúdo dos impressos. Hoje, no entanto, mais despojado, “o jornal inteiro tende a ser cronista” (Coelho 2002: 160), – donde haveria a lógica perda de espaço para o gênero, não mais necessário para um contraponto.

Alguns ainda apontam a crescente repressão da ditadura militar durante a década de 1970 como um fator de embrutecimento para os cronistas: a escrita de amenidades passou a ser malvista num período arbitrário, e o espaço para o jornalismo opinativo, embora pudesse incorrer no humor e na leveza textual, estava reservado para uma postura engajada – o exemplo mais notório é *O Pasquim*. A crônica conforme definida após Rubem Braga teria ficado sem espaço.

Alguns nomes, no entanto, surgidos após a época dourada para o gênero, conseguiram se estabelecer, desafiando a suposta maré baixa. O mais notório é Luis Fernando Verissimo, grande sucesso editorial. Começou a escrever crônicas em 1969 e teve seu primeiro livro editado em 1973 – desde então foram lançados mais de 50 títulos, marcando uma produtividade impressionante. Verissimo vendeu, ao longo da carreira, mais de “5 milhões de exemplares [...], dos quais pelo menos 3 milhões desde 2000” (Simon 2004: 58), contando também com boa acolhida crítica: como exemplo sintomático, pode-se lembrar que na coletânea *As cem melhores crônicas brasileiras*, editada em 2005, com seleção de Joaquim Ferreira dos Santos, há quatro crônicas de Verissimo: o mesmo número consagrado a Rubem Braga, expoente máximo do gênero. Podem-se citar também Moacyr Scliar e Mário Prata como outros exemplos de cronistas já consagrados que tiveram a primeira publicação no gênero após 1970.

Mesmo tendo seu auge identificável no passado, a crônica brasileira ainda é um gênero indubitavelmente popular e relevante – pode-se até apontar, a partir dos anos 2000, uma suposta renovação do gênero com o advento dos *weblogs* da Internet. Tanto

a produção passada quanto a atual são passíveis de estudos, pela História que registram e pela beleza que legam: pelas facetas jornalística e literária, em suma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE A CRÔNICA BRASILEIRA

Tornou-se corrente afirmar a crônica como um gênero brasileiro. A afirmação não se dá sem ressalvas, pois o termo remonta à Idade Antiga. Porém, da maneira como a conhecemos, é realmente produto nacional, “pela naturalidade com que se aclimatou aqui e a originalidade com que aqui se desenvolveu” (Candido 1992: 15). Carlos Heitor Cony, em entrevista a César Fraga, vai mais longe, dizendo que “a crônica é um fenômeno tipicamente brasileiro, não existe equivalente lá fora. No exterior, existe o artigo e a resenha”(Fraga).

Dadas as características próprias da crônica em solo nacional e sua multiplicidade de formas, natural que críticos a tenham tentado dividir em categorias. Temos os exemplos de Antonio Cândido, que não chegou a propor uma divisão severa, apenas apontando alguns meios pelos quais o cronista consegue seus efeitos: “há crônicas que são diálogos [...], outras parecem marchar rumo ao conto[...]. Nalguns casos o cronista se aproxima da exposição poética ou certo tipo de biografia lírica” e ainda é notada a crônica “constituída segundo a enumeração, como alguns poemas de Vinicius de Moraes” (Candido 1992: 21); Afrânio Coutinho também esboçou uma divisão em crônica-narrativa, crônica metafísica, crônica poema-em-prosa, crônica-comentário e crônica-informação (Coutinho 1986: 133); Luiz Beltrão, atentando para “a variedade de temas que caracterizou o jornalismo moderno” (Beltrão 1980: 27), divide as crônicas primeiro quanto à natureza: *crônica geral* é a que aborda assuntos vários em seção fixa do jornal; a *crônica local* versa sobre o cotidiano da cidade; por fim, a *crônica especializada* destaca um tipo de assunto – política, esportes, economia – no qual o autor é especialista. Beltrão ainda divide as crônicas quanto ao tratamento dado ao tema: há a crônica *analítica*, *sentimental* e *satírico-humorística*.

Tais divisões, por mais detalhistas, parecem sempre ainda um tanto vagas e insuficientes; há exemplos vários de cronistas, quando discorrendo ou perguntados sobre o assunto, que parecem querer se distanciar ao máximo dos rótulos, chegando a incorrer no sarcasmo. Fernando Sabino já afirmou, em entrevista, parafraseando afirmação similar de Mário de Andrade sobre o conto, que “a crônica é aquilo que a gente quer que seja crônica”. Carlos Heitor Cony, em entrevista (Revista E, nº 84, SESC), vai pelo mesmo caminho, dizendo que “desde que escreva bem, o cronista pode falar sobre o que quiser, sobre a janela, sobre a namorada dele. O fundamental para a crônica não é a informação nem sua opinião. Elas não importam. O importante é a qualidade do texto. Cada cronista tem que ter um diferencial, um charme”.

A falta de margens e delimitações da crônica é um trunfo que acaba lhe propiciando graça estilística. Tal liberdade deve ser observada inclusive na antiga discussão sobre a natureza da crônica, se jornalística ou literária. Afrânio Coutinho deu a resposta mais notória – e que, pela força imagética, parece definitiva –, sobre a questão, ao perceber a crônica como “gênero anfíbio” (Coutinho 1986: 135), por transitar com fluidez em ambas as áreas, em jornal ou em livro – carregando para um meio elementos do outro.

No que se refere à literatura, sempre se lembra que a crônica sofre as limitações do meio: o espaço fixo e o prazo de entrega funcionam como gaiola para uma possível pretensão artística; ademais, o fato de o jornal ser comprado e descartado a cada dia, repassa à crônica essa “transitoriedade, dirigindo-se inicialmente a leitores apressados” (Sá 1987: 10).

A publicação em livro, no entanto, desafia a suposta brevidade do gênero. O cronista – ou algum editor – geralmente usa a prerrogativa, numa coletânea, de excluir os textos mais vinculados a uma determinada situação, ficando com as crônicas de toque atemporal, legando ao gênero patamar artístico.

A esse respeito, Antonio Candido corrobora a visão positiva de Coutinho sobre a possibilidade da crônica em livro e acrescenta que “quando passa do jornal ao livro, nós verificamos meio espantados que a sua durabilidade pode ser maior do que ela própria pensava” (Candido 1992: 14); Eduardo Portella ainda afirma que

“A constância com que vêm aparecendo, ultimamente, os chamados livros de crônicas, 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 da crônica um gênero literário específico, autônomo” (Portella 1958: 111).

Não há, contudo, unanimidade acadêmica quanto ao sucesso artístico da crônica em outro suporte que não o jornal. Massaud Moisés, por exemplo, afirma que a crônica lida em livros

“[...] gera a monotonia, e o possível sobressalto que acompanha a leitura dum boa crônica de jornal se atenua pela expectativa de uma sensação análoga oferecida pela leitura de um texto colocado a seguir. Mais do que o poema, a crônica perde quando lida em série; reclama a degustação autônoma, uma a uma, como se o imprevisto fizesse parte de sua natureza, e o imprevisto colhido na efemeridade do jornal, não na permanência do livro. Eis porque raras crônicas suportam releitura” (Moisés 1982:110).

Os números, no entanto, parecem desmentir a visão de Moisés quanto à perseverança da crônica em livro: além de sucessos editoriais ainda produtivos, como Verissimo, nomes do passado como Rubem Braga continuam recebendo reedições de sua obra – *Ai de ti, Copacabana* está na 21ª edição; também é sintomático que embora seja muito mais conhecido como poeta do que como cronista, uma comparação dos títulos de maior sucesso de Carlos Drummond de Andrade em cada gênero não revelam diferenças significativas – se *A Rosa do Povo*, talvez seu mais famoso compêndio de poemas, está na 24ª edição, *Cadeira de Balanço*, com crônicas, passa por uma nada desprezível 19ª tiragem. Ademais, o gênero crônica, distante do jornal, serve constantemente como iniciação à leitura literária: aqui o exemplo mais sólido talvez seja a coleção *Para gostar de ler*, da Editora Ática, na ativa desde 1977 e publicando majoritariamente crônicas de diversos autores brasileiros, um *hit* no ambiente escolar de várias gerações.

Se são vários os exemplos de livros de crônicas editados com sucesso, *O ato e o fato*, de Carlos Heitor Cony, publicado originalmente em 1964 pela editora Civilização Brasileira e reeditado em 2004 pela Objetiva, chama a atenção por conseguir o êxito

indo na contramão do modelo de transferência de suporte para a crônica (do jornal ao livro): a seleção para o volume não buscou temas atemporais, evitando textos com tendência à datação – pelo contrário, todas as crônicas de *O ato e o fato* versam sobre assunto concreto e bem delimitado no tempo, o golpe militar brasileiro de 1964; outro recurso costumeiro em coletâneas de crônicas, a edição, aqui foi precariamente usado – entre a primeira crônica constante no livro, “Da salvação da Pátria”, de 2 de abril, até a última da primeira edição, “Réquiem para um Marechal”, de 9 de junho, foi disposta toda a produção de Cony para o *Correio da Manhã* entre as duas datas. Nenhuma das crônicas do autor publicadas originalmente em jornal no período foi excluída.

Embora haja um paradigma, portanto, de publicação da crônica em livro, alguns títulos chamam a atenção por se destacarem como excepcionais ao padrão. O exemplo de *O ato e o fato* será estudado mais rigorosamente em texto posterior.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRA, Maria Marta Navarro. *Rubem Braga*. Disponível em <www.secrel.com.br/jpoesia/rbraga.html>

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

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

BRAGA, Rubem. *Ao respeitável público*. In: *O Conde e o passarinho*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

BREYNER, Sônia. *Machado de Assis: um cronista de quatro décadas*. In: *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CANDIDO, Antonio. *A Vida ao rés do chão*. In: *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

COELHO, Marcelo. *Notícias sobre a crônica*. In: *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

FRAGA, César. *Entrevista: Cony repudia o neoliberalismo*. Disponível em <<http://www.sinpro-rs.org.br/extra/set97/entrevis.htm>>

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

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. v.2.10.ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

MORAES, Lygia Marina. *Conheça Rubem Braga. In: Ai de ti, Copacabana*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

PORTELLA, Eduardo. *A cidade e a letra. In: Dimensões I*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 1987.

SIMON, Luiz Carlos Santos. *Do jornal ao livro: a trajetória da crônica entre a polêmica e o sucesso*. Temas e Matizes, Nº 05, Julho 2004.

Recebido em 5/03/2009; aprovado em 19/03/2009.